

INTERFACES ENTRE LITERATURA E MITOLOGIA EM *O ORÁCULO*, DE ANTÓNIO VIEIRA

Interfaces between literature and mythology in *O oráculo*, by António Vieira

Marcos Rogério Heck Dorneles
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

RESUMO

Estudo acerca da interação entre aspectos mitológicos e componentes formais da obra *O oráculo*, de António Vieira. Projeta-se o registro de ambiências mitológicas e de alguns referentes históricos e sociais, a descrição de propriedades trágicas de composição, e o exame da interação entre literatura e mitologia. A pesquisa reverbera o pendor historiográfico da crítica e adota proposições advindas dos estudos literários (PAREJA, 1989; ARISTÓTELES, 2000) e dos conhecimentos mitográficos (KERÉNYI, 1991; VIEIRA, 2001). Resultam do artigo as considerações acerca da implicação entre texto literário e arcabouço mitológico na qual os processos de mútua absorção de características se fortalecem com a expressão dos chamados impulsos primordiais e das contradições inerentes aos encadeamentos contextuais e literários.

PALAVRAS-CHAVE: António Vieira; literatura portuguesa; mitologia; drama, interface.

ABSTRACT

This paper is about the interaction between mythological aspects and formal components of the play *O oráculo*, by António Vieira. The study registers the composition of mythological spaces and how they are enriched by social and historical references, it describes tragic properties settlements and exams the interaction between literature and mythology. The research reflects the tendency towards historiographical critique and adopts propositions from literary studies (PAREJA, 1989; ARISTÓTELES, 2000) and from mythological research (KERÉNYI, 1991; VIEIRA, 2001). Considerations which arise from the article approaches implications between literary texts and mythical framework in which processes of mutual characteristics' absorption are strengthened with the expression of the primordial calls and inherent contradictions of contextual and literary flows.

KEYWORDS: António Vieira; portuguese literature; mitology; drama; interface.

Introdução

“Já o sol alonga as sombras e aviva as figuras nos frontões do templo, que aqui vemos: Apolo entre os deuses, e Díónisos entre o povo dos silenos e ménadas.”

António Vieira

Na produção literária de António Vieira, estão reunidos mitos relacionados a diferentes nações, épocas e direcionamentos simbólicos; do mesmo modo que tais representações mitológicas são também veiculadas em modalidades diversas de composição, tal qual conto, poema, novela, romance e drama. Portanto, a participação dos mitos no conjunto de temas na criação de Vieira desempenha papel de grande destaque, exercendo tanto um componente propulsor de expressão de formas de elocução como um elemento formulador de debates acerca da compreensão de realidades vinculadas a universos extradiegéticos. Nessa direção, o conjunto de obras literárias do escritor contemporâneo português pode apresentar uma fecunda repercussão de mitos universais e, simultaneamente, faculta registrar uma desafiadora interrogação sobre atributos e significações

provenientes desse campo. De modo específico, a predominância de determinadas técnicas pode se relacionar à primazia das naturezas narrativas dramática ou lírica de composição literária e à disposição das representações mitológicas de forma diferenciada para cada gênero. Com efeito, nas obras em que há a preponderância da exposição narrativa, o texto projeta uma oscilação muito maior sobre o aproveitamento de certos recursos de composição e em cima de alguns atributos inerentes ao universo mitológico.

A obra *Doutor Fausto* (2013) mantém a trajetória da lenda germânica do pacto com forças sobrenaturais, no entanto, o romance dialoga com saberes e mitologias de várias extrações e proporciona alguns acréscimos e transformações das características do Fausto dito original. A segunda produção, *Tunturi* (2002), expressa uma tentativa de incorporar a fusão de elementos da natureza silvestre e componentes da mitologia finlandesa por meio da expressão das sensações da personagem Tunturi e do realce dado a aspectos provindos da etnografia Sámi. *O regresso de Penélope* (2000) situa-se em terras e mares juntos ao Extremo Oriente e à Oceania, transcorre no início do século XXI e relata as adversidades enfrentadas por Penélope. A obra promove uma inversão das coordenadas geográficas, temporais e da configuração do protagonismo das aventuras extraordinárias encontradas no mito grego da Odisséia. Já o livro *Fim de império* (2008), pelo viés da formação, trata predominantemente das adversidades vivenciadas por um médico militar durante a guerra colonial no norte da Angola nos anos de 1960 e da tentativa de escrita de um romance.

Em Portugal e no Brasil, a produção contística perfaz a publicação de cinco livros, constando títulos e versões diferentes em suas edições nos dois países. No entanto, para fins de apreciação, neste exame, destacamos *Contos com monstros* (2001) e *Sete contos de fúria* (2002). Nessas obras, a utilização de determinados recursos de composição e de atributos característicos da esfera mitológica se dá de forma mais acentuada e flexível. Dentre outros, estão presentes elementos e indicações do taoísmo na China ancestral, do judaísmo na Espanha medieval, do zurvanismo na Pérsia antiga, da mitologia pagã grega na Europa contemporânea e do neter Osíris no Egito atual. Os contos apresentam proposições diferenciadas para os direcionamentos performáticos dos personagens: em “Os bonzos”, são realçados aspectos de derrisão dos saís; em “O grande luto”, a narrativa evidencia a trajetória agônica de um astrônomo judeu; nas narrativas “O dragão” e “O golem”, a infrutuosidade dá o tom das jornadas dos protagonistas; no conto “Tamar”, o desprendimento comportamental de dois adolescentes é posicionado diversamente da manobra da perpetuação de um clã; e em “A undécima praga”, subverte-se parodicamente a hegemonia das religiões monoteístas, mas projeta-se uma modalidade de “conto de tese” próxima a uma visão pagã de mundo.

A produção poemática de António Vieira se dimensiona pela conjunção de princípios cosmológicos e cosmogônicos com um pendor tensional e com uma de gama de recursos composicionais. O livro *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo* (1995) delinea algumas hipóteses acerca da compreensão da origem e funcionamento do universo em consonância com uma alternância dos campos de criação e aniquilação do “Ser”. Tal poética é amparada por uma seleção de determinados conjuntos de saberes (oriundos da literatura, da mitologia e da filosofia grega) e por uma concepção de modulação dos posicionamentos do eu-lírico e de entrelaçamento dos chamados níveis da lírica (predominância de versos polimorfos; uso de recursos sintáticos de inversão, pausa ou corte do fluxo das sentenças; destaque sonoro de vogais e consoantes; e alternância da feição elevada da seleção vocabular com a ênfase irresoluta do estrato semântico). Não obstante, projeta-se na obra a permanência de um clima de perplexidade e indagação permanente, o qual acaba não permitindo que se derive a feitura para as linhas paródicas de composição.

O texto dramático *O oráculo* (2015) tem por matéria principal de observação momentos de impasse e queda do imperador romano Juliano. Já envolto no período de ascensão e domínio do cristianismo no século IV, a peça trata da tentativa de expansão do império romano e da busca da retomada da hegemonia do paganismo. Diga-se a propósito, o desenvolvimento de várias ações entrelaça-se ao destaque dado à figura do deus Apolo (e ao âmbito da consulta oracular) frente aos horizontes de consecução ou malogro das metas de Juliano. Diversamente da produção narrativa de

Vieira, a integração entre os universos da literatura e da mitologia segue alguns critérios diferentes de elaboração textual e delinea caminhos filosóficos ora distintos, ora familiares à criação dos romances e dos contos. Por conta dos desígnios de limpidez composicional, seleção vocabular e tom elevado, tal distinção projeta uma configuração solar ao texto (e, associada ao quadro histórico e cultural, uma conformação crepuscular). Em presença de tal preâmbulo, buscamos: apontar algumas especificidades do campo mítico na sua inserção literária; delinear alguns aspectos do texto trágico; levantar elementos promovedores da constituição formal; e suscitar debates acerca das perspectivas e dos embates despertados naquele momento histórico.

Mito

A interação entre a evocação mitológica e a criação literária correspondeu a certas disposições e combinações próprias das singularidades de formação de várias sociedades. Tal integração se efetivou de diversas maneiras, mas, em comum aos dois universos, os vínculos sociais se assinalaram por meio de forças centrípetas e de algumas instigações primordiais: os efeitos de regeneração, os afãs de manutenção das relações de descendência, a busca da condição de presencialidade da memória e da capacidade de previsão e, sobretudo, um princípio de ação, conforme pontua Jaa Torrano acerca da poesia grega:

Durante milênios, anteriores à adoção e difusão da escrita, a poesia foi oral e foi o centro e o eixo da vida espiritual dos povos, da gente que – reunida em torno do poeta numa cerimônia ao mesmo tempo religiosa, festiva e mágica – a ouvia. Então, a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros (*Teogonia*, VV, 32 e 38), de restaurar e renovar a vida (*idem*, VV.98-103). (TORRANO, 2003, p. 19)

Embora situada junto ao centro de atividades espirituais e artísticas da comunicação intercomunitária, a poesia de extração mitológica incrementa essa posição estratégica ao alçar algumas esferas da produção literária (criador, ofício e obra) à altura de impulsionadoras (e também de objetos) de transformações de processos sociais. Semelhantes transformações podem ser corroboradas na proeminência dos períodos em que a incorporação do texto escrito às práticas intersociais já havia alcançado um estágio bastante avançado, por exemplo, com a produção das tragédias na sociedade grega. Paradoxalmente, o texto trágico desempenha a função de demonstração da coesão entre o universo mitológico e o corpo social, e, em diferente direção, articula a expressão de várias mudanças ocasionadas por intermédio do deslocamento gradual das atividades econômicas, políticas e culturais. Por esse caminho, a realização de certas ponderações acerca da incorporação do mito na modalidade escrita da literatura é espaço livre para a reflexão acerca da primazia dos procedimentos de reescrita mítica. Para ilustrar, situamos as assertivas de Maurizio Bettini sobre a prática da reescrita exercida por Sêneca:

[...] a escrita entendida como elaboração nova de um tema tirado de um repertório já existente. Em outras palavras, o poeta que se propõe escrever tragédias acha absolutamente natural reescrever mais uma vez sobre as vicissitudes de Édipo – digamos que de modo algum se conformaria com proceder de outra forma. [...] dentre as características principais do discurso mítico está justamente aquela de não existir em forma definitiva, de uma vez por todas: a sua “existência” é preferivelmente uma existência genérica, uma existência de *corpus*, algo que resulta do conjunto das suas variantes. (BETTINI, 2010, p. 23-27)

Bettini discorre sobre a inclusão da cena do ritual sacrificial e do diálogo entre Édipo, Tirésias e Manto junto à coleção de textos com referências ao rei tebano e do modo de proceder que se insere no grupo de ampliações dos conjuntos míticos. Nesse caminho, pode-se dimensionar a

recorrência de parte da transformação dos relatos mitológicos contidos nas criações literárias e das obras referentes a parcelas do repertório de divindades, nobiliarquias, guerreiros, hariolomantes e sacerdotes. A obra *O oráculo* (2015) expõe a constituição e algumas transformações de características do deus Apolo, as quais confirmam e expandem a composição do seu quadro mítico (no texto, ocorrem diversas alusões à divindade apolínea: Apolo; deus de Delos; deus que cura; o deus; o radiante; o deus do arco de prata; Febo; Lóxias, o deus da poesia oblíqua; o obscuro; o grande deus da luz e dos contornos nítidos). Dentre algumas peculiaridades, a peça teatral, paradoxalmente, expõe um movimento de retração da deidade, numa condição de anúncio solene do declínio da preeminência de Apolo, e apresenta uma possibilidade de aparente feição unívoca do teor apregoado no oráculo.

Conforme alguns estudos acerca do mito apolíneo (KERÉNYI, 1991; BRANDÃO, 1987; NIETZSCHE, s.d.), a configuração dos seus atributos no decorrer dos séculos está disposta num panorama bastante amplo de alcance e atuação. Dentre os predicados estão: infalível arqueiro, músico insigne, nume enamorado, soberano oracular, internúncio de Zeus, ultor de iniquidades, prócere da arte de curar, divindade olímpica, figura solar de harmonia e equilíbrio e deidade da medida e da individuação. Embora as indicações da literatura grega e romana sejam posteriores à propagação inicial do mito apolíneo, foram vários séculos de escrita em que a vigência do conjunto de ritos da divindade era simultânea à produção de obras. As aproximações da configuração mítica de Apolo e dos textos literários ocorreram em diversas formas de relações, das quais as mais evidentes são as de protagonismo, apresentação, referência e alusão ao mitônimo. Nesse diapasão, a expansão mítica se deu também por intermédio da utilização de cognomes e do acréscimo de agnomes, e pelo uso de processos de similaridade e/ou assimilação de atributos de outras divindades. Tal inserção se dispôs em diversas modalidades de composição, como épicos, cosmogonias, tragédias, fábulas e poemas, perfazendo um círculo que ampliou o quadro de características atribuídas ao mito. Esse delineamento se estende das primeiras vertentes gregas da deidade e, acumulado o processo gradativo de transformações, chega à consagração de sobre-eminente nos textos romanos.

Determinadas características de Apolo encontram-se bastante acentuadas nas criações épicas e trágicas gregas (HOMERO, 2002; ÉSKULO, 1990; SÓFOCLES, 2001), sobretudo os atributos do engenho musical, da expressão de oráculos e da vindita purificadora. Tal conformação proporciona um estado de distinção artística e de expressão pugnadora, e expõe uma situação de reverência e de temor de deuses e mortais. Caso bastante significativo da amplitude dessas implicações ocorre no desdobramento da jornada de Édipo¹:

Apolo o fez, amigos, Apolo
me assina a sina má: pena apenas.
Ninguém golpeou-me,
além das minhas mãos.
Ver – por quê? –,
se só avisto amarga vista?
(SÓFOCLES, 2001, p. 103)

Próximo do final da peça, o protagonista realiza uma síntese das tribulações, da sua inerente impetuosidade e do despropósito de sua trajetória. Édipo aponta Apolo como o agente que lhe assinalou a precedência dos traços de apressuramento e de entropia na constituição do modo de ser. Dentro de um arcabouço mítico determinado (de um relato paradigmático tecido por meio da tensão entre a latente letalidade divina e a tortuosa formação do rei), tal interposição apolínea procura evidenciar a estreita margem que as condicionalidades impõem ao ser humano, e, de outra parte,

¹ Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι, / ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα. / ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων. / τί γὰρ ἔδει μ' ὄραν, / ὅτω γ' ὄρωντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ; (SÓFOCLES, 2001, p. 103).

busca ressaltar a advertência constante da precariedade da existência. Nessa via, salientamos alguns desdobramentos propostos por Trajano Vieira sobre certos aspectos do árduo aprendizado apolíneo:

Mas Apolo está envolvido num plano mais profundo. Se ele está interessado na verdade de seus oráculos, o deus em cujo templo está inscrito o mote *gnothi sauton* ('conhece-te a ti mesmo') ocupava-se do autoconhecimento humano. É a seu próprio respeito que Édipo mais ignora e aprende a mais terrível verdade. É o conhecimento humano e a inteligência em que ele tem total confiança e deve aprender como um é limitado e a outra, frágil. No momento em que a verdade aflora e os oráculos revelam-se verdadeiros, é com seguro discernimento que Édipo vê Apolo em ação. (VIEIRA, 2001, p. 173-174)

Trajano Vieira aponta para uma conexão efetuada entre alguns processos de laboração da autoconsciência (por exemplo, a expansão das virtualidades em conjugação com a recorrência de inquietações) e para certos percursos de emergência da percepção (a apreensão direta do infortúnio associada à desfiadura de fatos remotos ocorridos em Corinto). No contexto da produção trágica grega, semelhante consonância de mudanças de estados destaca a expressão artística da precedência social das atitudes da moderação e do conhecimento de si mesmo, como afirma Nietzsche acerca de determinados princípios apolíneos:

Esta divinização da individuação, para quem a imaginar imperativa e prescritiva, só conhece "uma" lei, o indivíduo, quer dizer, a conservação dos limites da personalidade, a "medida", no sentido helênico da palavra. Apolo, divindade ética, exige dos seus fiéis o respeito pela medida, e, para que conservem a medida, a autognose. Assim, à exigência estética da beleza necessária, segue-se a rigidez destes preceitos: "Conhece-te a ti mesmo!" e "Não te excedas!". (NIETZSCHE, s.d., p. 34)

De outra parte, o entrelaçamento do quadro mítico e da criação trágica tem, notadamente na presença do deus Dionísio, a figura central da articulação entre as interdições sociais e as vicissitudes do herói. Segundo Karl Kerényi (2002), tal disposição da representação divina compreende a extensão dos ritos e das crises sacrificiais para os planos da literatura, das artes visuais e da música, pelas quais a expressão da habilidade criativa se manifesta na consecução dos parâmetros de profundidade e de veemência, evidenciadas na mesma relação de grau entre o impasse do personagem e a virulência da sua queda.

Tragédia

A criação literária trágica está intrinsecamente interligada à expansão e à transformação de determinados horizontes mitológicos e de certos momentos da vida urbana e rural da Grécia. Desse painel, despontam a ampliação da sedimentação dos rituais dionisíacos em diversos estratos sociais (concretizada por intermédio da efetuação de cortejos, apresentações, concursos, celebrações e ritos festivos) e o desdobramento de temáticas dionisíacas em diversas modalidades de expressão artística (o canto ditirâmico, o drama satírico e a tragédia). De maneira conexas e diversa, a efetivação da universalidade abarcada pela deidade apolínea ocorre também na recorrência da expressão de práticas inerentes a cosmovisões dionisíacas. Essa consonância pode ser evidenciada nos processos de expansão e de transformação da interação social com a divindade e igualmente em cotejamentos de dados etimológicos. Segundo Eduardo Iáñez Pareja, o vocábulo "tragédia" tem provável proveniência a partir de atividades relacionadas ao desenvolvimento dos ditirambos em homenagem ao deus Dionísio, os quais ocorriam durante a atuação dos coreutas, em alusão à figura dos sátiros: "[...] daí o nome aplicado à 'tragédia', de *tragos*, 'macho caprino' e *ode*, 'canto'" (PAREJA, 1989, p. 96). Dentre vários aspectos da criação trágica, Pareja delimita o núcleo dos

temas recursivos da tragédia e aponta a busca da construção de uma sucessão de fatos que leve a consecução dos limiares da tensão composicional:

Regra geral, os argumentos eram tirados das antigas lendas heroicas [...] De qualquer modo, o que o poeta procurava sempre era o forte contraste dramático, a situação fatal do destino inexorável perante o qual não cabe revelar-se e que propõe como solução dois deveres contrários: assim, é dever sagrado de Orestes vingar a morte do pai, mas não pode fazê-lo senão matando a mãe; é dever de piedade para Antígona dar sepultura ao irmão, mas para isso tem de violar as leis da pátria. (PAREJA, 1989, p. 98)

Nesse caminho, o cerne de alguns fatores basilares da criação trágica dispõe a fixação da modalidade notadamente numa faixa significativa de produção literária, a qual apresenta o escopo da articulação de um elevado grau de embate de forças com a manutenção de grandes figuras históricas e mitológicas. Contudo, estão entretecidos ao arcabouço de tal delimitação o primado e a vigência de determinadas práticas de costumes rituais e de uma mundividência pagã; em especial, o predomínio de uma cosmovisão de extração e compreensão dionisíaca, aglutinada na exposição da precariedade do destino dos protagonistas. Tal transfiguração se articula com o panorama de transformações econômicas e sociais ocorridas no período ático grego, principalmente, o ascenso de diversas correntes filosóficas, a divisão do poder da aristocracia com setores dos mercadores e o aprimoramento das técnicas de guerra (cf. LIMA, 2003), de maneira que a inter-relação acompanhou o desenvolvimento e o apogeu da modalidade trágica até o final do século V a.C. Posteriormente, o prosseguimento da criação trágica se arrefece na literatura romana com a diminuição do apreço por esse segmento e com a produção de poucos tragediógrafos (dentre eles, Pacúvio e Ácio). Em contrapartida, sobressai-se a vasta produção que Sêneca realiza, porém, tendo como concepção principal (ou resultado subsequente) a destinação das tragédias para recitação e leitura (cf. PAREJA, 1989).

Massaud Moisés (2004) aponta o ressurgimento do prestígio da tragédia de moldes clássicos nos séculos XVI e XVII (já sob o predomínio da mundividência cristã) com obras de Trissino, Racine, Corneille e Shakespeare, e assinala o declínio a partir do século XIX. Não obstante, o teórico destaca a constituição trágica do drama histórico *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, e salienta a eventual denominação “tragédia” para outras variantes de peças, como, por exemplo, as obras de Ibsen e as produções do chamado teatro do absurdo, resultando, muitas vezes, numa designação imprecisa para tais criações. Tal possibilidade se dá pela ocorrência de traços trágicos e de similaridades composicionais trágicas (propositadas ou ocasionais) presentes em diversas obras dramáticas e, inclusive, em produções narrativas e líricas. Em relação ao conjunto de traços gerais que compõem a feição trágica, dispõe-se uma sistemática bastante flexível a respeito, conforme sinaliza Maria Helena de Moura Neves sobre a oscilação da determinação das particularidades acerca da essência do trágico:

Aquilo que nunca deveria acontecer, mas continuamente ameaça; aquele poder e ventura que, enquanto eleva, expõe ao perigo; a queda que vem do próprio esforço que ele faz para evitá-la; a indistinção entre deus e demônio, entre perda e salvação, entre prêmio e castigo; o mal sem razão, a desgraça sem lógica, a culpa sem crime; as causalidades absurdas, as verdades não explicadas, a carência de certezas. Domínio do ambíguo, do indefinido, do contraditório, universo do engano – por sua própria essência, pois indefinível –, eis o trágico. (NEVES, 2006, p. 18)

À vista disso, o delineamento da natureza trágica tem como horizonte a constituição de circunstâncias imponderáveis, a apresentação de travessias temerárias e a abrangência de diversas modalidades e perspectivas artísticas (as quais podem ser elaboradas de forma antitética, paradoxal e irônica). No entanto, se balizamos o ângulo de apreciação em direção à conceituação da

modalidade dramática trágica, em especial a ordenada por Aristóteles, despontam-se alguns parâmetros peculiares:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2000, p. 43)

Com efeito, essa perspectiva apresenta algumas delimitações que estabelecem uma variante preliminar de circunscrição dramática. A primeira diferenciação exposta situa o exame acerca da concepção da tragédia no âmbito da ação, portanto, a proposição parte de um princípio que particulariza a exposição do desempenho de atividades relacionadas a figuras eminentes (peças-chave do arcabouço histórico e mítico de uma nação) com o amparo de uma orientação composicional e ideológica de realçamento das qualidades e de elevação das atribuições das personagens. A segunda distinção se refere à adoção de determinados tipos de expressões e de certos anteparos retóricos e poéticos que proporcionariam nobreza ao estilo. A terceira especificação se relaciona à escolha da inserção das personagens na condução da fábula, ou seja, a afirmação da preponderância dramática de exposição de ações e de privilégio exclusivo da voz para as personagens (e ao coro quando houver). Já a quarta particularização do conceito de tragédia está associada às finalidades artísticas de percepção estética de faculdades sensoriais e de liberação coletiva de estados afetivos.

A consideração de tais delimitações nos direciona para outra proposição: a do âmbito dos elementos que constituem a qualidade da tragédia (fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto). Nessa esfera, Aristóteles (2000) estabelece a precedência constitutiva para dois elementos: a fábula (reunião das ações) e os caracteres (conformação que revela certas deliberações e escolhas das personagens). A partir da indicação da anteposição desses dois elementos, assinalamos a ocorrência de similaridades composicionais entre as tragédias gregas e outras criações, como as tragédias dos séculos XVI e XVII – por exemplo, *Hamlet*, de Shakespeare (1996) –, o já mencionado drama histórico *Frei Luís de Sousa*, o drama religioso-fantástico *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1995), e outras peças que sobressaem pela ênfase mitológica, histórica e filosófica, tal qual *O oráculo*, de António Vieira (2015). Essas similaridades composicionais ocorrem por intermédio de certa equivalência na coordenação das ações da fábula e na constituição dos caracteres, ou seja, por meio da recorrência análoga da composição de partes como reconhecimento (*anagnórise*), peripécia, catástrofe, *hybris* e *hamartia*. Além disso, a afluência da apresentação de traços trágicos e de similaridades composicionais trágicas em diversas obras está vinculada à vigência de dois problemas a serem equacionados na elaboração de uma peça, conforme pontua Aristóteles:

A necessidade e a verossimilhança devem estar presentes na representação dos caracteres, assim como na sequência das ações, de maneira que seja necessário e provável, a determinado personagem, falar tais palavras e praticar tais atos; também é assim em relação ao ordenamento dos fatos. (ARISTÓTELES, 2000, p. 55)

Assim, a composição das ações da fábula e a construção dos caracteres se efetivam sobrepostas à compatibilidade e à premência de fatores intrínsecos ao delineamento de determinado relato mitológico e histórico. Nesse caminho, as criações de pendor trágico procuram expressar desde o desvelo para realçar certas peculiaridades culturais e linguísticas até a acuidade da coligação da condição extrema do protagonista com o desenrolar de situações irreversíveis. Em *O oráculo* (2015), tais condições e combinações (formais e conjunturais) encontram-se imbricadas junto à edificação de certas partes constituintes da fábula e dos caracteres, como reconhecimento (*anagnórise*), peripécia, catástrofe, *hybris* e *hamartia* (não obstante essas similaridades

composicionais, ocorre na obra algumas diferenças constitutivas em relação à tragédia clássica: a inexistência do coro; a redação em prosa; e a ausência das unidades de tempo, espaço e ação).

O oráculo

O texto de Vieira abrange a situação contextual do período histórico da Antiguidade (ano de 363), sob o domínio do Império Romano (dinastia Constantiniana), e tem como motor do drama o relato de alguns eventos dos momentos finais do governo e da vida do imperador Juliano (mencionado como: Juliano o Filósofo; Basileus; Príncipe; Juliano o Apóstata; Flavius Claudianus Julianus; “soldado de profissão”; e “César nas Gálias e na Germânia”). Tal escolha propicia a centralização de situações extremas e decisivas da existência do soberano, concentrando elementos dramáticos bastante expressivos, como oposição e divergência de ações, exposição contínua de diálogos e alternância de instâncias de poder. Por outro lado, essa opção aponta para uma modulação composicional específica de um enquadramento social hierárquico e de certo veículo de expressão, os quais se incorporam no intuito de combinar precisão semântica, repertório lexical, adorno da escrita e tom elevado. São adotados alguns expedientes para efetivar essa modulação: a peculiaridade da elaboração frasal (alternância dos tempos verbais e uso frequente de travessões), o direcionamento lexical (presença de vocábulos eruditos, inter-relação com a tradição literária e transformação de intertextos) e a intersecção com figuras de extração fonética, morfológica e sintática².

Disposto em três atos, o drama histórico tem início com a chegada da delegação imperial ao templo de Delfos para consulta junto ao oráculo acerca do porvir das batalhas de Juliano contra o soberano sassânida, Sapor II. O grupo é composto por Oribase de Pérgamo (médico e embaixador de Juliano), Priscos (filósofo neoplatônico) e demais auxiliares (soldados da comitiva), e são recebidos pelo Escriba do templo e pelo Mestre dos ofícios apolíneos. Afora os diálogos sobre a conjuntura (os planos do imperador, os destinos dos deuses gregos, o surgimento e a ascensão do cristianismo), ocorre a transmissão do oráculo desventurado para a delegação. O ritual oracular, realizado pela Sibila com a ajuda do Oficiante do templo e de dois figurantes, tem como resultado a predição de Lóxias:

Digam ao Imperador que a muralha dedálica ruiu.
 Febo não terá mais a sua caverna, nem o loureiro mântico,
 nem a Primavera profética;
 e a água murmurante foi calada.
 (VIEIRA, 2015, p. 22)

Além de um presumível vaticínio contrário à ação externa da guerra contra a Pérsia, o oráculo enfatiza a advertência em relação à perda de terreno para outras religiões ao se vislumbrar a possibilidade interna de ruína dos ritos apolíneos. De outra parte, dispõe-se uma oposição entre a tradição de predominância da ambiguidade oracular e a clareza do oráculo exposto. Nesse sentido, a perplexidade expressa posteriormente por Oribase e pelo Mestre dos ofícios diante de tal panorama também se dá na exposição de mais uma faceta contraditória da figura de Apolo, a face de agente e porta-voz do próprio ocaso:

Oribase: Pode assim um grande deus significar o seu próprio crepúsculo, o fim da sua era, o declínio do seu povo? [...]

² Como pode ser dimensionado nos seguintes fragmentos: “O Escriba: De longe, vindo no vento pela voz do vento, chegam notícias do Imperador, do seu regresso salutar aos deuses antigos. [...] / O Mestre: a *História é um xadrez* jogado entre homens e deuses. A cada lance, coisas há que não podem acontecer, e outras que se tornam inevitáveis. [...] / O Mestre: Dela recebeu Apolo, o radiante, o deus do arco de prata, esse saber secreto, *como se as mais fundas sombras iluminassem o deus da luz*” (VIEIRA, 2015, p. 11-15, grifos nossos).

O Mestre: Trabalho no templo desde os tempos de Diocleciano: três gerações de mortais. Muitas e diversas foram as perguntas dos homens e as respostas de Febo, e nunca o falar da Pítia foi tão claro. Nunca sentença mais explícita saiu da sua boca. Lóxias, o deus da poesia oblíqua, foi hoje enfim apolíneo, na nitidez perfeita dos versos confiados à Pítia. Como se o sol estivesse a prumo, apagando todas as sombras. (VIEIRA, 2015, p. 23)

O segundo ato ocorre em Antioquia e, com o retorno da delegação, dispõem-se sequências de diálogos decisivos, embates de forças opostas e mudanças repentinas de conjunturas. Inicialmente, o diálogo entre Juliano e Salústio (pensador e prefeito do Oriente no Império Romano) transcorre permeado de considerações acerca do contexto e das características geopolíticas do império, quando o ajudante-de-campo anuncia o regresso da comitiva e ocorre o ingresso de Oribase junto ao palácio. O imperador lê o pergaminho da sentença e indaga os dois conselheiros sobre alguma brecha ou ambiguidade no oráculo. Não obstante a negativa, o soberano permanece com o intuito de encontrar algum tipo de decifração inesperada que leve à direção oposta àquela apontada na predição (VIEIRA, 2015, p. 31): “Como entender a palavra deste deus que umas vezes é arco, outras vezes é lira? [...] Sondar na obscuridade das palavras, e por entre as palavras: é na opacidade do tecido que se esconde a chave”. Logo após, dá-se a entrada de Gregório Nazianzeno (teólogo e orador da cristandade), o qual questiona o retorno de Juliano ao paganismo e, depois de forte contenda, o clérigo é expulso do palácio. Tal circunstância expõe o confronto entre duas cosmovisões, expresso na figura de um líder e retórico cristão e na personalidade de um filósofo e guerreiro politeísta, de sorte que são postas em xeque a viabilidade de impulsionar as potencialidades dos respectivos desígnios e a possibilidade de minimizar as limitações inerentes a cada uma dessas forças (o perfil unímido de Nazianzeno, a atuação eferente de Juliano).

No dia seguinte, Juliano expõe a Salústio a imprudência de se realizar a campanha contra a Pérsia. No entanto, ambos são interrompidos pelo ajudante-de-campo, que comunica a destruição do templo apolíneo em Antioquia, trazendo ao recinto o testemunho de dois escravos sobre a ruína da edificação. Em seguida, apesar dos alertas de Salústio, Juliano modifica sua apreciação e decide efetuar a expedição de guerra ao território persa. Já na sala de audiências, a decisão é reforçada por intermédio do anúncio feito por Máximo de Éfeso (mago e filósofo esotérico), o qual informa sobre o veredito favorável de Zeus a respeito da campanha a ser realizada por Juliano (tal predição fora propiciada por Máximo através de uma hecatombe ofertada a Zeus). Após a saída de Máximo, Ammiano Marcelino (historiador e general) e Anatólio (general) entram e expõem informações sobre a obtenção de aliados, a composição do exército e a tática a ser adotada nos combates. Não obstante, dois embaixadores do imperador da Pérsia apresentam-se e trazem uma mensagem de negociação de paz. Juliano rasga a carta e informa que ele mesmo dará a resposta ao imperador sassânida.

Expostos esses embates, evidencia-se a possibilidade de se demarcar pelo menos três modalidades de conflitos dramáticos (BALL, 2005) que orbitam no tecido literário da obra: a) o protagonista contra outros indivíduos (Juliano contra Gregório Nazianzeno; Juliano em luta com Sapor II); b) personagem contra a sociedade (Juliano infringe o oráculo); c) o protagonista contra os deuses (Juliano em oposição a Apolo). Por esse ângulo, propicia-se a exposição de determinadas dissensões entre núcleos de poder e de alguns obstáculos aos propósitos do imperador. Assim, tal visualização do conflito dramático se estende desde a expressão de projetos de poder divergentes até a contradição entre a conformação original e o uso ambíguo das formas de consciência engendradas nas instituições de prestígio social.

Em face da predição negativa e do desdobramento dos acontecimentos, o conjunto possível de ações a ser realizado pelo Imperador se estreita. Pois, encontra-se diante de, pelo menos, quatro esferas de poder, que, muitas vezes, agem de modo conflitante entre si: o alto comando romano dos guerreiros, os diferentes grupos de sacerdotes e magos pagãos, o clero cristão e o império sassânida. Tal situação de impasse projeta uma configuração de movimentos que pode direcionar o imperador para algumas possibilidades de respostas (o reexame da condução interna do império, a

intermediação de acordos entre forças subordinadas opostas, a ação ofensiva contra os sassânidas, a conciliação externa – astuciosa ou programática). No entanto, para esse momento específico, o que preponderou no desenrolar dos fatos foi o encaminhamento no sentido de acelerar o movimento contínuo ao qual Juliano estava vinculado, isto é, por um lado, predominou a precipitação em direção à afirmação de parte de suas concepções filosóficas, e, por outro lado, confirmou-se a continuidade do turbilhão de acontecimentos ao qual o imperador estivera habituado em sua vida:

Não conheci mãe. Aos sete anos, vi os esbirros de Constâncio massacrarem o meu pai, o meu irmão maior, o meu tio, os meus primos. Noite terrível: sangue e desespero! Arrancado à minha cidade, fui aprisionado com o meu outro irmão, Gallus, durante toda a juventude, e enfim mandado combater os bárbaros nas florestas sombrias do norte. Sofri a *anafrodisia*, a inaptidão cruel para amar e ser amado. Eis o homem! Depois, forçaram-me a falar em latim, como me tinham forçado a inclinar-me perante o deus dos cristãos e a conhecer a sua liturgia. Mas sou e quero ser grego, mesmo como imperador romano. Como grego viverei doravante, agora que sou rei. (VIEIRA, 2015, p. 46; grifo no original)

Nessa configuração dos dois primeiros atos da peça e desse arcabouço da história da vida de Juliano, a composição dos caracteres e das ações da fábula possibilita a visualização de uma feição trágica (o que também se expressa pelos questionamentos advindos da necessidade e da verossimilhança) pela qual se descortinam a potencialidade de situações de inquietação constante e a emergência de uma cominação desarticuladora da jornada do protagonista. De maneira semelhante, advém na obra a confluência de partes composicionais como reconhecimento (*anagnórise*), peripécia, catástrofe, *hybris* e *hamartia*.

Segundo Aristóteles (2000), os principais meios contidos no elemento da fábula são a peripécia e o reconhecimento. Conforme o filósofo, a peripécia modifica radicalmente a situação do protagonista em resultado contrário a sua busca. Tal lance ocorre no terceiro ato do drama, já durante a guerra no deserto sírio, no qual Juliano partira para a batalha sem usar a couraça: “Ammiano: Na fração de um instante, tudo se perdeu! Uma flecha lançada ao acaso atingiu o Imperador. Viverá, diz Oribase, poucas horas. A aventura encerra-se. A História fecha-se. O oráculo cumpre-se” (VIEIRA, 2015, p. 52-53). Assim, Juliano passa da detenção do poder soberano ao padecimento por ferimento fatal em batalha. Já o reconhecimento é pontuado como um reexame dos personagens, propiciado pela passagem da ignorância ao conhecimento. Na maioria das vezes, ocorre por intermédio de uma constatação compulsória das limitações do próprio protagonista frente à imensidão de potências exteriores ao seu controle e pela retomada de um discernimento, ora redirecionado. Na quarta cena do terceiro ato, o impacto e a repercussão da falibilidade levam o soberano a reconhecer a orquestração que o abatera: “Juliano: Sim, vejo agora que o oráculo não foi desertado por Apolo, e que a profecia se cumprirá. Tal é a força dos deuses” (VIEIRA, 2015, p. 56). A cosmovisão de Juliano e a situação existencial para a qual se desloca se interseccionam e se alinham com a condição transitiva do deus Apolo. Tal dimensionamento de ambos se configura pela aquiescência da fortuna e, opostamente, pela aceitação da sucessão de acontecimentos adversos como fator proponente de uma harmonia universal externa à vontade humana e divina. Essa perspectiva pode ser antevista na asserção exposta pelo Mestre dos ofícios de Apolo em diálogo com Oribase logo após a expressão do oráculo contrário à expedição:

O Mestre: Estão junto a nós - imóveis, irreconhecíveis, imperecíveis. Chamam-se Caos e Cronos, Erebo, a Noite antiga. São os primeiros deuses, informes, nascidos sem amor. São os senhores do jogo: a História é seu brinquedo, e os humanos. Junto deles, no limite, abre-se um grande abismo. (VIEIRA, 2015, p. 24)

Semelhante compreensão vislumbra nas divindades mais remotas (os chamados primeiros deuses) a possibilidade de um caráter difuso de atuação e a probabilidade de uma retenção

prolongada de sua permanência nos embates e nas correlações das forças primordiais de vida e de aniquilação, conforme pontua Alfredo Monte:

[...] existem potências mais arcaicas, obscuras, oriundas da Noite e do Caos, perante as quais um iludido e incauto Juliano acredita poder triunfar, acampado no deserto, no derradeiro ato da sua existência, mas que já se faziam presentes desde a consulta ao oráculo. (MONTE, 2017, s.p.)

À guisa de epílogo, a quarta cena do último ato marca o retorno do imperador ao interior da tenda em que estava abrigado e expõe um diálogo entre Juliano, Oribase, Salústio, Priscos e Máximo. São desdobrados assuntos diversos, como a trajetória de Juliano, o projeto platônico da cidade exemplar, o destino da alma e o sentido da vida, a hipótese da aniquilação *post mortem*, a oposição entre pneumáticos e hiléticos e a permanência do influxo dos deuses primordiais. Tal interlocução entre os personagens evidencia um pendor mais abstrato e especulativo da conversação e reafirma partes de um projeto buscado por Juliano em sua jornada de vida, conforme salienta Jacqueline de Romilly sobre a formação do imperador:

Ele foi aluno dos retores, e em particular frequentou as aulas de Libânios em Nicomédia, antes de ir à própria Atenas. Por outro lado, Juliano aprendeu a conhecer o neoplatonismo, com seu gosto dos mistérios e das iniciações, que os discípulos de Iâmblicos difundiam. A herança helênica se reavivava assim sob duas formas, uma literária e racional, e a outra transformada pelas tendências da época. [...] Reunindo num sincretismo exaltado o culto de Cibele ou de Átis ao culto dos deuses do panteão clássico, e conduzindo o conjunto do misticismo contemporâneo, Juliano quis dar ao paganismo o fervor que parecia ser o apanágio dos cristãos, e que o verdadeiro paganismo jamais havia conhecido. (ROMILLY, 1984, p. 282-283)

De forma diversa, a parte composicional da catástrofe se relaciona à agonia física e mental e ao ocaso político aos quais está fadado o protagonista (ARISTÓTELES, 2000). Além disso, a catástrofe também pode propiciar uma forma de anteposição para uma espécie de peroração, pela qual o personagem tenta restabelecer o seu circuito de relação com a totalidade cósmica contida na sua mundividência e/ou expressar questionamentos acerca da validade de sua jornada e cosmovisão:

Juliano: Quer me eleve às estrelas ou desça ao Hades, encontrar-nos-emos sob novas espécies. Mas, se for aniquilado, continuareis ainda algum tempo na ficção da vida, bela e cruel.

Agora desço – como Orfeu, mas sem regresso – os degraus da escada que conduz aos Infernos. A cada passo me aprofundo, e o som dos meus passos e os sons da minha voz tornam-se cada vez mais graves. A morte toma-me, e um ponto haverá em que as minhas palavras serão já só audíveis dos deuses subterrâneos. Mas enquanto vejo ainda luz e mundo tentarei desvendar o porquê de aqui estar, e qual o meu destino... (VIEIRA, 2015, p. 58)

As partes composicionais da *hybris* e da *hamartia* associam-se simultaneamente aos elementos constituintes das ações da fábula e dos caracteres, portanto, dificulta-se uma delimitação exclusiva para o propósito de estudo, de modo que vinculamos ambas as partes composicionais àqueles dois elementos. Não obstante, para esse ponto capital, Aristóteles (2000) identifica o elemento dos caracteres como aspectos que levam a conhecer determinadas qualidades dos personagens e que podem propiciar a identificação da manifestação de certas deliberações e escolhas.

O desdobramento da concepção de *hybris* está relacionado à abertura de um conjunto de situações e interpretações da vida social acumuladas em setores de natureza mitológica, consuetudinária, política e artística. O vocábulo fulgura relações de ordem preceptiva (de

interconexão a uma cauta ancestralidade), hierárquica (de correspondência e acatamento conjuntural), cognitiva (de viés comportamental) e dramática (de equivalência performática). Em sua matriz mítica, a concepção de *hybris* articula-se às esferas das atitudes de imoderação e de desconsideração frente a preceitos ancestrais e, por outro lado, ao domínio de ajustes efetuados por determinadas figuras mitológicas como as Erínias, conforme assinala Junito de Souza Brandão: “Protetoras da ordem social, punem todos os crimes suscetíveis de perturbá-la, bem como a *ὑβρις* (*hybris*), a ‘*démesure*’, o descomedimento, através do qual o homem se esquece de que é *humus*, terra, argila, um simples mortal” (BRANDÃO, 1986, p. 209). Em tal vertente, progridem atos de características modelares, que vão desde a advertência aos demais indivíduos até a noção de restabelecimento e manutenção do equilíbrio entre base e vértice das forças naturais, humanas e divinas. Contudo, sob a dimensão das possibilidades de formulação de novas respostas e de aquisição de diferentes experiências, o perfil temerário advindo da *hybris* proporciona outras margens de conhecimento, de acordo com Patrice Pavis: “A *hybris* leva o herói a agir e provocar os deuses, apesar de seus avisos, o que vai dar na sua vingança e na sua perda. Este sentimento é a marca da ação do herói trágico, sempre disposto a assumir o seu destino” (PAVIS, 2008, p. 197). Malgrado os aspectos contraditórios e/ou contraproducentes, a condição trágica (nesse caso, arrogar-se a si desafios) pode se estender para desenovelar percepções e questionamentos humanos há muito tempo amainados ou hipostasiados como naturais. Já sob o prisma da condução dramática, a presença da *hybris* incide sobre a composição dos caracteres do personagem, privilegiando a acentuação de alguns conjuntos de predicados, e sobre a coordenação das ações, evidenciando a dilatação de determinadas atitudes e jornadas, segundo Luiz Paulo Vasconcellos:

Hybris: conceito grego que se refere a algum traço no caráter do personagem que contribui para a precipitação dos acontecimentos trágicos. Esse traço tem sido identificado, como insolência, orgulho ou, simplesmente, autoconfiança ou paixão. O personagem possuidor de uma *hybris* é aquele que geralmente avança além do que seria prudente ou aconselhável à maioria dos mortais. (VASCONCELLOS, 2010, p. 129)

Em *O oráculo*, diferentes personagens realizam interlocuções com Juliano, as quais são efetuadas em formas diversas de manifestação, estado psicológico e intenção: desde recomendações e sugestões até advertências e ameaças ao imperador. Nesse âmbito, tanto personagens próximos a Juliano (como os conselheiros e confidentes Salústio e Oribase) quanto personagens opostos a ele (tais quais os embaixadores persas e Nazianzeno) dispõem alertas ao imperador em relação à condução interna e externa do império. No trecho a seguir, Salústio recomenda a realização de um ponto de inflexão no conjunto de instruções adotadas na administração do governo e exorta o soberano a uma mudança no seu modo de ser:

Salústio: Contém a impaciência, Basileus. Que não caias em *hybris*! Escuta-nos, aos teus fiéis, e olha em volta: não os sinais do fogo, ou do voo das aves – mas os sinais dos homens: o desânimo do povo de Antioquia perante os teus éditos; a perplexidade dos povos do Império; a fúria dos cristãos e a sua estratégia de vingança. (VIEIRA, 2015, p. 46-47)

Por conseguinte, Salústio intenta incutir no ânimo de Juliano uma disposição de espírito que poderia ser mais ponderada e articulada internamente e que revertesse em ações políticas de contenção e de interface com a materialidade de parte da dinâmica interior do império. Em outro momento, Oribase e Salústio aconselham o imperador a reconsiderar a sua postura para determinado confronto inesperado:

Oribase: Príncipe! Veste a tua armadura. Ajusta o elmo. Não corra riscos inúteis, fáceis de prevenir.

Juliano: Não há tempo, Oribase. É um grupo de cavaleiros que corre pelo deserto e nos pode escapar. Violento e breve será o combate. Para a frente!
 Salústio: [...] Modera o entusiasmo! Segue as regras da guerra... Os catafractários persas aproximam-se, mas vêm longe ainda, temos tempo de preparar a nossa cavalaria e a nossa falange. Não te escaparão. (VIEIRA, 2015, p. 50)

Como disposto na cena dois do terceiro ato e de acordo com relatos históricos de Ammiano Marcelino, parte dos confrontos ocorridos durante décadas entre o exército romano e as forças persas não era efetuada de forma clara e regular, ocorrendo vários ataques de surpresa e diversos momentos de localização incerta dos adversários. Em tal situação, evidencia-se o cunho temerário da atuação e do modo de ser de Juliano na adoção desse lance arriscado e na desconsideração de um dos grandes preceitos geopolíticos: a cautela da proteção da vida do soberano em combate.

A parte composicional da *hamartia* abrange os contornos de um equívoco de avaliação efetuado pelo protagonista na condução dos rumos de suas ações (ARISTÓTELES, 2000; MOISÉS, 2004; PAVIS, 2008; VASCONCELLOS, 2010). Em consequência disso, tal desacerto leva o encontro de acontecimentos do personagem da prosperidade à desventura. Conforme pontua Ammiano Marcelino, além da instrução helênica clássica, a trajetória de Juliano foi cingida por uma sequência de êxito e intrepidez (tais como derrotar povos gálicos e germânicos enquanto César) pela qual se torna Augusto, porém, mantendo em segredo a sua reverência aos deuses pagãos. Com o título de Augusto, Juliano consegue programar um plano de restauração dos cultos pagãos e de reabertura dos templos de diversas divindades no território romano. Não obstante, o soberano desconsidera ou inverte determinados alertas ditos sagrados e certas semelhanças históricas, como, por exemplo: a reminiscência de que, quando seu antecessor (Constâncio II) necessitava de apoio em terras persas, o exército de Juliano recusara-se a ajudar; o aceno de que o oráculo condenara a guerra contra a Pérsia e alertara para o aniquilamento dos rituais de Apolo; o sobressalto de que o templo apolíneo fora incendiado em Antioquia. A minoração dessas situações cria um descompasso acentuado e um desacordo crítico frente ao horizonte de realização de um projeto gigantesco de restauração pagã e de expectativa de transformação das conquistas efetuadas na Europa em êxito nas campanhas no solo persa. O realce de certas contradições e ambiguidades do imperador e, conseqüentemente, o contraste propiciado por tal quadro reforçam a disposição de uma ironia trágica (de viés de dilaceração dionisíaca e de autoconhecimento apolíneo), a qual se articula inversamente à destinação do exercício da força de Juliano.

Considerações finais

Este artigo buscou realizar um esboço sobre algumas interfaces entre criação literária e aspectos mitológicos junto ao drama histórico *O oráculo*, de António Vieira. Para tal, este estudo realizou um itinerário de escrita que percorreu o seguinte caminho: a realização de uma breve exposição das características da produção literária do escritor português e das formas de inserção de pontos mitológicos nos diferentes gêneros literários de suas composições; a exposição de um percurso da integração entre a evocação mitológica e a criação literária na tradição literária da Antiguidade em consonância com as transformações históricas e sociais, em especial, a interação de tópicos apolíneos e dionisíacos nas variações do enfoque de cosmovisão e de elaboração literária; a indicação da modalidade da tragédia como amostra de expressão em alto grau da interconexão entre os arcaísmos mitológicos e literários (alicerçada na imbricação de traços trágicos e de similaridades composicionais) e sua transposição, no decorrer dos tempos, para o âmbito de outras conjunturas; e o deslocamento das premissas anteriores para a concretização particular na obra de Vieira.

A partir da exposição de algumas similaridades composicionais da obra com as tragédias da Antiguidade, o exame do texto proporcionou mostras de impulso recíproco entre aspectos mitológicos e literários, principalmente, a configuração de uma tensão simultânea na disposição de ações do protagonista Juliano e da figura mitológica de Apolo, além da correspondência social entre

a disposição de esferas de poder e a oscilação do aproveitamento dos repertórios mitológicos. De outra parte, o estudo destacou o relevo de algumas variáveis que influenciam ao longo da constituição das ações e dos caracteres, como, por exemplo, o vislumbre da contradição e de ambiguidade na precipitação dos conflitos dramáticos. Em face dessas particularidades, pode-se conjecturar que o drama traz em seu bojo a alternância entre a sugestão do tópico da afirmação das valências do guerreiro homérico (transposta para os momentos finais do paganismo no império romano, em intersecção com a filosofia neoplatônica) e a indicação atenuada de um âmbito de questionamentos (muitas vezes expressa nas falas de Salústio). Assim, diversamente da produção contística de António Vieira (em que prepondera uma ênfase corrosiva e/ou paródica), nesse drama, ocorre a precedência da manutenção de ações elevadas, a atribuição de distinção à modalidade e à feição de proposição e a possibilidade de uma proximidade preceptiva com o universo fabular.

Referências

- AMMIANO MARCELINO. *Historia del imperio romano, desde el año 350 al 378 de la era cristiana*. Tomo I. Trad. F. Norberto Castilla. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C.a., 1895.
- _____. *Historia del imperio romano, desde el año 350 al 378 de la era cristiana*. Tomo II. Trad. F. Norberto Castilla. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C.a., 1896.
- ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Aristóteles: vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Trad. Leyla Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BETTINI, Roberto. As reescritas do mito. In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea (Org.). *O espaço literário da Roma Antiga*. v. I: a produção do texto. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. I. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Mitologia grega*. v. II. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ÉSQUILO. *Teatro completo*. Trad. Virgílio Martinho. Lisboa: Estampa, 1990.
- HESÍODO. *Teogonia, a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.
- KERÉNYI, Karl. *Los dioses de los griegos*. Trad. Jaime López-Sanz. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- _____. *Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTE, Alfredo. *O oráculo, de António Vieira*. Disponível em: <https://armonte.wordpress.com/2015/07/28/destaque-do-blog-o-oraculo-de-antonio-vieira/>. Acesso em: 7 nov. 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, s.d.
- NEVES, Maria Helena de Moura. O teatro grego: a tragédia. In: MORETTO, Fulvia Maria Luiza; BARBOSA, Sidney (Org.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2006.
- PAREJA, Eduardo Iáñez. *História da literatura: as literaturas antigas e clássicas*. v. 1. Lisboa: Planeta, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos da literatura grega*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil, 1996.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. *Teogonia, a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- VIEIRA, António. *Contos com monstros*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2013.

_____. *Fim de império*. Porto: Asa, 2008.

_____. *O oráculo*. Lisboa: & etc, 2015.

_____. *O regresso de Penélope*. Lisboa: Colibri, 2000.

_____. *Poemas sobre a morte a aniquilação e o jogo*. Lisboa: A. V., 1995.

_____. *Sete contos de fúria*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Tunturi*. São Paulo: Francis, 2002.

VIEIRA, Trajano. Mosaico hermenêutico. In: SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: PML Ediciones, 1995.

Recebido em: 14 nov. 2017.

Aprovado em: 11 dez. 2017.

