

**Faculdade de Conchas - FACON**  
**Curso de Pós-Graduação A Arte de Contar Histórias: Abordagens Teórica,  
Literária e Performática**

**TATIANA CORTIZO VIEGAS GUIMARÃES**

**O ENCONTRO COM A PALAVRA**

**SÃO PAULO**  
**2018**

Tatiana Cortizo Viegas Guimarães

## **O ENCONTRO COM A PALAVRA**

Trabalho de Conclusão do Curso A Arte de Contar Histórias: Abordagens Poética, Literária e Performática, da Faculdade de Conchas – FACON, como requisito para obtenção do título de Especialista.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Ms. Ângela Castelo Branco

São Paulo

2018

*Algumas histórias antigas têm a capacidade de descrever tão bem os humanos, seus feitos e suas paixões que poderiam muito bem se passar nos dias atuais. Assim é o mito de Diana e Ácteon, das Metamorfoses, de Ovídio (séc. I a.C. – I d.C.), escrito durante o Império de Augusto e incrivelmente atual na era das redes sociais com sua descrição da invasão da privacidade e do excesso de exposição. Partindo dessa ideia, criar uma narrativa oral para inserir o mito (como narrado em Ovídio) na contemporaneidade exige que adaptações linguísticas e estilísticas sejam feitas, além do enfrentamento da tradição que demanda que essas histórias sejam apresentados como são encontradas nos textos “originais” (ainda que não se saiba exatamente como eram esses textos) e a necessidade do contador/a assumir-se como autor do novo discurso narrado oralmente. Ao estudar essas questões que envolveram o processo de reconto do mito inserido na contemporaneidade,, podemos analisar as questões de linguagem em sua materialidade (a fala e a escrita), as relações de gêneros e intertextualidade que envolvem as narrativas escrita e oral, as relações entre contemporaneidade, História e mito, além da importância e do porquê de contarmos e como construímos realidades narrativas (ou não) por meio das palavras. Além disso, nos debruçamos nas relações entre autoria e coautoria da narrativa e quais escolhas pessoais e éticas estão envoltas no fazer do contador.*

**Palavras-chave:** Ovídio. Contação de histórias. Contemporaneidade. Gêneros Lingísticos.

*Some old stories have the capacity to describe humans, their deeds and passions só well that those stories could really happen nowadays. Diana and Acteon’s myth, from*

*the Metamorphoses, by Ovid (1 b.C – 1 a.C.) is like this, written during August Empire and incredibly up-to-date in the era of social media describing privacy invasion and the excess of exposure. From this idea, creating an oral narrative to insert the myth (as told by Ovid) into the Contemporaneity demands linguistics and style adaptations to be made, besides a confrontation to a tradition that demands those stories to be presented as they are found in the “original” texts (even if we do not really now how those originals were) and the need to the storyteller to become an author of the new speech. By studying the issues surrounding the process of re-telling the myth while inserting it in contemporaneity, we were able to analyse language in its material form (speech and writing), gender and intertextuality relations between spoken and read stories, the connections between contemporaneity, History and myth, besides the importance the reason why we tell stories and how we build narrative realities (or not) through words. Besides, we could take a closer look at the relationship between authorship and co-authorship of the tale and which personal and ethic choices were involved in the storyteller perform.*

**Key-words:** *Ovid. Storytelling. Contemporaneity. Linguistic Genders.*

*1. O que fazer? Voltar ao seu teto real? Na selva, entrar?*

Ovídio entrou em minha vida durante a faculdade e logo me apaixonei pelo trabalho do poeta romano, que se tornou um dos meus autores favoritos. Estudei, entre 2007 e 2012, Letras Clássicas, o Latim mais precisamente, apesar de ter feito todas as matérias de Literatura Grega que pude. Naquela época, eu, apaixonada por toda aquela cultura e todas aquelas histórias, queria estudar e fazer um trabalho que de alguma forma aproximasse aquele tempo greco-romano do meu tempo: uma releitura em HQ de alguma tragédia, uma adaptação em filme *noir* nos anos 20, enfim, algo que mostrasse o quanto aqueles mitos e contos ainda faziam sentido

para nós como fizeram para os humanos de 2000 anos atrás. Talvez o significado daquelas história tivesse se modificado com o tempo, mas ainda hoje tem um significado próprio, independentemente de serem contextualizadas ou não. Na época, meu orientador do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas achou as ideias bem interessantes, mas me avisou que teria de mudar de departamento, ir para a área de Artes, talvez, porque entre os estudiosos de Letras Clássicas, aquele tipo de projeto não era aceito. Assim, um tempo depois de sair da faculdade, acabei entrando no curso de pós-graduação “A Arte de Contar Histórias”<sup>1</sup>, pois senti que ali teria espaço para experimentar contar essas histórias sem que fosse *ipsis litteris* como ocorria na Faculdade de Letras.

Assim, quando a professora Simone Grande propôs que em seu curso *Performance Narrativa: o corpo, o texto e o objeto*, durante essa pós-graduação, olhássemos para o processo de contar histórias a partir de uma das três perspectivas do subtítulo da matéria, eu já queria contar uma história clássica de um jeito diferente, o jeito do meu tempo, mas partindo do texto original greco-romano. A proposta para o curso era interessante, deveríamos escolher uma história que fosse um desafio para nós e deveríamos propor uma solução para resolvê-lo. Essa solução ou dúvida seria mostrada e discutida com o grupo na penúltima aula daquela matéria e depois faríamos a apresentação final no último encontro.

O meu desafio já estava lançado. Eu iria recontar a história de Diana e Ácteon, uma das histórias das *Metamorfoses*, livro escrito por Públio Ovídio Nasão no ano 8 d.C<sup>2</sup>, que eu já havia contado em um evento aberto, a festa de aniversário do espaço cultural A Casa Tombada [Lugar de Arte, Cultura, Educação]. No mito, Ácteon, voltando de uma caçada com os companheiros e seus cães de caça, acaba indo sozinho a uma região afastada e selvagem e entra em uma gruta, onde Diana costumava se banhar. Ao ser vista nua por aquele estranho, a deusa fica enfurecida

---

1A pós-graduação “A Arte de Contar Histórias: Abordagens Poética, Literária e Performática” é oferecida pela FACON – Faculdade de Conchas, no polo São Paulo, em parceria com A Casa Tombada – Lugar de Arte, Cultura, Educação.

2A tradução usada como base para este trabalho foi parte da tese de pós-doutoramento de Raimundo Carvalho (2010), encontrada nos anexos deste trabalho e conforme indicada na bibliografia, mas também analisamos a tradução de Manuel Maria du Bocage. O longo da História, diversas traduções, pinturas e versões dos mitos presentes nesta obra foram feitas.

e joga água no rosto do jovem caçador, amaldiçoando-o e transformando-o em um veado. Ácteon foge, mas logo é encontrado pelos seus próprios cães de caça que o afugentam e matam sem reconhecerem seu mestre. Essa fúria da deusa depois de ter sido exposta aos olhos de um intruso, ou seja, por ter sua privacidade invadida, e sua vingança, para mim, tinham tudo a ver com os tão atuais e tecnológicos fenômenos da *revenge porn* e dos vazamentos de vídeos íntimos<sup>3</sup> e do terror de ter sua intimidade exposta na web atingindo um público incalculável. A intimidade invadida, lá e cá. Como fazer a conexão entre as duas coisas? Aquela história era, afinal, a minha resposta para a *revenge porn* e ao uso da tecnologia como ferramenta para acabar, roubar e destruir os limites da intimidade. A história do grande poeta romano já tinha sido completamente contaminada pelo meu tempo de brasileira em 2016. Mas onde exatamente eu daria os pontos entre a história de lá e a realidade do aqui, onde eu faria a ligação daquele clássico com o meu tempo? Na primeira em vez que contei a história, falhei ao trazer a minha realidade para o conto, pois a narrativa ainda estava contaminada pela antiguidade clássica em sua forma rígida e apesar de eu ter visto nos olhos das pessoas que elas haviam sido tocadas pelo conto, não porque viam a atualidade nela, mas porque viam como os deuses podem ser cruéis, o que, para mim, não era o ponto principal ali.

Esse, então, era meu desafio, contar Ovídio<sup>4</sup> na contemporaneidade - o mestre da Elegia<sup>5</sup> erótica latina, o cara sobre quem milhares de outros caras já falaram - para o século XXI e com uma perspectiva feminina e feminista. Mais do que isso, gostaria de colocar na cena que ele criou um objeto do meu tempo, um celular. Na minha história, Ácteon veria Diana por uma tela. Que sacrilégio, eu

---

<sup>3</sup>Revenge porn, no inglês: pornô de vingança, é a situação em que, após o término de um relacionamento, um dos parceiros espalha vídeos íntimos do ex companheiro/a como forma de se vingar. Já entre os vazamentos de vídeos, as causas podem ser desde a perda do celular pessoal com fotos/vídeos íntimos à atuação de hackers.

<sup>4</sup>Públio Ovídio Nasão (20 de março de 43 a.C. - 17 ou 18 d.C) foi um poeta romano que viveu durante o período da chamada *Pax Romana*, em que o recém estabelecido Império passa por um período de estabilidade política interna e prosperidade, tendo sido também período de florescimento da Arte Romana. Dentre as obras escritas pelo poeta estão *As Heróides*, Os livros dos *Amores*, *A Arte de Amor*, *As Metamorfoses*, os *Tírsias*, etc. Foi conhecido como o Mestre do Amor em seu tempo por ser o maior expoente da poesia elegíaca romana.

<sup>5</sup>Na antiguidade greco-romana, os gêneros literários tinham estruturas muito bem definidas e a Elegia era o gênero lírico, escrito em dísticos elegíacos (hexâmetros e pentâmetros), cuja temática podia variar entre diversos temas, mas se tornou famosa pela temática erótica e amorosa em Roma, chegando a seu auge em Roma durante o Império de Augusto – o período da *Pax Romana* – com Ovídio sendo seu mais aclamado poeta.

pensei primeiro. Depois pensei que com Ovídio nem tanto. Ele parecia, nos seus textos, ser uma pessoa dessas que, como dizemos no Brasil, prefere que falem mal, mas falem delas. O tipo de pessoa que preferiria que recontassem suas histórias para uma galera jovial e viva do que continuar sendo um autor enterrado nos cubículos das Faculdades de Letras Clássicas, onde o que eu queria fazer era considerado mesmo um sacrilégio. Mas, se eu devia alguma coisa a alguém por contar uma história do meu jeito, então esse alguém era o autor dessa história e, com o autor, eu já tinha me acertado, ou pelo menos assim eu pensava. Eu fazia uma mudancinha aqui, outra ali, mas ajudava a manter o nome, a memória e a história dele vivos.

Eu já sabia o que eu iria fazer, a pergunta agora era como. Eu poderia mudar a narrativa mesmo ou tentar indicar a presença do celular com meu corpo. O texto original já me dava uma frase perfeita para a situação toda da exposição: “Agora, conta que me viste sem as vestes, se puderes”. É isso que diz Diana logo depois de transformar o intruso Ácteon em veado. Esse era o ponto de intersecção. Eu poderia acrescentar uma frase como “nessa máquina” no final da fala da deusa ou tentar usar só o corpo, simulando uma cena do homem tirando fotos no celular, para contar a minha versão da história, essa que também fala do que acontece com os corpos das mulheres no século XXI. Foram essas questões que apresentei ao grupo para que me ajudassem.

A reação dos colegas foi interessante, eles gostaram da ideia, mas não da apresentação que fiz. Alguma coisa ali não estava se encaixando, a história continuava muito antiga com um celular ainda perdido nas suas tramas. Fizemos ressalvas sobre a dificuldade de trabalhar com um texto tão antigo. Disseram também que minha tentativa de inserir a história no tempo atual não funcionaria se eu não mudasse o estilo do meu discurso, que ainda trazia muitas estruturas eruditas e arcaicas, típicas do latim, assim, não dava para pensar numa cena atual com aquelas palavras. A maioria das pessoas considerou colocar o celular na cena por meio das palavras como a melhor opção, sugerindo algumas possibilidades

explicitando exatamente a presença dessa máquina, mas, para mim, todas elas fariam a história perder a força, pois ter um celular na cena não era essencial para a trama da narrativa, mesmo sem ele, havia ali o sentido da intimidade invadida e vazada. E se eu usasse o corpo e falasse? Eu não tinha preparado uma dramaturgia para história, então ainda era minha tarefa pensar naquele corpo dentro da apresentação. As possibilidades ainda eram infinitas e invisíveis, só que agora eu tinha algumas questões reais e a primeira a tratar foi a linguagem. Eu estava usando as palavras erradas e então fui procurar as certas.

E foi quando comecei a trabalhar a linguagem que iniciou o prazer de verdade para mim. Até então, já estava divertido, mas aqui me senti entregue a essa busca. Para repensar esse discurso, precisei me concentrar em como essa história seria contada se acontecesse hoje. Tive de pensar em quais palavras usar para contemporaneizar o mito e isso acabou se mostrando uma tarefa muito natural, pois bastou que eu permitisse que a história se adaptasse a minha boca, que me apropriasse do mito e me movesse livremente com ele, como se eu tivesse testemunhado toda aquela narrativa hoje, como eu a via na atualidade, e a estivesse retransmitindo. Falar em voz alta foi essencial, isso materializa a palavra e a emoção. Uma vez que tomei a liberdade de mexer com as palavras que eu quisesse, não foi um processo difícil encontrar as certas, pois só precisei acessar a linguagem coletivamente construída e que se incorpora a cada falante da língua, incluindo cada contador de histórias (Morin, 2014 e Bakhtin, 2003). A busca do contador ou autor ou poeta também é para dentro, pois é neste acervo que recebemos de nossa família, sociedade e cultura que reflete ao mesmo tempo toda a ancestralidade e histórias que passaram por gerações, tudo o que já está no nosso inconsciente coletivo, os mitos, a memória inventada e imaginada. A busca do contador é neste lugar interno chamado língua que tem em si toda coletividade do lugar onde essa língua nasce, desde tempos muito antigos e com todas as nuances dos grupos que usam essa linguagem. Um lugar interno e externo, individual, pois

está em cada um e ao mesmo tempo coletivo, pois é criado socialmente (Morin, 2014).

Gravei a história em pedaços, porque tinha de parar em algumas partes mais difíceis de adaptar. A apresentação de Ácteon, por exemplo, tomou adjetivos atuais para definir um homem de boa estirpe: ele era bonito, rico, jovem e de boa família, sendo que no texto original, sei de sua juventude e beleza por ser descendente de reis e é poderoso, pois os companheiros seguem suas ordens. Ovídio usava muitos discursos belos e rebuscados para falar de eventos naturais, então toda primeira fala do jovem caçador pode ser resumida por uma descrição do fim de caça e do horário, a história se passa no sol forte do meio dia. A apresentação dos lugares também sofreu uma influência de estilo maior, pois optei por descrever as cavernas típicas aos brasileiros enquanto a original pode parecer difícil de visualizar. No entanto, alguns aspectos da obra original são bem interessantes nesta passagem, como a referência à natureza ter imitado a arte (“gruta,/ por arte alguma trabalhada; a natureza / imitou a arte, pois(...)”), o que quis manter, mas fazendo uma referência à Arquitetura, atualmente mais associada ao olhar estético e artístico de lugares. Essa referência a um ambiente “decorado” em que a deusa se sente em casa também é uma referência ao poder de Diana, pois revela uma relação de classes sociais que sempre existiu, os ricos têm casas belas – relação marcada ainda mais no texto de Ovídio pela presença das ninfas. Estas, que tem uma descrição longa no texto romano (v. 165 – 172), também tiveram menor importância na versão atual, as ações delas descritas no texto antigo são datadas, agem como damas da corte, enquanto dizer que elas faziam companhia à deusa em uma comitiva, ou uma entourage, mantém uma referência à riqueza, fama e poder e ainda é atual. É interessante notar que em termos sociais, tanto Ácteon quanto Diana estariam no topo da pirâmide, embora eles não estejam numa posição de igualdade por ela ser uma deusa, ele não é um homem inferior.

Uma outra passagem de difícil transposição foi a perseguição e morte de Ácteon pelos seus animais. No texto original, há uma longa sequência de descrição

dos animais (v. 205-236), seus nomes e de como emboscaram o mataram o próprio dono. Manter a sequência de nomes dos animais no original foi imediatamente descartada, pois são totalmente estranhos a nós, e inicialmente optei por suprimir esses nomes e trocar as referências por raças de cães de caça. Essa opção também não deu certo, sendo a solução mais bem encaixada com a minha versão e mais apreciada pelo público uma mistura de nomes de cães e descrição dos animais, com a referência aos cães de caça, principalmente às raças conhecidas no Brasil, como Beagle, Golden Retriever, Labrador, etc.

Outras questões importantes para inserção do mito no mundo de hoje foram: a escolha pelo termo “veado” ao invés de “cervo”, por ser mais conhecido pelos brasileiros e possuir um segundo significado informal para falar (às vezes, pejorativamente) de “gays”, o que daria uma segunda camada de significações ao conto; e a forma como terminar, pois inicialmente eu havia escolhido fazer uma referência clara aos gêneros, dizendo que as opiniões quanto a justiça ou injustiça das ações da deusa se dividiam na Roma Antiga porque os donos de tais opiniões seriam mulheres e homens respectivamente. No entanto, posteriormente, preferi deixar essa razão em aberto, jogando a mesma questão ao público de hoje, deixando que cada um defina se havia razão ou não nas ações da deusa, deixando que cada um finalizasse a história, que pensassem em como concluí-la por si mesmos.

Por fim, havia o corpo, no qual eu já havia pensado, era nele que eu representaria um celular, como se o segurasse tirando fotos. Ainda restava saber se funcionaria na narrativa.

Na aula, mesmo naquele grupo tão querido, eu ainda estava nervosa. No entanto, durante a apresentação, eu fui ganhando confiança, minha voz expressava o que eu gostaria de expressar, as palavras fluíam como deveriam e as expressões no público eram as que eu esperava. Quando terminei, fui elogiada, mas a professora, que também gostou do resultado final, disse que a questão do celular representado no corpo (eu segurava um celular imaginário) ainda não tinha sido

completamente resolvida, era necessário pensar nesse corpo do mesmo jeito que eu tinha pensado nas palavras, como encaixar aquela segunda narrativa no meu corpo, como pensar os gestos e posições como signos visuais e, acima de tudo, como fazer com que esses signos fluíssem naturalmente assim como aconteceu com as palavras. A cena dos animais também poderia ser mais descrita, eu ainda poderia trabalhar mais aquelas palavras e, para o grupo, não era problema mostrar a violência da morte do rapaz, na verdade, isso era parte fundamental da história.

Para apresentações posteriores, pensei em como fazer a narrativa do corpo e, inicialmente, colocando a agilidade de um fotógrafo profissional nos movimentos, mas eventualmente, optei por um movimento pequeno apenas enquadrando a cena da Deusa com as mãos e aumentando e diminuindo o *frame*. Foi importante pensar e filmar a organização desse segundo discurso visual, que contasse uma outra história além das palavras. Percebi que na minha preparação do conto, o pensar a palavra e o corpo foram processos muito parecidos; eu precisava encaixá-los em mim, pensar a partir do interno, como e onde aquela história se encaixaria na minha boca e no meu corpo, não podendo ser nem maiores nem menores do que eu. Assim, eu assumia, de alguma forma, uma coautoria desse conto, afinal, a partir do momento em que tenho que encaixá-lo em mim como contadora, adaptando palavras e gestos, eu já me torno coautora dele. Desta forma, do texto de Ovídio, fiz meu texto (ambos em anexo).

Terminado o processo, ficou uma questão: em um ano e sete meses de curso na área de contação, eu ainda não tinha sentido prazer ou confiança em narrar uma história, não me sentia uma contadora, mas depois desta experiência, eu sentia que tinha achado minha palavra de contar, sentia que tinha feito com que a história se encaixasse na minha boca de Tatiana, século XXI, São Paulo. Por quê? O que tinha acontecido afinal para enfim eu me sentir uma narradora? O que era essa palavra que cabia na minha boca, onde ela estava?

Logo de cara, percebi que as histórias que quero contar são tão minhas quanto de outros autores. Se eu preciso (porque sinto que preciso) contá-las, é

porque há algo neles de meu, há algo que eu quero dizer, independentemente se este algo está ou não no conto original, se foi ou não colocado lá pelo autor. A busca da minha palavra como contadora me mostrou que quando eu conto (e talvez não só eu, mas muitos ou a maioria dos contadores), há uma necessidade interna de comunicar algo essencialmente individual e pessoal, por mais que a questão a ser comunicada seja parte do meu mundo, da sociedade onde vivo. Ainda assim, havia a necessidade de compartilhar a história sem deixá-la fechada em mim e propor a questão essencial do mito ao público foi uma escolha importante para esse processo. No caso do conto de Diana, minha necessidade era buscar um tipo de justiça, justiça para a história, justiça para as personagens, justiça para a posição que nos foi designada pela sociedade como mulheres. Sinto também que busco uma verdade, o que, para mim, representa a verdade sobre o mundo como o vejo. Sem essa necessidade de comunicar o que é meu, não há desejo ou prazer em contar histórias. Contar algo que me é alheio seria, assim, uma tarefa ingrata.

## *2. A ira de Diana Arqueira saciou-se*

Quando Geneviève Marier, contadora de histórias do Quebec, veio ao Brasil e participou de um seminário n'A Casa Tombada voltada aos estudiosos da Arte de Contar Histórias<sup>6</sup>, tivemos o prazer de vê-la contar e dividir seus conhecimentos do alto de seus cabelos completamente brancos. Lá ela falou sobre seu trabalho corporal, muito específico e intenso, feito em grupo, em busca de novas formas de expressão. Ela dizia que as práticas corporais serviam para que se abrissem buracos dentro de si, onde as histórias que contaria encontrariam um lugar que, como num anfiteatro, as faria ecoar para fora da contadora, sendo ampli(fic)adas ao público. As histórias que conto são as que encontram um lugar em mim e ali ficam, as palavras que busco devem também encontrar este lugar. Num primeiro momento,

---

<sup>6</sup>Em 2015, Geneviève Marier veio ao Brasil em uma viagem com apoio do Consulado Canadense para apresentações e oficinas no Paço do Baobá e em 31 de Outubro deu uma conferência aos alunos da Pós-Graduação A Arte de Contar Histórias.

todas as histórias me tomam toda para si, afinal “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (Benjamim, 1994 p.205). No entanto, aquelas que quero contar permanecem, não só como reflexão, segundo o mesmo Benjamin, mas porque se ligam a algo profundamente meu. E por que permanecem, são como vozes num anfiteatro, que por ali estarem precisam ser ouvidas.

Stanislavski (1987) nos diz que, na a primeira leitura que uma atriz ou um ator faz de um novo texto, ela/e deve partir das emoções que o texto despertou em si, que em alguns casos pode envolver o todo da história e, em outros, apenas algumas partes. Essas partes que geram envolvimento maior o fazem, porque são parte do que é familiar à atriz ou ator. A partir desta primeira conexão é que a história (e o personagem, para Stanislavski) deve ser construída. Em mim, a história de Diana e Ácteon, e outras que decoro mesmo sem querer, logo encontrou esse lugar de conexão (comigo ou com minha visão de mundo), afinal não é novidade que é da natureza das narrativas refletir os humanos, Benjamin (1994) afirma que a narrativa tem em si conteúdos coletivos que são transmitidos de boca em boca, assim, falam a qualquer homem já Cândido (1995) dirá que a literatura, o canto, a dança “levam à humanização, o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais”, assim história, i.e., fabulação, tem a capacidade de falar a qualquer ser humano. Desta forma, por encontrar um conto que fosse tão reflexo de minhas ideias, eu senti de imediato a necessidade de contá-lo.

Na verdade, para mim, todo o processo do curso começou a partir dessa necessidade, a de narrar as histórias romanas e gregas há tanto esquecidas. Essa necessidade está ligada ainda a uma outra, a de justiça. Primeiro, a justiça para com a História e a memória de um passado incrível, que ainda hoje nos dá a base social, cultural e linguística das sociedades ocidentais, mas não é visto, foi sendo guardado nos museus e nas academias, ambos tão distantes do grande público. Outra, é a justiça com o Tempo que a existência desse passado representa, o mesmo Tempo que atualmente nos passa tão rápido, sem que vejamos sua imensidão e nossa

pequenez diante dele, pois é difícil encarar algo tão grande e perceber que a humanidade vive e gerações se passam e ainda continuamos com os mesmos problemas essenciais. Se antes percebíamos o tempo nas mudanças de estação, nos ciclos da natureza e, mais tarde, nos estilo arquitetônico, na moda, etc; hoje já não estamos perto da natureza, nossas estações estão desreguladas por conta dos problemas ambientais e as mudanças sociais são tão rápidas e passageiras que logo nos esquecemos delas. Assim, nos esquecemos do Grande Tempo, o Tempo-Rei de Gilberto Gil, o que existia antes de nós e vai existir depois. Ficamos atentos às horas do relógio e nos esquecemos que o tempo do relógio não é o tempo da Vida que tece a História. Esquecemos a História e nos perdemos do Tempo. É necessária a memória para perceber o tempo. É necessária a memória para narrar (Benjamin, 1994, p.210-211).

Mas existem muitas injustiças no mundo, e as histórias também falam de muitas delas. Em Ácteon e Diana, outra busca de justiça era contra sofrer simplesmente por ser mulher e ter seu próprio corpo como sua maior vulnerabilidade, um corpo que por ter um sexo específico se torna uma fraqueza diante de uma sociedade que não o admite livre. Essa justiça ainda é necessária pois a violência contra a mulher simplesmente por ela ser mulher se mantém elevada em todos os lugares, mesmo naqueles de IDH mais alto e com políticas de equidade de gêneros vanguardista<sup>7</sup>. A imagem de um corpo nu ainda destrói vidas<sup>8</sup>. É necessário fazer justiça e trazer essas histórias à tona, vê-las e contá-las. É necessário mudar.

---

<sup>7</sup>Apesar dos esforços de décadas para alcançar tal igualdade ainda apresenta uma das maiores taxas de violência contra a mulher da Europa: *O paradoxo da Suécia: o paraíso da igualdade com uma enorme taxa de violência machista* ([https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/09/eps/1489066869\\_454079.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/09/eps/1489066869_454079.html)).

<sup>8</sup>Já há registros de suicídios em decorrência da “revenge porn” em diversos países, com muitas vítimas ainda na adolescência. Dentre as mulheres que sofreram com o crime, 51% relatam passarem por pensamentos suicidas, 93% relatam intenso sofrimento, 82% que sofreram fortes impactos em sua vida pessoal e profissional, entre outros: “*Revenge porn*”: *o feminicídio virtual na internet* (<http://www.cartaforense.com.br/conteudo/artigos/revenge-porn—o-feminicidio-virtual-na-internet/16400>).

Fazer justiça é, de alguma forma, dizer que um outro mundo é possível. Diana representa para mim uma realidade outra, em que outras leis manteriam o equilíbrio da justiça. Obviamente não é um mundo ideal, eu jamais aceitaria que um homem fosse morto por espalhar fotos íntimas de alguém, entretanto um mundo onde a justiça fosse tão radicalmente oposta à realidade social brasileira representa uma outra possibilidade. E se há várias delas, também é possível que se tenha – e se crie – uma realidade de justiça e equilíbrio entre os gêneros (e obviamente um mundo que combata todas injustiças sociais). Esse mundo de possibilidades se abre quando tomamos contato com trabalhos artísticos.

No “Diccionario de las Artes” (1996), Félix Azúa apresenta a figura dos “Oteadores”, sentinelas que narravam a vida externa vista de pequenas janelas dos trens de judeus condenados na Segunda Guerra Mundial. Esses vigilantes tinham o poder de ligar o mundo dos vivos e o dos condenados, criando uma conexão entre eles e, assim, se era possível uma narrativa de morte e desgraças, também era possível uma outra narrativa, a de vida e “alegrias”. A realidade aterradora em que aqueles homens viviam se tornava apenas uma outra narrativa e não era a verdade do mundo, logo, havia a possibilidade de uma outra narrativa, ou seja, uma possibilidade de esperança e liberdade. Essa capacidade de ligar o mundo dos mortos e dos vivos, das possibilidades e da realidade, é criar um terreno para sonhos. Essa potência onírica está nas histórias, mas é papel do artista (tentar) transmitir tal potência. Assim, sendo a contação de histórias terreno de sonhos, é na palavra e pela palavra que eles serão construídos.

Antonio Cândido (1995) também fala sobre a potência da fabulação e suas relações com os sonhos “A literatura é necessária como o sonho, lugar comum entre homem e fábula”, sendo a literatura o “sonho acordado da civilização”, ela “confirma o homem na sua humanidade” (p.175). Por suas características intrínsecas (objeto construído com estrutura e significado; forma de expressão; fonte de conhecimento), a literatura possibilita a reconfiguração e reorganização do mundo, pois o contato com um discurso organizado com um significado mostram uma superação do caos e

organização do mundo. Ao ler ou ouvir uma história esse processo ocorre dentro do leitor/ouvinte, o que levará à reflexão e a sua própria reorganização interna. Além disso, por ser uma forma de expressão, ela satisfaz a necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, nossa necessidade de curiosidade, filha do espanto. Por fim, a literatura é fonte de conhecimentos e pode transmitir ideias, conhecimentos práticos, e concepções intencionalmente. Desta forma, a literatura como “sonho acordado da sociedade” (Cândido, 1995, p.175) acaba por ter uma ação direta no mundo, não apenas no campo dos sonhos. Ela influencia diretamente indivíduos e sociedades, pode ser um fator de “perturbação e mesmo de risco” (idem, p. 176). Cândido defende sabiamente que a fabulação e o acesso aos bens culturais sejam considerados Direitos Humanos, afinal são elementos fundamentais a todas as sociedades por seu papel humanizador e fazem parte de todas as culturas pois são essenciais a elas.

Na contação de histórias, para que o sonho acordado aconteça é necessária a presença física do artista. É ele que, apoiando-se no outro - no público, o corpo social que o rodeia, fará a conexão do mundo dos mortos e dos vivos (Azúa, 1996), ele que é meio por onde passam os sonhos. O contador deve “embaralhar as Fronteiras” (Rancière, 2012) entre os que agem e os que olham, lembrando sempre que seu trabalho é criar no público a mesma sensação de conexão que teve com a história, uma sensação que reflete o “se sentir, se ouvir, experimentar seu pertencimento” (Denis Guénon, conforme cópias feitas em aula do módulo *Estética da Recepção*). Para isso, o narrador e suas palavras devem se tornar lugar de passagem para a fábula, mantendo sua potência narrativa.

Cada narrador terá sua maneira de construir essa conexão e a sensação de pertencimento no público, entretanto, me parece fundamental, ao menos quando eu narro e naqueles que vejo narrando com maestria, que exista uma integridade entre narrador/a e aquilo que ele/a conta. O narrador deve também ter a história ecoando em si e sua conexão com ela deve estar firme, o processo descrito por Stanislavski de ampliação das conexões entre ator/narrador e texto deve ter se completado, pois

apenas quando há uma percepção desta integridade entre história e artista – para mim é quase como se história e contador se fundissem em algo único – o espectador pode também se ver, se sentir e experimentar seu pertencimento. Somente assim ele entra em contato diretamente com a fábula, sem ter a percepção de um outro fazendo a conexão entre eles, mesmo que um corpo muito presente e ativo esteja ali, este corpo se torna lugar da história, narrador se torna lugar de passagem.

A contadora Genevieve relatou esse processo de integração da história, ao descrever como foi difícil se preparar para narrar um conto dos Grimm em que um jovem queria muito ser soldado e ir à guerra, quando ela mesma tinha horror à ideia. Ela teve de buscar nos desfiles militares uma aproximação ao som e à beleza das trombetas e dos soldados marchando para encontrar o que levava o personagem a querer tal destino, para que primeiro sentisse nela algum tipo de simpatia ou encanto com a guerra. Quando mostrou o resultado final de seu trabalho, foi possível ver como o processo do jovem foi incorporado à narradora com naturalidade, pois o início da história era marcado pelo ritmo belo dos desfiles militares e ao poucos esse mesmo ritmo foi se modificando e se tornando o ritmo de bombas e tiros de uma guerra. Todo corpo da narradora foi tomado pela fábula, seus gestos se modificavam conforme a fábula e toda a emoção do enredo estavam nela, não havia a sensação de um artista apresentar uma história, foi como se a própria história fosse a artista. O artista não pode ficar entre a fábula e o espectador, pois ele e sua palavra são territórios de passagem.

A integridade do narrador se dá entre a história, suas palavras, suas ações e sua própria consciência, seu “eu”, afinal, apesar de poder estudar técnicas do Teatro, não se espera que um narrador seja um ator e construa uma persona narradora. A identidade do narrador se mantém aquela do indivíduo que existia antes do contador, sendo esta característica da narração um dos pontos citados como “de perigo” por tantos narradores, incluindo Regina Machado (2004). Desta forma, o contador deve acreditar/estar envolvido/ser/estar (não sei se estas palavras definem

o que integridade quer dizer completamente) nas suas palavras e, para mim, isso se torna ainda mais importante quando não há o domínio de técnicas dramáticas, afinal o contador contará apenas com suas palavras.

A cada contador, determinados temas e assuntos tocarão e se vincularão de formas diferentes. As histórias que escolhi contar são a minha tentativa de iluminar questões de justiça. Isso é uma escolha ética. Independentemente do porquê ou como contar, toda a escolha de repertório é ética, pois quem narra deve estar preparado/a para defender tal narrativa, o/a narrador/a dá a cara a tapa e deve mantê-la erguida. Narrar é um risco (Machado, 2004), então ao escolher suas histórias, o/a artista deve tomar tal decisão de acordo com sua ética pessoal. Apenas assim a integridade será mantida.

Narrar pode se tornar um prazer se há integridade na narração. Quando se escolhe uma história que está conectado com suas crenças, o/a narrador/a sente que contá-la é compartilhar algo seu também, é como dividir um sonho ou uma refeição. E ao reconhecer reações no público, novamente o narrador sente prazer em ver refletida nos outros a potência da história que também nele causou uma série de reações e vínculos. Ele vê nos outros os reflexos dos sonhos que tem. Narrador e ouvinte dividem o prazer de compartilhar uma momento, de “experimentar seu pertencimento, sua reunião” (Guéron). Um narrador íntegro (e preparado, claro) é capaz de atingir “o embaralhamento entre as Fronteiras” de que disse Rancière (2012, p. 23) e seu prazer é resultado desse compartilhar o sonho e se sentir pertencer.

*3. A opinião se dividiu: a uns a deusa  
pareceu mais cruel que o justo; a outros, digna  
de austera virgindade. A razão tem dois lados.*

Um comentário comum que ouvi de outros contadores e colegas durante o período que estudamos juntos foi de que eu seria muito corajosa por contar mitos antigos, um tema tão complexo e delicado (aparentemente). Era como se esses mitos e lendas não fossem para ser contados, seu espaço era nas salas de aula de literatura clássica e bibliotecas; a sua linguagem, a mais erudita e poeticamente arcaica possível e o respeito total a cada uma das vírgulas que os poetas provavelmente (não) tivessem escrito<sup>9</sup>. Injusto com cada uma dessas obras, concebidas para serem lidas em voz alta em banquetes e eventos públicos quando criadas. Uma tristeza também para seus autores, que mesmo fazendo parte de uma tradição literária de base oral e essencialmente intertextual<sup>10</sup>, são privados de permanecerem vivos na tradição, ainda que citados/intertextualmente.

A visão que meus colegas apresentavam estava de acordo com a perspectiva de literatura clássica que me havia sido apresentada na academia. Mesmo quando eu fui contar aquelas narrativas, a linguagem que usei foi contagiada por uma estrutura muito erudita e quase arcaica. De fato, era assim que escreviam aqueles homens, assim são os textos que nos chegaram das histórias greco-romanas, mas naquela época, esse modo de falar era palatável e prazeroso para o público de Grécia e Roma. Para que o mesmo prazer existisse no público de hoje, apresentar um mito exigia quebrar com a estrutura formal pela qual ele me foi apresentado, seria necessário modificar algumas coisas, omitir outras e, talvez, fazer alguns acréscimos. Diante da aura de sagrado destes textos que, como muitas religiões, podiam ser defendidos com ferocidade (dentro da academia especialmente), inevitável foi a sensação de sacrilégio ao modificar o que já era tão bem definido, sensação que também é compartilhada por muitos contadores ao trazer para narração oral histórias literárias (clássicas ou não). Havia uma relação com o texto

---

<sup>9</sup>Durante os séculos, os textos gregos e romanos foram mantidos graças aos trabalhos de copistas, que muitas vezes sequer falavam tais línguas, o que levou a diversas mudanças no texto. Além disso, muitos textos foram modificados propositalmente por razões políticas ou religiosas. Assim, não só encontramos mais de uma versão para estes textos, como também há um consenso de que não temos acesso a eles na forma como foram escritos.

<sup>10</sup>Na Literatura Greco-Romana, era comum que um mesmo mito fosse revisitado por diversos autores, tanto no Teatro quanto na Lírica e na Épica. Na verdade, a grandiosidade de um autor não estava em contar algo novo, mas em contar algo já conhecido de maneira diferente. Também era comum que os autores fizessem referências a seus pares em suas obras, tanto se comparando a eles, quanto apenas retomando seu trabalho, assim Virgílio cita Homero em sua obra, Ovídio retoma Eurípedes, Homero e outros nas *Heroides*, etc.

escrito e com o autor deste que, como um contrato ou livro sagrado, não poderia ser modificado.

Pensando sobre essa sensação compartilhada de que os textos clássicos e/ou literários são sagrados e que é sacrilégio modificá-los, enquanto é possível contar e recontar de várias maneiras diferentes os textos de tradição oral sem que isso se tornasse um problema, passei a pensar que o respeito ao texto escrito talvez refletisse a relação que as sociedades letradas ocidentais mantêm com a fala e a escrita. Historicamente, apesar do surgimento da escrita ter possibilitado, na Grécia antiga, o nascimento do pensamento crítico e lógico em relação ao conhecimento, por permitir analisar e reanalisar o que era afirmado socialmente como verdade (Goody e Watt, 2006), a mesma escrita também permitiu que essa tradição se mantivesse fixa. Ainda hoje vemos isso quando comparamos, por exemplo, alguns rituais muito tradicionais como uma missa, único lugar onde se ouvem estruturas como vós (“Vós que tireis o pecado do mundo”), ou seja, usa-se a mesma estrutura sempre, enquanto adaptamos e abramos as orações iorubas das religiões afro-brasileiras<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>A pesquisa da professora Dra. Yeda Pessoa Castro, Universidade do Estado da Bahia, falará sobre a influência das línguas africanas no português brasileiro e como essas línguas se adaptam ao português em rituais religiosos na Bahia (<https://jornalggn.com.br/noticia/portugues-que-falamos-e-culturalmente-negro-diz-professora>). Quanto aos rituais católicos, basta ver um Folheto Povo de Deus (<http://www.arquisp.org.br/liturgia/folheto-povo-de-deus>), distribuído nas igrejas para as missas para perceber como as estruturas linguísticas e os rituais desta instituição se mantêm muito tradicionais.

Isso não implica numa relação de superioridade ou de inferioridade entre as tradições orais e letradas, mas levou a um enrijecimento das instituições das sociedades letradas, onde a tradição assume uma forma mais fixa independentemente de certos símbolos, signos e costumes manterem um sentido para certo povo. Além disso, o letramento também possibilitou a existência de propriedades, mantidas pela força da “Lei” e dos contratos. Assim, o surgimento palavra escrita por um lado leva ao desenvolvimento do pensamento científico e crítico ao mesmo tempo em que permite a organização e proteção dos valores daqueles que tinham acesso a esta escrita, uma parcela também reduzida de homens, historicamente pensando.

Já nas sociedade não-letradas, a cada geração, as heranças imateriais, ou seja toda tradição cultural, são guardadas na memória, que por ser individual, tem uma importância principal na experiência dos relacionamentos. “Em cada geração, portanto, a memória individual será mediada pela herança cultural, de tal maneira que seus novos constituintes se ajustarão aos antigos pelo processo que Barle chamou de “racionalização” ou “empenho após o sentido” e quaisquer partes dele que tenham parado de ter relevância nesse momento são provavelmente eliminados pelo processo de esquecimento” (Goody e Watt, p. 16). Assim, o papel individual irá determinar a tradição sem que essa influencia seja marcada/definida nas sociedades não letradas.

A própria natureza dessas duas formas de uso da língua ajudará a manter essas relações de enrijecimento de instituições e tradições nas sociedades letradas e de uma maior fluidez dessas nas sociedades de tradição não-letradas. O que se fala, a não ser que se faça uso de tecnologias, logo desaparece, enquanto o que se escreve fica materialmente presente, apesar de também a escrita ser um processo de comunicação que, como qualquer outro, não contém em si a verdade ou nem mesmo representa os pensamentos e ideias de quem escreve/enuncia como o são de fato. Tanto os enunciados falados quanto ideias e pensamentos são fluidos, estão

constantemente sendo reformulados dentro da mente humana (Dunker, 2017), de modo que o que foi escrito pode perder o sentido dentro da lógica do enunciador.

Além disso, socialmente, a relação que temos com a escrita faz com que a questão da autoria seja mais forte nesse tipo de texto. Como dissemos, na tradição oral, as influências individuais não são marcadas, mas quando estes textos são transcritos, passam a carregar o nome do autor deste novo texto, como vemos nas histórias dos irmãos Grimm ou nas coletâneas de Camara Cascudo. Assim, sentimos que não é permitido mudar certos textos como encontrados em livros, como leis, pois não se muda o que foi escrito por outro. Mesmo neste texto vemos essa diferente relação de autoria entre texto escrito e fala, afinal devo citar cada um dos autores que me ajudaram a chegar às conclusões desta pesquisa através de seus textos escritos, mas não preciso fazer citações quando uso os comentários que minha orientadora fez durante nossas conversas e tampouco quanto às conclusões e ideias discutidas em aula coletivamente. Desta forma, nos contextos em a autoria da história/enunciado é muito clara, como nos textos literários e clássicos, mudar o que está escrito parece como quebrar um contrato, cometer um ato de traição, mesmo em se tratando de narrativas, algo fluído e mais antigo que qualquer tentativa de alfabeto.

Ao ler um texto antigo, tem-se a sensação de entrar em contato com uma instituição sacralizada e enrijecida. Como leitor, está-se no terreno da tradição letrada, enquanto ao narrar uma história, qualquer história incluindo as clássicas, é preciso mudar para o território da tradição oral, assim é necessário que a história passe pelo processo de “racionalização” em que o individual determinará o que é relevante manter. Desta maneira, modificar o texto deixa de ser uma escolha e se torna uma parte essencial do processo de contação mesmo que para isso seja necessário modificar as palavras (e a autoridade) do autor.

Portanto, para contar a história de “Ácteon e Diana” nos dias de hoje era necessário um ato de sacrilégio contra a tradição, era necessário trair as palavras escritas pelo poeta do Amor. E se contar, para mim, é fazer justiça, o sacrilégio

daquilo que há séculos era sacralizado é ato fundamental para que a justiça ocorra. Esse processo de profanação, na verdade, é elementar para qualquer mudança, uma vez que a aquilo que é sagrado e imutável, como as palavras de Ovídio eram para mim, muitas vezes reflete pensamentos e ideais ultrapassados, estão envoltos em conceitos e ideologias que acabam por se basear em estruturas de poder, pois o que é sagrado envolve proteção e submissão.

O processo de profanação do texto escrito parte, portanto, da confrontação com a autoridade que este texto representa. Virgínia Woolf (1990) vai ilustrar bem este processo em “Um teto todo seu”, quando diz que as mulheres que desejavam escrever, ao longo da História da literatura inglesa, tiveram que trair o conhecimento dos homens, que pregava a inferioridade emocional, moral e física delas. Elas tiveram de sair da submissão ao poder masculino – tanto financeira quanto intelectualmente – e profanar a sala de estar, coração daquilo que seria o ato mais sagrado e divino da fêmea humana, a casa e a família. Tiveram de tomar um lugar que não era o delas, o lugar de quem escreve, ou seja, não só enuncia, mas possui autoridade para assinar sua autoria. Na verdade, diante de uma sociedade ainda cheia de imperfeições, é necessário fazer da traição das crenças e da profanação das instituições, conceitos e estruturas sacralizadas de forma a nos governar, um exercício permanente. Devemos permitir que mesmo as coisas sagradas se tornem fluídas e passíveis de mudanças e adaptações.

Se a profanação do texto representa a confrontação de uma autoridade, isso ocorre porque a língua é uma estrutura social que também é usada para manter ou destruir essa autoridade. Bakhtin (2003), ao definir como a linguagem é concebida, dirá que todo componente verbal enunciado, um texto falado ou escrito<sup>12</sup>, deve ser analisado como parte da atividade social, na qual o enunciador, produtor do enunciado, busca por meio dele comunicar algo a um destinatário específico, chamado de co-enunciador por Bakhtin, e para isso construirá seu discurso de modo que seu interlocutor compreenda não somente o conteúdo do texto, mas o objetivo

---

<sup>12</sup>Neste trabalho, usamos os termos discurso, texto e enunciado como sinônimos, conforme a perspectiva bakhtiniana.

pelo qual tal enunciado se deu. Assim, esse enunciado pode ser visto como parte da interação social entre dois ou mais sujeitos. Neste caso, é necessário considerar a existência de um contexto social que engloba os interlocutores, de forma que o enunciado é determinado por uma situação social mais ampla, pressupondo que os sujeitos envolvidos no processo de comunicação estão organizados socialmente.

Dentro dessa estrutura, há posições de fala que podem ser assumidas apenas por certas pessoas em cada uma das esferas à qual pertençam<sup>13</sup> (discurso religioso preferido apenas por sacerdotes, a sentença, por juízes, etc), assim o domínio da escrita e das formas da escrita também está associado a uma posição de enunciação/fala que reflete uma estrutura de poder social. Por a escrita assumir historicamente na sociedade ocidental um caráter de verdade – Woolf definiu muito bem como foi difícil às mulheres assumir a posição de autor de livros, afinal isso daria a elas e às suas falas autoridade -, é usada como forma de domínio social, apenas os que a ela tem acesso podem ter pleno acesso aos bens materiais e culturais em uma sociedade letrada como a nossa. O acesso a determinados textos também está associado a um domínio e uma estrutura social vigente, sendo a acessibilidade dos bens culturais a todos os cidadãos ou apenas a certas classes uma forma de domínio/estruturação social.

Assim, tornar um texto clássico acessível ao grande público é uma profanação ao texto do autor, pois põe o contador numa posição de fala em que ele se torna autoridade para falar, ele se torna autor do novo enunciado, ainda que não da fábula narrada. Novamente a partir da perspectiva de linguagem bakhtiniana, podemos pensar nas relações sociais e discursivas que envolvem enunciator e co-enunciator no texto original ovidiano e na forma que assumiu na contação oral. Sendo o enunciado o resultado de uma prática social que reflete as condições específicas e as finalidades dos diversos campos de atividade humana que, por sua vez, estão ligados ao uso da linguagem, ao mesmo tempo em que também será reflexo dessa estrutura social, temos que certas atividades humanas estarão

<sup>13</sup>Não só Bakhtin (2002) falará sobre as posições de fala, mas também outros linguistas, como a perspectiva discursivo-semiótica de Gunther Kress.

associadas a certos gêneros do discurso, que dividem semelhanças quanto à sua estrutura composicional (temática do discurso, composição, i.e., a relação entre autor/enunciador e destinatário/co-enunciador, e estilo).

Assim, pensando as características que definem um gênero, podemos analisar a relação entre o enunciador – Ovídio e contador respectivamente – e destinatário – leitor e público, dos textos aqui estudados. Enquanto no texto escrito essa relação não é próxima, o leitor seria um interlocutor ideal e desconhecido, e mais, diante de um texto antigo e erudito, espera-se que o destinatário seja um leitor especialista, a relação entre narrador e público é mais próxima e não pressupõe um co-enunciador especialista, mas sim leigo. Temos que considerar, então, que adaptar uma dessas histórias clássicas para oralidade envolve um percurso obrigatório no qual, como leitor dessas obras, é seu dever aproximar-se do contexto social do autor e considerar as características sociais da época em que a obra foi criada para que processo de comunicação do discurso seja completo, enquanto como contador, deve-se fazer exatamente o oposto a isso, é ele quem deve aproximar o enunciado, ou seja a história, do co-enunciador, i.e., o público, que estará numa apresentação. O contador assume, assim, o papel de autor do enunciado e será sua tarefa adequar as estruturas de linguagem para que o sentido do enunciado seja comunicado, considerando sempre o grupo a qual se dirige. A partir desta perspectiva, teríamos que os dois enunciados – texto escrito e narração oral - fazem parte de um gênero textual completamente diferente, o que é um fato.

Porém, aqui nossa análise se deu na relação entre o público atual e o enunciado antigo. Se pensarmos na relação que Ovídio teria com seu público, temos que considerar que o autor criou seu texto em um contexto social completamente diferente do atual. Na Roma antiga, a obra de Ovídio (e outros autores) deveria ser lida ou declamada em voz alta. Sendo as *Metamorfoses*, obra onde encontramos o mito aqui estudado, uma obra considerada épica, temos que considerar que este gênero estava especialmente presente em eventos públicos, banquetes ou eventos sociais privados e tinha como personagem principal o Aedo, aquele cuja profissão

era declamar tais histórias. O público ao qual o poeta escreveu sua obra era o público romano, que, na perspectiva da época, era um público leigo, as especificações sociais que o leitor de hoje deve conhecer como especialista eram comuns ao povo da época. Além disso, como naquela época, o gênero possuía um estilo muito bem definido, a linguagem usada na obra era rígida, mas facilmente reconhecida pelo público, de forma que o processo comunicativo era possível e mesmo natural, aquela era a linguagem artística da época e a presença do Aedo e do Teatro eram comuns a todo povo (durante a Pax Romana, ao menos).

Ao escrever sua obra, Ovídio sabia que ela idealmente se daria através da oralidade, com o público próximo, sendo que, apesar de não haver intimidade com este, haveria proximidade física do proclamador. Neste caso, ainda haveria um estilo próprio do aedo, mas este usaria recursos não verbais para deixar sua marca de originalidade na obra, uma vez que os textos eram decorados. Então, a relação do público a quem o texto antigo foi destinado e seu autor e a relação do contador com o público atual não é tão diferente, ambas não exigem um co-enunciador especialista, demandam a presença de um artista para dar voz e materialidade ao texto e acontecem em eventos público. Isto não quer dizer que os textos sejam do mesmo gênero, mas permite que se veja um outro tipo de intertextualidade entre eles. Como o aedo, também o contador usará recursos não verbais para auxiliar na criação dos significados que quer comunicar. Ele também usará de uma linguagem familiar ao seu público, que, embora completamente diferente daquele de 2000 anos atrás, continua a ser construída a partir de um olhar estético sobre a linguagem.

Ovídio buscou nas *Metamorfoses* criar uma obra com traços épicos. Na verdade, a partir da perspectiva de gêneros da antiguidade, quando as estruturas composicionais eram realmente fixas e restritas, Ovídio que começa sua carreira como autor com o gênero elegíaco, tenta nas *Metamorfoses*<sup>14</sup> uma nova forma composicional, pois, apesar das claras referências na própria obra a sua temática

---

<sup>14</sup>Conforme Kenney (2009), nas *Metamorfoses*, Ovídio se propõe a fazer uma obra épica, considerada superior ao gênero elegíaco por sua temática mais nobre, ao mesmo tempo em que inova nas questões formais da obra. Ele deixará isso claro dentro da própria obra, quando faz referências à Virgílio, o grande poeta épico romano, autor da *Eneida*.

épica, ele mescla formas métricas da Elegia. Podemos considerar, no entanto, a temática como àquela dos textos épicos, associados atualmente às narrativas, por relatarem ações, sem que houvesse a presença necessária de um ator, que encarna os personagens<sup>15</sup>. Se analisarmos a contação de histórias atual como um grande gênero, temos que a ação se desenvolve sem a presença necessária de atores encarnando personagens. Entretanto, pela amplitude de temas tratados na contação atual, não podemos associá-la ao gênero épico, que narra somente grandes feitos. Ainda assim, é possível que se faça uma aproximação com a épica antiga por sua característica de apresentar uma ação, sendo novamente possível realizar leituras e análises intertextuais entre os textos antigos e suas versões orais.

Por fim, tem-se que considerar que o estilo de linguagem se altera com o passar do tempo e com mudanças históricas, sendo inevitável sua mudança ao longo dos 2000 anos que separam os discursos atuais daquele romano. Ainda assim, podemos aproximar o texto escrito por Ovídio com aquele contado hoje por dividirem características comuns: narram a mesma história, temos a mesma unidade temática; a situação social se assemelha, i.e, eventos públicos em que há a presença física de um artista e a materialização em som da palavra; o destinatário do enunciado é leigo; e o estilo, que deve ser esteticamente elaborado, mas familiar aos co-enunciadores. Para que o contrato de comunicação aconteça atualmente como acontecia em Roma antiga, é necessário que o contador/narrador saia da posição de leitor especialista, capaz de entender as nuances sociais antigas do texto para uma posição de autor que deve mostrar, através de uma linguagem familiar, as mesmas nuances a um público completamente leigo. Assim é fundamental o trabalho de estudo e reescrita do texto, para que o processo de comunicação inerente ao enunciado, e, desta forma, a qualquer história, se complete .

Considerando que os aspectos que modificam o estilo são de ordem temporal e individual, as mudanças feitas numa narrativa milenar serão enormes, tanto para que ela adquira uma estrutura familiar à linguagem corrente quanto para se adaptar

---

<sup>15</sup>Na *Poética*, Aristóteles diz que toda arte é mimética, e associa Épica e Tragédia por terem o mesmo objeto (homens superiores), e meio (as palavras), mas enquanto a Tragédia faz com que a ação se desenrole em frente do público, a Épica narra grandes feitos.

às características do narrador. Do ponto de vista individual, para a perspectiva semiótico-discursiva do texto, temos que o elemento expressivo, ou seja, a relação subjetiva-emocional valorativa do enunciador com o conteúdo do objeto e do sentido de seu enunciado, determina o estilo e a composição deste, assim como a escolha dos recursos lexicais e gramaticais usados nele. É a relação do autor do enunciado com seu objeto, ou seja, a relação do contador com a história narrada, que determinará o estilo a ser usado. No próximo tópico, tais mudanças de estilo individual, que podemos associar ao processo de autoria, as mudanças de estilo temporais, que podemos associar à releitura e ao reconto dentro do processo de inserção do mito na contemporaneidade da história de Ácteon e Diana serão mais profundamente estudados.

A sensação de estranheza causada pela contemporaneização de um mito clássico se dá muito mais pela relação estabelecida ao longo dos séculos com tal texto do que pela relação do autor do texto com a própria obra. É a sacralização da obra pela Academia e pela elite intelectual que deve ser profanada. Mesmo sendo o autor em si representante de uma autoridade, não necessariamente haja um desrespeito a este. Considerando os contextos sociais da produção de ambos os discursos, percebe-se entre eles muitas semelhanças, sendo que recontar uma história narrada nas *Metamorfoses* e em outros autores antigos pode ser visto como um enunciado feito dentro de uma relação de Intertextualidade com a obra original (semelhanças de gênero). E mais ainda, analisada a partir da perspectiva da tradição cultural clássica, a intertextualidade era fator comum aos textos da época, sendo encontrados dezenas de *Édipos*, e *Fedras* e mitos de Diana e Ácteon. Naquele contexto, recontar uma fábula com modificações na história fazia parte do trabalho do autor, pois significava buscar uma individualidade no seu estilo, afinal era isto que diferenciava um grande autor de um medíocre, o estilo pessoal e não a originalidade da narrativa. Em diversas obras e momentos, os autores clássicos vão fazer referências uns aos outros, mesmo Ovídio se remete à Virgílio nas *Metamorfoses* para deixar claro que sua obra é do gênero épico (Kenney, 2009).

No entanto, ao longo da história, estes textos foram proibidos, banidos, retomados, renascidos e acabam por assumir um lugar sagrado na Literatura, tanto por terem sobrevivido quanto por exigirem um leitor especialista, alguém que de alguma forma teve acesso a conhecimentos que permitiram a compreensão do texto clássico mesmo não estando naquele contexto histórico-social. Isso exigiu acesso aos meios de ensino, e, como uma premissa, era necessário o acesso aos bens materiais que pagariam pelo conhecimento. O acesso ao texto clássico necessariamente se dá por meios de dispositivos, que automaticamente limitam e controlam esses livros. A possibilidade de trazer um conto clássico ao público atual e, conseqüentemente, fazer mudanças e adaptações obrigatórias para que o processo comunicativo seja completo é uma afronta não aos autores dos textos que conhecemos, mas é vista como afronta por grupos que, conscientemente ou não, desejam manter uma estrutura de poder que não permite o acesso universal aos bens culturais antigos, pois seu domínio, o domínio da história, do conhecimento e essencialmente, o acesso ao lugar de fala onde estes são produzidos, também é uma forma de poder muito grande.

*4. E errando em bosque ignoto com incertos passos,  
chega ao recanto sacro; assim quis o destino*

Desde o primeiro momento que entrei em contato com a obra de Ovídio, fiquei fascinada por ela. O estilo leve do poeta e a temática tão humana e simples dos primeiros anos, os Amores, e o modo de contar histórias maravilhosas nas *Metamorfoses* de maneira tão emotiva e poética faziam com que fosse fácil ler aqueles textos mesmo depois de 2000 anos da primeira letra escrita. Claro que fui preparada para ler tais textos, que, como exposto antes, exigem que se tenham referências sobre Roma e os mitos antigos para seguir uma leitura sem pausas para pesquisa. Tal processo de pesquisa faz parte do processo da leitura, como diz

Giorgio Agambem (2009) em *O que é contemporâneo*, “O tempo do nosso seminário é a contemporaneidade, e isso exige ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam” (p. 57).

Embora as traduções dos textos ovidianos tenham uma linguagem erudita e rebuscada, o contato com o texto latino me mostrou que, naquela língua, frases complexas em português eram fluídas e simples no original por características sintáticas e semânticas do próprio latim. Quando traduzi a “Carta de Fedra à Hipólito”, uma das 22 cartas de heroínas e heróis para seus amados que compõe as *Heroides*, sentia a todo instante que minha tradução não podia abarcar todo o significado que o original expunha, e a questão estética então, só poderia ser resolvida por um poeta. O texto latino tinha uma vida muito peculiar na sua forma original, era atual mesmo que falasse de um mundo tão antigo e numa língua tão antiga.

Ovídio foi o autor que mais se aproximou de mim, mas diversos textos antigos me tocaram, pois falavam de temas que ainda nos são caros, como é comum à literatura: os amores, o passar do tempo, a efemeridade da vida, as guerras e disputas de poder, etc. Todas essas temáticas sempre foram contemporâneas ao homem, no entanto, ao me deparar com algumas histórias, como a de Diana e Ácteon<sup>16</sup>, elas me parecem ainda mais contemporâneas, pois tocam temas muito atuais e, da perspectiva do século XXI, assumem mais de um sentido, são mais emblemáticas.

No caso de nossa história, por exemplo, a exposição de Diana, a privacidade invadida e a intimidade tornada pública implicam na nossa nova relação com a privacidade e vida social que as redes sociais nos trazem. Uma gruta no meio de uma floresta não deixa de ser um espaço coletivo, ainda que ainda permanecesse “selvagem”, como as redes sociais, públicas e com muitos recônditos selvagens. Ao mesmo tempo em que há um excesso de exposição, há uma sensação de

---

<sup>16</sup>As narrativas encontradas nas *Metamorfoses*, de Ovídio parecem se manter atuais. Talvez por sua conexão com o fantástico, tantas vezes revisitado no século XXI, as histórias de Narcísio – e o Instagram – ou de Zeus se metamorfoseando para conquistar as mulheres – Tinder – ou de Apolo com sua arrogância – e a naturalização do estupro, poderiam facilmente ser narradas a partir da perspectiva atual.

intimidade e privacidade, pois os usuários de redes sociais se colocam neste espaço público como em um lugar que é dividido com pessoas próximas, os nossos amigos das redes sociais - as ninfas de Diana - estão lá neste lugar comum. Há também um limite que não é bem estabelecido, apesar de ser necessário e existir, a deusa não quer ser vista, mas não há guardas nas portas, muitas postagens acabam se tornando virais, vídeos vazam, independentemente da vontade dos donos de tais postagens.

A história de Ovídio, escrita quando ainda estávamos muito longe de criar a eletricidade e muito menos a internet, parece falar ao mundo do século XXI. Ali há uma realidade que só é possível no agora, pois está intrinsecamente relacionada à tecnologia e às novas formas de relacionamentos agora intermediadas por dispositivos eletrônicos. O contemporâneo transpassa essa história do início ao fim e escancara um dos maiores paradoxos – ou talvez devesse chamar de tensão – da atualidade: a realidade das relações superficiais e voltadas para a imagem das redes sociais em que nos expomos, ainda que inicialmente de maneira controlada em um espaço público e sem leis – a nossa gruta sem guardas, mas cheia de amigos – ao mesmo tempo em que forças conservadoras tentam impôr regras de controle do corpo das pessoas, principalmente das mulheres<sup>17</sup>. Não podemos deixar que nosso corpo seja visto, ou, ainda que possamos (vários movimentos feministas dizer “usar” o corpo nu para empoderar as mulheres), o corpo feminino é sempre o corpo sexual, ou o corpo objeto de sedução ou de fertilidade, ainda é tudo aquilo que o corpo feminino sempre representou.

Enquanto há uma onda contemporânea – bem representada por uma parte dos millenials ou a chamada geração y nascida entre os anos 80 e 90 - que deseja libertar completamente o corpo, é liberal e ultra conectada, mas também envolta num excesso de exposição e uma superficialidade muito grandes, há uma segunda

---

<sup>17</sup>Leis como o Estatuto do Nascituro (PL478/2007), ainda não votada na Câmara dos Deputados, que dá direitos de cidadania a fetos e impede e criminaliza mesmo os abortos naturais, ou a PEC 181, em processo de aprovação, que diminui o direito ao aborto em casos já aceito por lei, como estupros, anencefalia e risco para vida da mãe, além de outras tentativas de diminuir o direito às escolhas das mulheres, demonstram como estamos em um momento de retrocesso em relação aos direitos conquistados pelas mulheres, além de outros sofridos pelas minorias de modo geral.

força que deseja manter o controle sobre os corpos dos indivíduos, uma força tradicional, que se baseia nos textos sagrados, principalmente a Bíblia, e pensa em posições preestabelecidas socialmente de acordo com a biologia de cada um, essa força curiosamente parece estar tomando conta dos mais jovens<sup>18</sup>. Nesse embate entre o pensamento tradicional e a nova visão de mundo do contemporâneo, o que não se percebe é que nenhuma das posições respeita o corpo e a individualidade de um ser humano. Há um excesso de exposição e uma falta de cuidado com o outro que acompanha o pensamento mais liberal atual, em que se trocam nudes e expõe-se a intimidade sem que antes exista mesmo essa intimidade com o outro. Há uma banalização das relações humanas que leva a uma falta de ética com o outro, ética essa que só é possível com a intimidade real, aquela que se compartilha como um segredo. A falta de ética com o outro também falta ao lado conservador, ainda que este use a proteção da honra, da intimidade e do indivíduo como desculpa para aprisionar os corpos em roupas ou posições determinadas. Neste caso, a relação de intimidade também não é real, pois não é permitido que as pessoas sejam verdadeiras, não há segredo se não há real. Diana, exposta neste lugar coletivo, sente sua privacidade invadida por estar sendo observada sem que haja sua permissão e como consequência acaba com a vida de Ácteon.

No entanto, essa vingança também nos fala do nosso tempo. A primeira coisa que é dita depois que a deusa amaldiçoa e transforma o herói é que ele perdeu sua voz. O excesso de exposição e a falta de ética levam à incapacidade de comunicação, na nossa sociedade super conectada, nos sentimos cada vez mais solitários<sup>19</sup>. E uma curiosidade da língua portuguesa dá ainda uma terceira luz para nossa história, Ácteon perde a voz, pois foi transformado num cervo, um tipo de veado. Ora, são os “viados” aqueles que também perdem sua voz quando assim são reconhecidos em público, eles são mortos por serem o que são. Os homossexuais,

---

<sup>18</sup>A geração atual (nascidos depois de 1995) é a mais conservadora desde a Segunda Guerra. (<https://cidadeverde.com/noticias/256397/geracao-atual-e-a-mais-conservadora-desde-a-2-guerra>)

<sup>19</sup>Atualmente, há uma forte conexão entre o excesso de uso da internet e o aumento da depressão (<https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/saude/uso-excessivo-da-internet-pode-causar-doencas-como-depressao,0689cd0f280c3ec5d3d4d954174c7e4696ieRCRD.html>) e também do isolamento (<https://run.unl.pt/handle/10362/19973>).

como as mulheres considerados minorias nessa sociedade ainda patriarcal, são caçados pelos homens tradicionais e suas instituições patriarcais – os caçadores e cães de caça – homens e instituições que podem destruir mesmo aqueles que antes lhes eram importantes ou que lhes ajudaram. Para esses grupos que representam o poder tradicional não há perdão para quem não permanece nas posições socialmente determinadas. E aqui temos um outro ponto que ainda não é completamente discutido atualmente, como a sociedade patriarcal tradicional também pode afetar os homens que não são minorias<sup>20</sup> quando eles por ventura não cumpram seu papel tradicionalmente definido. Apenas quando todos tiverem as mesmas condições de liberdade e respeito, um respeito real e não aquele construídos pela exposição exagerada que se diz empoderadora, haverá igualdade. Os corpos precisam ser vistos como corpos, sagrados e profanos ao mesmo tempo, mais complexos do que apenas máquinas sexuais, ainda que fontes de prazer, pois são máquinas de vida, somos nossos corpos. O corpo masculino precisa ser libertado como o da mulher, e também será necessário permitir sua libertação (incluindo a questão das regras de vestimenta e a exposição da pele), eles também devem perceber os perigos da sociedade e seus cães para aprenderem a proteger os corpos, deles e delas e delxs.

Essas questões contemporâneas transpassadas no conto clássico nos levam a pensar o nosso tempo. Giorgio Agambem diz que “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural, mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e aprender seu tempo” (p. 58-59). Nas forças entre “liberdade total” transvestida em exposição sem limites (penso especialmente nas redes sociais) e proteção pela prisão dentro do próprio corpo (como uma mulher/homem/gay/trans deve se portar, a obrigação de carregar uma gravidez indesejada, etc), nenhum dos lados se

<sup>20</sup>Homens machistas tem uma maior tendência a desenvolver doenças mentais (<https://saude.abril.com.br/mente-saudavel/machismo-abala-a-saude-mental-dos-homens/>) por conta das exigências que sofrem.

sustenta, nem o moderno nem o arcaico. Nas forças entre o machismo e a misoginia e um feminismo extremo e muitas vezes misândrico, não se percebe que apenas quando os humanos tiverem uma outra relação consigo mesmos e com seus próprios corpos e que eles verão o corpo da mulher de uma outra forma. São essas tensões que a história de Ovídio toca, é por trazê-las à tona que esse mito se torna contemporâneo. Se para Agambem ser contemporâneo é ser capaz de ver nas trevas do presente, diminuindo a luz do próprio tempo para perceber o que está escondido, ou seja, pensar a exposição criticamente, ver a falta de cuidados com o outro, a falta de ética com o outro e as relações de poder, podemos dizer que a leitura aqui apresentada do conto romano é contemporânea.

Além disso, o autor italiano também dirá que a escuridão do tempo é como um tempo não vivido, que remete à origem. Um tempo em que talvez não houvesse uma cisão entre corpo e mente, entre sociedade e indivíduo, entre ser e ação, entre homem e mulher. Um tempo arcaico que deixa “índices e assinaturas” no mais moderno e recente que só são percebidas por quem a ele é contemporâneo (Agambem, p. 69). É essa capacidade que fará com que aquele que é contemporâneo “dividindo e interpolando o tempo” possa “transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (p.72), pois nesse sentido o passado que será capaz de explicar o presente. Nesse antigo que estarão indicadas as respostas, ou talvez as questões, relacionadas às tensões do tempo do agora, pois já na antiguidade se desenrolavam tensões que entrariam em seu auge apenas 20 séculos depois. É como se durante todos estes anos os temas tratados nas histórias antigas estivessem subterrâneos, mas ativos como magma e apenas agora, quando a história abriu uma brecha na terra é que esse magma saísse e pudesse ser visto, e/ou no mínimo ter seu calor sentido. Recontar a história de Diana e Ácteon é fazer uma apropriação daquilo que é antigo, mas se torna contemporâneo; algo que apesar de criado há tanto tempo, pertence ao século XXI

como pertencia à Roma de Augusto. Recontar esse mito é apropriar-se daquilo que sempre nos pertenceu, que sempre foi herança daquele tempo, apesar de escondida em bibliotecas e academias.

No entanto, em Ovídio, as tensões aqui sublinhadas não aparecem como tensões, são apresentadas como fatos lógicos, a deusa virgem não pode ser vista e se vinga por ser uma deusa. Simples assim. É a perspectiva contemporânea que torna o texto contemporâneo e para que esse ponto de vista seja transmitido ao público quando conto uma história, é necessário que se imprimam marcas do contemporâneo e se limpem as estruturas empoeiradas do tempo clássico. Isso se dará de duas maneiras, por um lado acontecerá na fase ainda de leitura do texto ovidiano: escolhi deixar de lado alguns aspectos da história que seriam irrelevantes para aquilo que eu desejava expôr; e por outro, era fundamental atualizar o discurso, as palavras do texto em si, o que foi feito naturalmente, como descrito na introdução deste trabalho.

Dentro dos aspectos modificados, o fato de Diana ser virgem foi a principal omissão, questão que no texto clássico ajudaria a sustentar a vingança era a defesa de sua honra casta, aspecto fundamental da deusa para o povo daquele tempo. Ser uma caçadora significava abrir mão da relação do casamento, logo do sexo, em prol da liberdade e independência (sequer pensariam em mencionar uma relação homossexual entre deusa e ninfas, é claro). Atualmente, a liberdade de uma mulher está atrelada à sua liberdade sexual, então foi fundamental suprimir essa informação na hora de apresentar o conto ao público atual. Além disso, para uma boa parte desse público ser a deusa virgem ou não seria considerado irrelevante, uma vez que a invasão da privacidade se manteria a mesma. Outra questão que acabou desencadeando um olhar bem diferente foi a descrição da morte do herói por seus cachorros, que tem uma relação ainda mais próxima aos humanos hoje. Seria melhor deixá-la mais leve e menos sanguinária ou deveria manter a força da imagem original? Neste caso, optei por manter uma descrição mais curta dos

animais e de sua relação com Ácteon e diminuir a descrição de seu sofrimento em relação à narração original.

Todas as questões de enredo, como as expostas acima, que envolveram as mudanças para o contemporâneo se centraram mais num trabalho de releitura daquele texto clássico, ou seja, uma relação de leitor com a obra. O próximo passo seria recontar de fato aquela história a partir das novas perspectivas até aqui expostas, partindo de uma outra relação com a narração, para que ela soasse como contemporânea. Assim o único processo possível para isso foi mexer na estrutura de toda e qualquer história, ou seja, nas palavras. Agora eu deveria assumir uma nova relação com a obra, eu me tornaria autora (coautora) do discurso.

##### *5. “Agora, conta que me viste sem a veste, se puderes.”*

As palavras criam o mundo. As palavras fazem parte do homem e de todas as sociedades, é aquilo que temos em comum e que nos une a uma determinada cultura. As palavras que cabem em nossas bocas cabem no nosso mundo.

Ao contar a história de Diana e Ácteon, mantive as mesmas sequências de acontecimentos e descrições, atualizando apenas o estilo do texto, colocando-o em palavras que soam naturais hoje, conforme os enunciados apresentados nos anexos deste trabalho. Essas mudanças composicionais são resultados de dois fatores, a individualidade do autor do discurso – Ovídio no texto e contadora na narrativa oral – e do tempo. Esses dois aspectos são considerados por Bakhtin fatores definidores do estilo, enquanto o autor pode deixar clara sua individualidade e pontos de vista pessoais em seu texto, o fator temporal de mudança é essencial, pois garante que o destinatário do discurso, ou seja, da história narrada, terá completa compreensão do que está sendo comunicado. Desta forma, é no campo semântico e sintático que o estilo deixará sua marca, no modo como construímos nosso discurso do cotidiano, do ponto de vista temporal, e o discurso artístico, do ponto de vista individual.

Podemos dizer então que a principal forma de contemporização do texto se deu na estrutura das palavras, base de todo enunciado linguístico. Uma vez definido o ideológico como algo que tem um significado e remete a outra coisa situada fora de si mesmo, ou seja, “tudo que é ideológico é um signo”, Bakhtin considera que “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência” pois toda sua realidade é “absorvida por sua função de signo”, ela é o “modo mais puro e sensível de relação social” (1994, p.29). Por essa razão, será na escolha das palavras que o principal trabalho do narrador se dará, pois ela, e todos os signos, não são apenas um reflexo da realidade, mas um fragmento material desta, de forma que cada época e cada grupo social tem seu repertório de formas de discurso, e o signo linguístico é sempre marcado pelo “horizonte social de uma época e de um grupo social determinados” (p. 43). Assim as ideologias são determinadas pelo corpo social em que estão inseridas e, apesar de todo discurso partir do indivíduo, é o coletivo que definirá os usos e significados dos signos linguísticos.

Desta forma, ao adequar o discurso ao grupo social e ao tempo contemporâneo, foi essencial para que encontrasse as palavras certas, pronunciá-las em voz alta, considerando como esta seria modulada e construída junto com o discurso linguístico, o que de fato fez a história materializada no século XXI. Falar em voz alta, gravando a narrativa, permitiu que analisasse se a mesma soava natural não como contadora, mas como ouvinte e vivente deste tempo. Nesse processo, o exercício de perceber/sentir profundamente meu tempo ao mesmo tempo em que produzia um novo discurso a partir de algo muito antigo foi essencial, sendo necessário tomar a liberdade artística para fazer a ponte entre estes tempos, afinal apenas quando me apropriei do conto e decidi contá-lo do meu jeito e da minha perspectiva, consegui atingir meu objetivo comunicativo. O processo de profanar o texto ao mesmo tempo em que me sentia inserida numa tradição clássica de intertextualidade e retomada de mitos, fazendo com que a sensação de traição não fosse para com o artista, também serviu como uma permissão para que eu tomasse minha posição de fala. Nas palavras modificadas e re-tecidas, a ideologia

de uma outra época, o tempo do hoje, se estabeleceu, assim como as ideologias pessoais relacionadas à autoria dessa nova narrativa. Por mais que se mude um pouco um conto a cada vez que se conta, ao conseguir imprimir e refletir as ideologias de uma época e de um grupo social, o que ocorre naturalmente aos falantes nativos de uma língua, uma vez que são nas conversas cotidianas que as ideologias são definidas, a fábula permanece a mesma, ainda que haja pequenas mudanças.

Considerando todo texto – tanto produção oral quanto escrita – como um enunciado criado por um autor que visa comunicar algo a um determinado destinatário, temos que a relação comunicativa se dá dentro de um contexto social, o corpo social que determinará suas ideologias e discursos de acordo com a realidade em que está inserido (Bakhtin, 2003). Se pensarmos na relação do narrador com o público, pode-se esperar que o discurso falado seja esteticamente ordenado, pois é pressuposto do artista ter um olhar estético sobre seu trabalho. No entanto, para o trabalho do contador, essa perspectiva estética não estará associada apenas às palavras, mas também aos outros elementos usados para produção de sentido, i.e., o próprio corpo, a voz e objetos.

Aqui, podemos ver mais uma diferença em relação à apresentação deste tipo de história na antiguidade, pois o ritmo do texto dependia puramente da estrutura dos versos do texto original e o bom aedo era aquele que sabia todo o texto decorado e dava vida ao declamá-lo, ainda que as palavras fossem as mesmas de outros aedos. Já o narrador contemporâneo usa técnicas de modulação de voz para implicar mais emoções ao seu enunciado (como o aedo poderia fazer), mas também se apropria de técnicas do teatro e da dança para estabelecer relações de sentido com o próprio corpo. Assim, poderíamos dizer que o contador pode usar seu próprio corpo como signo linguístico e objeto semiótico – consequentemente como signo ideológico - na busca da construção de significados para sua comunicação com o público. Bakhtin diz que qualquer corpo físico pode ser percebido como signo, apesar de inicialmente não o serem por natureza, pois não se remetem a nada fora

de si. Para isso, basta que tal corpo físico seja embutido de uma ideologia, como todos os símbolos que as culturas escolhem, e adquiram um significado específico, como a cruz ou a suástica. Para ele, “toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico” (1994, p. 29), há nesta imagem um conteúdo semiótico e um valor a ele atribuído.

Assim, ao escolher adicionar uma nova informação, algo a ser comunicado na história, por meio do corpo, como escolhi fazer ao encaixar a imagem de um celular e, posteriormente, a imagem de frames de câmeras, feitos com as mãos na cena em que Diana é observada, transformo meu corpo em signo ideológico. Convertido em signo, o corpo passa a refletir e refratar a realidade ao mesmo tempo em que continua fazendo parte dela (Bakhtin). Assim, é nesse momento que a marca ideológica do século XXI aparece de modo mais claro, mudar as palavras não fez com que a história estivesse no agora, mas a presença desse aparelho tecnológico representado nas mãos do narrador o faz. É o corpo presente que mostra o tempo presente visto na antiga história, é a imagem de um corpo feminino contemporâneo confrontado com o corpo feminino histórico, ambos em perigo diante da exposição, que se interlaça com maior força à realidade atual perpassada pela História. O corpo do narrador assume um lugar que só existe no tempo presente e é neste corpo como lugar que gostaria de pensar, pois desde o começo do processo, foi no corpo que se refletiram e se prenderam as histórias que contaria como narradora. É também nas sensações corporais que a comoção – um dos objetivos do discurso retórico, segundo Cícero (1987) – se manifesta.

Foucault, em *El cuerpo utópico* (2010), afirma que o corpo é o ator principal de todas as utopias, por ser ao mesmo tempo o lugar de onde nunca se pode escapar, enquanto a utopia é o lugar onde nunca se está. Mas, ao mesmo tempo, nosso corpo nos é invisível, não vemos nossa nuca, só nos vemos no espelho, um lugar onde o corpo também não está. Para o autor francês, por ser visível e invisível, penetrável (pela luz, sons) e opaco, corpo aberto e fechado, vida e coisa, todo corpo é utópico. O mesmo autor dirá que a maior representação da utopia é o lugar dos

contos de fadas, onde tudo é possível. Como ator principal de todas as utopias, o corpo também é lugar de realidades impossíveis, também é lugar dos sonhos, terra nativa de todas as narrativas, como bem definiu Cândido. Foucault também dirá que todo enfeite, máscara ou tatuagem coloca o corpo em um outro lugar, um espaço que não tem lugar diretamente no mundo, mas que faz entrar em comunicação com o universo das divindades ou com o universo do outro. Na verdade, a própria carne tem como seu ponto limite “o próprio corpo que volta contra si seu poder utópico e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contra-mundo, no interior mesmo do espaço que lhe está reservado. Então, o corpo, em sua materialidade, em sua carne, seria como o produto de suas próprias fantasias” (2010). Ele usa como exemplo os corpos de dançarinos, corpos dilatados em um espaço que lhes é exterior e interior ao mesmo tempo. Ora, sendo o corpo ator principal de todas as utopias, corpo utópico ele mesmo, é este lugar de origem de toda história que se materializa neste corpo, na voz que amplifica a história, corpo que se torna não só signo mas lugar de passagem entre história e público. Na contação de histórias, o corpo é meio para produção do discurso linguístico, é signo, mas, acima de tudo, é um lugar de possibilidades, é o lugar onde os sonhos se criam.

No ato de narrar, temos, portanto, a história e o corpo como territórios de sonhos materializados em imagem e som, materializados em palavras. Se as palavras, na literatura, são o que molda uma nova realidade, a realidade dos textos narrados, também é a palavra que molda a realidade existente, essa na qual estamos inseridos. O corpo pode até ser o ator de todas as utopias, mas a palavra é a criadora de toda realidade, afinal mesmo o corpo só existe enquanto palavra, pois “todo humano tem a ver com a palavra” (Larrosa, 2002, p. 21). São elas que criam realidades, pois por elas sentidos são produzidos, elas podem funcionar como mecanismos de subjetivação potentes e são acima de tudo o sistema que usamos para comunicar ideias, possibilitar a troca e o conhecimento. O uso que fazemos das palavras revela o sentido que damos ao que somos e ao que nos acontece, se

trata “de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos e o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos” (idem). Novamente temos que a palavra se relaciona ao que nos é externo, por isso é um signo por natureza, mas ao mesmo tempo é por ela e com ela que nos organizamos, tanto internamente - todo discurso interno se dá por palavras (pelo menos na maioria dos adultos, mas temos que notar que há um fluxo interno de pensamento nos bebês mesmo sem que sejam alfabetizados, assim como o funcionamento cognitivo dos surdos se dá por meio de outros signos que não palavras), quanto socialmente. Na verdade, esta dupla característica da palavras, que está no falante nativo da língua, portanto é produzida a partir dele no discurso, mas ao mesmo tempo é fundada no coletivo, no corpo social que definirá as ideologias destes signos, que reside a capacidade de criação da palavra, ela comunica e possibilita a criação de algo novo que lhe é externo.

Bakhtin define que os signos não são apenas parte de uma realidade – eles são definidos e materializados dentro de um corpo social específico de um tempo específico - mas também refletem e refratam uma outra realidade. Para o autor russo, o signo “pode distorcer” a realidade a qual pertence, “ser-lhe fiel ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc” (1994, p. 30). São os critérios de avaliação ideológica que criam tais relações, pois tudo que é ideológico possui um valor semiótico. As palavras são material de construção dos sonhos, pois nelas estão as ideologias fundadoras desses. Mudar as palavras ao retomar o conto de Ácteon e Diana, apesar de aparentar ser tarefa inofensiva, uma vez que a ação da narrativa se mantém a mesma na voz do contador ou na escrita do autor clássico, muda as ideologias por trás desta história, assim omitir certas palavras (como a virgindade da deusa), escolher outras (como o termo veado ao invés de cervo) implicam numa mudança dos valores semiótico envolvidos no conto.

Quando pensa a relação dos grupos sociais e como eles interagem com o signo ideológico e com a realidade, Bakhtin nos diz que “cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade

à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social” (1994, p. 31). Assim, novamente vemos a relação do uso da palavra ao lugar de fala e a certos temas e palavras permitidas somente a alguns indivíduos, e não a outros. Assim, as diversas formas de comunicação verbal são definidas pelas estruturas sociopolíticas e econômicas (relações de produção) de uma sociedade. Tais relações sociais são influenciadas por uma organização hierarquizada em que há regras de “etiqueta” do “bem-falar” e ainda outras que determinam as formas e organização da enunciação de acordo com a posição social do indivíduo que é autor do discurso.

Quando se pensa na contação, temos a posição social do artista, que pode ser mais livre na escolha da forma como se comunica, pois historicamente, principalmente depois do período Modernista, o artista passa a questionar a sociedade e tocar seus pontos sensíveis. E, sendo também uma forma de comunicação, a Arte pode extrapolar e criar novas formas de linguagem, a ela não podem ser impostas regras de ordem social ou estrutural e exatamente por isso ela é tão censurada. Ainda hoje tenta-se impedir a livre expressão artística, pois como signo ideológico (verbal ou não) a obra de arte é sensível às flutuações da atmosfera social, refletindo, refratando-a e, como signo, criando novas possibilidades de realidade. Cada signo tem sua forma definida pelas condições sociais em que ocorre e pela interação e relação entre os indivíduos do grupo em que está inserido, sendo que a mudança nessas relações e nas condições resultam numa mudança do signo (Bakhtin), portanto tirar o artista da posição que ele lutou para conquistar, o lugar de onde se pode falar de tudo, lugar de onde se pode criticar e sonhar outras realidades, levaria a uma mudança nas ideologias dos signos, podendo-lhe os sentidos reais das obras de arte, i.e., dos objetos ideológicos (signos) do artista.

Também as palavras terão essa característica e nelas se acumulam mudanças e deslocamentos que mal são perceptíveis, mas que mais tarde “encontram sua expressão nas produções ideológicas acabadas” (p.41). Se para Bakhtin as palavras são tecidas a partir de fios ideológicos que funcionam de trama

para as relações sociais de todos os domínios, são elas os indicadores mais sensíveis de todas as transformações sociais, elas são “o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada” (p.40). Ou seja, nas palavras estarão marcadas a primeiras mudanças que eventualmente acontecerão transformando a realidade de um grupo social. Eu poderia mesmo dizer que as palavras refletem essas mudanças e as refratam e ampliam, podem ser o motor de transformações, moldando-as. Por isso podem ser tão perigosas para as classes dominantes, que também tentam controlá-las, usando-se da hierarquia das posições de fala, embora, de fato, não o possam fazer, pois as palavras tem seu conteúdo ideológico definido pelo grupo social nas atividades cotidianas. Para Bakhtin, “o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata”, ou seja, as mudanças indicadas nos signos partem de questões dos seres viventes, questões que estão na escuridão de cada tempo contemporâneo, ao mesmo tempo em que ampliam tais mudanças.

Se Cândido nos fala sobre o poder transformador da literatura, isso ocorre porque as palavras, como signos, tem em si esse poder. Elas podem criar realidades outras, com outros valores, diferentes daqueles socialmente estabelecidos. De novo podemos ampliar esse conceito para o de todo objeto de arte como signos que são. Assim, ao escolher contar uma história, o narrador não apenas escolhe com base no que a mesma quer comunicar, mas ele também constrói o sentido usando signos verbais e não-verbais numa estrutura de enunciação da qual ele é autor, independentemente da autoria da história. Desta forma, são as ideologias pessoais do contador que inevitavelmente estarão presentes na obra, é da sua perspectiva que a história será narrada, ele se tornará coautor da história, uma vez que é o autor do discurso em que esta estará enunciada.

Se busco contar histórias que tenham e tragam em si ética e justiça, são as palavras que escolho e como estruturo e componho o discurso, em suas formas verbais e não-verbais, que indicarão tal busca. São os signos escolhidos pelo

contador que funcionarão como tijolos para criar a realidade que ele quer mostrar, do sonho que ele quer dividir. Isso implica numa responsabilidade muito grande, pois ele deve ter em mente qual mundo deseja mostrar, quais os valores ideológicos desse mundo e como essa outra realidade criada com a palavra pode mudar o que chamamos mundo real, em quais estruturas ideológicas da sociedade de que o público do narrador faz parte o autor quer tocar. Na verdade, há essa responsabilidade em menor grau em todo discurso. No entanto, o narrador proporciona um momento de suspensão, uma experiência - definida por Larrosa como o que nos perpassa, nos atravessa, deixando alguma mudança, sem que haja uma ação de nossa parte – ele coloca o público/destinatário numa posição de risco, pois, em quem ouve, há uma disposição de estar em um outro lugar com o narrador, de maneira que o contador deve saber em que lugar quer chegar. Assim, ao construir sua narrativa, contador/coautor deve pensar nas questões éticas que estão envolvidas nas escolhas temáticas e estruturais da sua narrativa. Nesse sentido, quanto mais íntegro for o narrador na escolha de suas palavras e de suas histórias, mais fácil será narrar este conto e criar um momento de compartilhamento de experiência, pois essa integridade fará com que, na história construída, as ideologias pessoais e do grupo social (público) estejam presentes de modo que a relação subjetivo-emocional de narrador/autor com seu objeto/fábula ajudará a manter a integridade da história/narrador.

Além disso, para um narrador que não tem formação de ator, ou seja, que não domina as técnicas dramáticas, ter um conto bem estruturado de acordo com sua ideologia e com suas palavras, um conto adaptado à própria boca, faz com que sua força de argumentação seja mais forte. Cícero (1987) dizia que na arte retórica, para que o bom orador conseguisse convencer seu público, ele deveria saber *probare* (provar pela argumentação e pela demonstração), *delectare* (agradar, parecer agradável e simpático aos olhos do auditório) e *mouere* (comover, mover o espírito do auditório através do apelo às paixões). Na narrativa oral, precisamos provar nossa história, ela deve ser lógica e verosímil, interagir bem com o público, embora

não necessariamente agradá-lo, visto que estamos no século XXI e nem sempre a Arte quer agradar, e comover, o movimento causado na alma é o que define a Arte em si. Ter alinhadas as ideologias e paixões de narrador e narrativa na sua forma final de enunciação faz com que o contador não-ator atinja com mais facilidade os dois últimos objetivos, ao passo que para um ator, há mais estratégias não baseadas na estrutura verbal as quais pode utilizar. Quando a história se encaixa perfeitamente na boca do narrador, quando sua voz realmente soa como verdade, o que também estará na materialidade do som, quando o corpo pode assumir posições que lhe cabem para criar signos, enfim, quando há um trabalho íntegro, a história pode simplesmente passar dele para o público sem entraves, narrador se torna de fato lugar de passagem, lugar utópico dos sonhos. E Ácteon e Diana chegam ao século XXI e aqui se encaixam, se fixam. Na minha integridade como narradora, posso me colocar ao lado da tradição que tantas vezes recontou essa história, fosse em narrativas, quadros, esculturas, etc, revisitando o passado a partir da perspectiva de hoje e apresentar esse lugar que desde o século I a.C. é visitado.

#### 6. *Onde o caminho é árduo, ou mesmo não há*

AGAMBEM, Giorgio *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SP: Argos, 2009.

AZÚA, Félix de. "Artista". In: *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Ed. Planeta, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8 ed. São Paulo: Huicitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

- CÂNDIDO, Antônio. "O direito à Literatura". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.169-191.
- CÍCERO. *Em defesa do poeta Árquias*. Trad. Maria Isabel Rebelo Gonçalves. 2ª edição. Lisboa: Editorial Inquérito. 1986.
- DUNKER, CHRISTIAN – Como aprender a escutar o outro? Christian Dunker | Casa do Saber. Youtube: 2017. 7:40. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zo-jk4kVtE8>.
- FOUCAULT, Michel. (1966). "El Cuerpo utópico". In: *Página 12*. Argentina, Edição de 29 de outubro de 2010. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>
- GOODY, Jack e WATT, Ian. *As Consequências do Letramento*. São Paulo: Paulistana, 2006.
- KENNEY, E.J. "The *Metamorphoses*: A Poet's Poem" In: KNOX, Peter (org.) *A companion to Ovid*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009, p. 140-153.
- LARROSA, Jorge. "Notas sobre a experiência e o saber da experiência". In: *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, nº 19, Jan/Fev/Mar/Abr 2002, p. 20-28.
- MACHADO, Regina. *Acordais. Fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.
- MORIN, EDGAR - A complexidade do eu. Edgar Morin | Fronteiras do Pensamento | Produção Telos Cultural | Produção Audiovisual Okna Produções | Documentário Encontros e Dissonâncias | Direção Camila Gonzatto | Direção de Produção Gina O'Donnell | Edição Alfredo Barros | Tradução Mathias Eidelwein, Marina Waquil e Francesco Settineri. Youtube: 2014. 3:15. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ExOqRgBKDKA>.
- OVÍDIO. *Metamorfose*. Trad. Manuel Maria du Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.
- \_\_\_\_\_. "As Metamorfoses – Livros I a IV". In: CARVALHO, Raimundo N. B. *Metamorfoses em Tradução*. 2010. 158 páginas. Dissertação de pós-doutoramento. FFLCH - USP.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. “O período de estudo”. In: *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 19-57.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1990.

Notas de aula da disciplina *Estética da Recepção*, ministrado pelo Prof. Dr. Giuliano Tierno no curso de pós-graduação *A Arte de Contar Histórias: Perspectivas teórica, literária e performática*, em 2015, 2º semestre.

7. “Infeliz de mim” quis dizer, e a voz não veio;  
gemeu, e a voz foi isso

O mito de Ácteon e Diana, escrito por Ovídio (*Metamorfoses*, Livro I) , em tradução de Raimundo Carvalho:

“Pesando bem, se vê que foi culpa da sorte,  
não um crime. Com efeito, enganar-se é crime?

“Havia um monte infecto com a morte de feras,  
e o meio-dia as sombras de tudo encurtara  
e o sol equidistava dos pontos limítrofes,  
quando o jovem hiantio chama os companheiros  
que em fundas matas caçam, com a voz tranquila:

145

“Redes e espadas têm muito sangue de feras.  
Foi um dia de sorte, amigos. Quando Aurora,  
em seu carro açafião, trouxe de novo a luz,  
voltaremos à lida. Agora Febo acha-se  
no zênite e com seus vapores sulca os campos.  
Parai por hoje e as redes nodosas erguei”.

150

O bando a ordem ouve e interrompe o trabalho.”  
Havia um vale de cipreste agudo e pinho,

155

Gargafia, sagrado à Diana caçadora,  
em cujo extremo existe nemorosa gruta,  
por arte alguma trabalhada; a natureza  
imitou a arte, pois com pedra-pomes viva  
e finos tufos arco natural formara. 160

À destra cristalina fonte murmureja,  
numa clareira margeada de gramíneas.  
Aqui a deusa sempre descansa da caça  
e banha os membros virginais em água límpida.  
Quando na gruta entrou, deu a uma das Ninfas 165  
o escudo, o dardo, a aljava e o arco distendido;  
outra nos braços recolheu a sua roupa;  
duas lhe descalçaram os pés; a mais sábia,  
a ismênide Crócale ata-lhe os cabelos ,  
antes à nuca, embora ela os seus soltasse. 170

Néfele, Ránis, Híale, Fíale e Pseca  
apanham água e vertem-na com grandes ânforas.  
Enquanto aí, à linfa, se lava a Titânide,  
eis que o neto de Cadmo, deixando o trabalho  
e errando em bosque ignoto com incertos passos, 175  
chega ao recanto sacro; assim quis o destino.

Tão logo entrou na gruta úmida de fontes,  
as ninfas nuas, vendo o homem, tal como estavam,  
os peitos batem, e de súbito alarido  
enchem o bosque, e rodearam a Diana, 180  
cobrindo-a com seus corpos. Porém, é mais alta  
a deusa que elas e ultrapassa-as, colo acima.  
A cor, que sói tingir as nuvens quando o sol  
as fere pela frente ou a da aurora púrpura,

foi a do vulto visto sem véu de Diana. 185  
E ainda que o seu séqüito a rodeasse,  
ela mostrou-se oblíqua e virou a cabeça  
para trás; desejando ter à mão as setas,  
a água que havia asperge no rosto do homem.  
Molha os cabelos dele com água ultriz, 190  
e lhe anuncia assim a iminente ruína:  
“Agora, conta que me viste sem a veste,  
se poderes.” Sem mais ameaças, espalha  
na úmida testa chifres de cervo longevo,  
estica-lhe o pescoço e aguça-lhe as orelhas, 195  
muda em patas as mãos, e os seus braços em pernas  
longas e com manchado pêlo o corpo cobre-lhe;  
e lhe põe medo. Foge o herói auto-noéide  
e admira-se de ser tão veloz na corrida.  
Quando deveras vê o rosto e os chifres n’água, 200  
“Infeliz de mim” quis dizer, e a voz não veio;  
gemeu, e a voz foi isso; e em face alheia lágrimas  
fluíram. Só sobrou-lhe a primitiva mente.  
O que fazer? Voltar ao seu teto real?  
Na selva, entrar? Pudor e temor o impedem. 205  
Enquanto hesita, vêm seus cães; logo Melampo,  
e o sagaz Icnobates ladrando o assinalam,  
Icnobates de Gnosos, Melampo espartano.  
Já outros mais velozes do que o vento acorrem,  
Pánfago, Oríbaso, Dorceu, Árcades todos, 210  
e os ferozes Nebrófono, Téron e Lélaps,  
Ptérelas bom dos pés e de nariz bom Agre,  
e Hileu feroz, por javali, recém-ferido,

Nape, filha de lobo, e a que persegue gado, 215  
 Pémenis, e com duas crias vem Harpia,  
 Ládon de Sícia de magrela complexão,  
 e Dromas, Cânaque, Estite, Tigre e Alce,  
 e o níveo Léucon, e o de pelo negro Asbolo,  
 Lácon tão vigoroso e Aelo rapidíssimo,  
 Tão e veloz Liscisca com seu irmão Cíprio, 220  
 e, distinto por mancha branca em fronte negra,  
 Hárpalo, e Melaneu, Lacne de corpo hirsuto  
 e Labro e Agríodo de pai díctio e de mãe  
 da Lacônia, e Hiláctor de latido estrídulo,  
 e tantos outros, basta! A matilha faminta 225  
 o persegue por rochas e ínvios penhascos,  
 onde o caminho é árduo, ou mesmo não há.  
 Ele foge em paragens onde antes caçava,  
 foge - ai! - de seus fâmulos! Gritar queria:  
 “Ácteon sou, reconhecei vosso senhor!” 230  
 As palavras não vêm. No ar ressoam latidos.  
 Melanquetes primeiro o lombo lhe feriu,  
 Teridamas depois; no ombro o prende Oresítrofo.  
 Partiram bem mais tarde, mas cortando o monte,  
 passaram à diante. Enquanto o amo emboscam, 235  
 o resto da matilha acorre e o corpo morde-lhe,  
 até não poder mais. Ele geme e o ruído,  
 embora não humano, não é o de um cervo,  
 e enche os queridos montes de tristes queixumes.  
 Caído de joelhos, como um suplicante, 240  
 volve, falto de braço, o rosto taciturno.  
 Mas os sócios ignaros a matilha instigam

por costume, e com os olhos Ácteon procuram,  
 e, qual se ausente fosse, por Ácteon gritam  
 (ao nome, ele volve a face) e se ressentem 245  
 de sua falta à cena da presa em partilha.  
 Queria não estar lá, mas está, queria  
 ver, não sentir, os feros feitos dos seus cães.  
 Circundam-no e enfiam-lhe o focinho ao corpo,  
 dilacerando-o sob falsa imagem de cervo, 250  
 até que por feridas mil morrendo, dizem,  
 a ira de Diana Arqueira saciou-se.  
 A opinião se dividiu: a uns a deusa  
 pareceu mais cruel que o justo; a outros, digna  
 de austera virgindade. A razão tem dois lados. 255

Versão do mito gravada em Outubro de 2017 por Tatiana Cortizo.

“Ele errou mas, poxa, errar é um crime? Qual jovem nunca errou?  
 Era um homem jovem... bonito... de família rica... do bem... de nome Ácteon. E ele  
 voltava de uma caçada com os amigos. E já era meio-dia, estavam cansados, tinham  
 saído de madrugada, tinham conseguido muitas presas e Ácteon vinham a frente.  
 Acontece que com aquele calor, o cansaço, o sol, Ácteon foi se deixando levar pelas  
 pernas e acabou se vendo sozinho numa parte mais desconhecida da floresta, ele  
 estava em um vale.

Nesse vale, havia uma gruta e essa gruta era a coisa mais linda. Ali, a natureza tinha  
 sido arquiteta. Nas paredes, quando o sol batia, milhares de luzinhas se ascendiam  
 num efeito incrível. Tinha aquelas estalactites e estalagmites que eram como  
 esculturas e candelabros todo decorados. E no meio da gruta, passava um riacho de  
 uma água cristalina, azul e verde, e com tantas tonalidades que eu mal sei dar nome  
 para todas aquelas cores. E, além de tudo, no teto dessa gruta havia um buraco que

iluminava bem o centro desse riacho, deixando não só as cores mais bonitas, mas a água morna ao sol do meio-dia, ficava perfeito. Era um designe incrível. E era bem naquele lugar que Diana, a deusa da caça, tomava o seu banho desde tempos (acompanha movimento das mãos, estalando e girando os dedos, típico dos brasileiros, para indicar muito tempo).

E ela ficava ali com sua entourage de ninfas, que às vezes cantavam, ou ajudavam a arrumar o cabelo da deusa, apesar das caçadoras não terem grandes preocupações de beleza e tal, conversavam, enfim, as ninfas faziam companhia para Diana. E foi justamente na hora do banho quando Ácteon entrou na gruta.

Quando ele entrou e viu toda aquela cena, aquele lugar, toda aquela beleza, ele ficou encantado (acompanha o movimento dos frames de uma câmera nesse momento) e nem sequer percebeu que as ninfas tinham corrido para cobrir a deusa da visão daquele homem, mas elas eram mais baixas que a deusa, então o colo dela ainda ficava a mostra. E ele não percebeu também que a pele da deusa se tornava vermelha de vergonha e de raiva. E ela busca atrás de si as armas para atirar no homem, mas encontrando só água, foi isso mesmo que jogou:

‘Vai! Conta por aí que me viu nua’

Ácteon procurou palavra e não, e sentiu medo e fugiu dali sem perceber que da testa, onde a água tinha batido, saíam chifres. As mãos já eram incapazes de segurar nada e encostavam o chão como cascos. As costas se envergaram, o pescoço engrossou, do cóccix saía um rabo e a cara se esticava num focinho. E Ácteon correu, muito e rápido, até ficar cansado e parar num lago para tomar água. Foi aí que seu desespero aumentou, porque ele se viu na sua nova forma, ele era agora um veado. O que ele ia fazer? Ir para casa? Mas como ele dizer que ele era Ácteon? Ficar ali, no terreno dela? Voltar e tentar consertar as coisas?

Mas as coisas pioraram ainda mais, e o desespero se transformou em terror quando ele ouviu o primeiro latido, de um Beagle que ele conhecia muito bem, sempre barulhento e atento. Para quem não sabe, na caçada, o Beagle é um dos animais que acha o rastro da presa... Ácteon voltou a correr na mesma hora, porque

ele sabia o que viria depois. Ele fugiu dali, mas logo ele podia ver pelo canto do olho direito os labradores, um marrom e um caramelo, mãe e filhote, animais normalmente tão tranquilos, mas assustadores com os dentes à mostra. Do outro lado apareceu um Golden Retriever, um dos animais favoritos de Ácteon, muito inteligente e ágil. Ainda mais animais se aproximavam, animais de raça e vira-latas, e o jovem caçador, agora veado, conhecia o nome de cada um deles e nenhum deles é capaz de reconhecer naquela presa seu antigo dono. O terror de saber o que vai acontecer sem poder fazer nada tomava conta de Ácteon conforme os cães o emboscavam. A primeira mordida veio de um Doberman, que não é um cão de caça nato, mas tinha sido treinado pelo próprio Ácteon para aquela tarefa.

Enquanto os animais dilaceravam o jovem, os companheiros atiçavam mais os cães e ao mesmo tempo chamavam por Ácteon para ver e comemorar mais uma presa. E Ácteon queria ver aquilo, mas não sentir, queria estar ali, mas não estar. E o som que ele fazia já não era nem humano nem de animal... E esse foi o fim de Ácteon.

Quando Ovídio contou essa história lá na Roma antiga, ele disse que o público se dividia quanto à vingança da deusa, uns achavam que ela estava certa em defender sua honra, outros achavam que ela tinha exagerado e o jovem não merecia tudo aquilo. Ovídio, muito diplomático, dizia que a razão tem dois lados. E eu, aqui, no século XXI, deixo para vocês a pergunta: a deusa foi justa ou exagerada afinal?"