

RECEPÇÃO & EKPHRASIS NO ENSINO DE LETRAS CLÁSSICAS

WEBERSON FERNANDES GRIZOSTE
FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS
(ORGS.)



Weberson Fernandes Grizoste
Revisão e Diagramação

Thaís Falcão
Capa

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo
Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
do Amazonas

R294 Recepção & ekpharís no ensino de letras clássicas/
Organizadores: Weberson Fernandes Grizoste e
2021 Francisco Bezerra dos Santos. –
Manaus: Editora UEA, 2021.
175 p.: il.; 21 cm.
Inclui referências bibliográficas

978-65-87214-41-2

1. Estudos clássicos. 2. Estudos de teoria literária. I. Grizoste,
Weberson Fernandes. Org. II. Santos. Francisco Bezerra dos. Org.

CDU 1997 - 821.134.3(81)

Editora afiliada



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

*editora***UEA**

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 3878 4463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

DO CARPE DIEM AO HAKUNA MATATA

Weberson Fernandes Grizoste¹²⁵

André Luís Martins Rodrigues¹²⁶

CARPE DIEME EPICURISMO EM HORÁCIO¹²⁷

A filosofia epicurista surgiu na Grécia por volta de 306 a.C. Fundada por Epicuro de Samos (342/341 a 270 a.C.), em um período sócio-político conturbado da história grega, tinha como objetivo aperfeiçoar o conhecimento interior do homem e libertá-lo de suas preocupações externas, além de buscar libertar o homem de temores abstratos que o impediam de viver plenamente. O principal objetivo do epicurismo consistia no alcance do prazer, desde que utilizado na medida certa. Neste ponto o epicurismo difere-se da doutrina hedonista, que prega um prazer obtido a qualquer custo. Os ecos da filosofia de Epicuro podem ser encontrados séculos mais tarde na poesia latina. Um dos principais motivos para a difusão da filosofia epicurista dentro da cultura latina deve-se ao período conturbado pelo qual Roma passava, igualmente ao período ocorrido no surgimento na sociedade grega (*Vide* Rodrigues, 2020, 10-14).

Há na poesia de Horácio muitos reflexos do epicurismo nas odes que versam sobre a brevidade da vida, da morte inevitável, da escolha pela simplicidade da vida em oposição aos grandes luxos a justa medida. Para esta ocasião selecionamos algumas destas odes.

A Ode 1.4 se caracteriza como um canto de celebração para a chegada da primavera. Passado o áspero inverno, é tempo de aproveitar o período aprazível que se achega junto com o vento favônio, o suave vento vindo do poente: *Nunc decet aut uiridi nitidum*

¹²⁵ Professor Adjunto de Latim e Estudos Clássicos na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Doutor em Poética e Hermenêutica pela Universidade de Coimbra. wgrizoste@uea.edu.br

¹²⁶ Graduado em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas, foi bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq (2018-19) e Fapeam (2019-20).

¹²⁷ Este primeiro tópico é uma versão modificada e ampliada do resumo expandido intitulado “Ecos do Epicurismo em Horácio” publicado no *Caderno de Resumos da XII Semana de Letras* (2019), pp. 10-13.

caput impedire myrto | aut flore, terrae quem ferunt solutae; (Hor. *Carm.* 1.4.9-10) “agora é tempo de cingir a testa resplandecente com o verde mirto | ou com a flor que a terra trouxe sem entraves”. O inverno é o tempo em que a vida hiberna e o seu fim traz de volta o marinheiro ao mar: *trahuntque siccas machinae carinas* (v.2) “as máquinas arrastam as quilhas secas do navio”, finda o confinamento do gado nos estábulos (*stabulis... pecus* v.3), e o lavrador não mais precisa se aquecer junto ao fogo (*arator igni* v.3); pois *nec prata canis albicant pruinis.* (v.4) “nem as relvas alvejam com a branca neve”. Agora, portanto, é tempo de viver pois breve é a duração da vida e isto impede que o homem possa criar esperanças duradouras ou eternas, pois ao chegar da morte tudo aquilo que foi conquistado durante a vida também chega a seu fim.

*Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris. O beate Sestii,
uitae summa brevis spes nos uetat inchoare longam.
Iam te premet nox fabulaeque Manes
et domus exilis Plutonia,* (Hor. *Carm.* 1.4.13-16).

A Morte pálida com imparcial pé bate à porta das cabanas dos pobres e dos palácios dos reis. Ó bem-aventurado Séstio, a breve duração da vida impede-nos de empreender duradouras esperanças, em breve te oprimirá a noite, e os Manes da lenda, e a descarnada casa de Plutão.

Na casa de Plutão não mais é dado ao homem o prazer do vinho e do sexo, diz Horácio a Séstio, num passo para o tema da bissexualidade¹²⁸ *nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuuentus | nunc omnis et mox uirgines tepebunt.* (vv. 19-20). “nem admirarás o delicado Lícidas, por quem agora toda a juventude arde, | e por quem em breve as virgens hão-de corar”. Logo, ao aproveitar o agora, o homem deixa de se preocupar com a duração de sua vida. Exortação semelhante que se poderá observar na ode 4.7.

Ao cantar sobre a ciclo das estações, Horácio põe em oposição o ciclo renovável infinito da natureza à vida humana, que por sua vez

¹²⁸ Lícidas é citado, também, por Virgílio nas *Éclogas* 7.67: *Lycida formose* “Ó formoso Lícidas”, pela voz de Tírsis.

é finita, e exorta: *Immortalia ne speres, monet annus et alium | quae rapit hora diem*. (Hor. *Carm.* 4.7.7-8) “nada esperes de imortal, é o conselho do ano e da hora | que o ameno dia rouba”. À primavera sucede o verão, o frutífero outono com suas colheitas o faz morrer, mas em seguida o outono é suplantado pelo árido inverno. Neste ciclo da natureza, o que quer que ao coração o homem satisfaça, terminará por cair nas mãos ávidas de um herdeiro (vv. 19-20) (o mesmo pensamento é dirigido a Délio no poema 2.3.17-20). Depois de morto a linhagem não é capaz de fazer ressurgir o parente, nem a eloquência e nem a devoção (vv. 21-24), e o exemplo está no mito: nem Diana foi capaz de ressuscitar o casto Hipólito, nem Teseu de quebrar as correntes que amarraram, para sempre, o seu amado Píritoo (vv. 25-28).

Horácio, de fato, foi o grande arauto do *Carpe Diem*, e que este adquire suas reais formas e sublimação através da filosofia epicurista, que em tese proclama-se um meio-termo entre os pensamentos hedonista e a estoicista. O termo é encontrado na Ode 1.11.8, apesar de o conselho pregado por esta máxima aparecer, como recorda André (Rodrigues, 2020, 8), em outras odes.

Aqui, o poeta exorta a aproveitar a vida hoje mesmo, e que não sejam criadas expectativas, preocupações acerca do futuro. A preocupação com o futuro, além de impedir o bom proveito do presente o seu conhecimento, antes do tempo, é também proibido pelos deuses (*vide* Oliveira, 2009, pg. 40). Aqui Horácio reafirma a brevidade da vida para justificar sua exortação: *Dum loquimur, fugerit inuida | aetas: carpe diem, quam minimum credula postero* (Hor. *Carm.* 1.11.7-8) “enquanto falamos, invejoso terá fugido o tempo | aproveite o dia, confiando o mínimo possível no amanhã”.

Para Epicuro, “nenhum prazer em si mesmo é um mal, mas aquilo que produz certos prazeres acarreta sofrimentos bem maiores do que os prazeres (apud Moraes, 2010, pg. 25). O prazer acaba por se tornar um mal se se é utilizado de modo desenfreado. Há que encontrar um equilíbrio no ato das coisas, pois é o limite do permissível que gera prazer sem agravos. Horácio exemplifica esta máxima em sua ode báquica 1.18. Ao celebrar o consumo do vinho canta-nos, também, as suas consequências. Assim, ao mesmo tempo que o vinho pode produzir efeitos positivos, como desvanecer do pensamento humano e as preocupações externas (vv. 4-5), pode também causar consequências (v. 7). E não há nenhum exemplo melhor que buscar na mitologia latina: Horácio relembra a violenta guerra travada entre os

Centauros e os Lápitas, provocada pelo excesso de embriaguez de Éurito, um dos centauros, por ocasião do casamento do rei Pirítoos com Hipodâmia. O centauro tentou violar a noiva e o que começou como uma querela causada pelo vinho terminou numa famigerada guerra conhecida por Centauromaquia, vencida pelos Lápitas (vv. 8-16).

A Ode 2.16 reflete sobre os males causados pela riqueza financeira. A riqueza não é capaz de libertar o homem de suas inquietações, nem de comprar a sua tranquilidade. Pelo contrário, bem vive aquele que não possui a cobiça e que vive uma vida humilde. Não se trata de viver como um eremita, mas de não procurar mais do que o necessário para viver.

Na Ode 2.16 Horácio dirige-se aos peregrinos: *Otium diuos rogat in patenti | prensus Aegaeo* (vv. 1-2) “tranquilidade roga aos deuses quem em mar aberto | foi surpreendido no Egeu”; a mesma *otium* “tranquilidade” pedia a Trácia (v.5) e os Medos (v.6) tomados em guerra furiosa. O termo traduzido por tranquilidade é *otium*, que no conceito literário em grego é σχολή (scholê), isto é, tranquilidade da alma, descanso de todas as preocupações e desassossegos. O termo *otium* é utilizado aqui, propositadamente, como negação de *negotium* e possui uma tonalidade epicurista. Os tesouros não podem afastar as inquietações da alma (vv.9-11), posto que o homem precisa de bem pouco para viver bem (vv. 12-16).

Também é bastante evidente, na ode 3.1 a recusa do poeta pelo luxo e riquezas. Aí o poeta cita diversas perturbações das quais os que vivem de modo simples estão livres, afim de demonstrar as desvantagens daqueles que cobiçam mais do que o necessário. Compactua, desse modo, com os ideais de Epicuro, quando este afirma que “o justo desfruta plena serenidade; o injusto, porém, está cheio da maior preocupação” (apud Moraes, 2010, pg. 34). Enfim, para Horácio a verdadeira riqueza pode somente ser alcançada após o homem dominar sua própria ganância e utilizar seus bens de modo correto e moderado, a exemplo de Proculeio (Hor. *Carm.* 2.2.5).

É a partir dos princípios da doutrina epicurista concisamente apresentados, dado a amplitude objetiva desse ensaio, faremos breve abordagem das relações intersemióticas entre a literatura e o cinema, para depois procedermos análise da filosofia por trás de *Hakuna Matata*, bem como dos processos intersemióticos e de influência clássica, nomeadamente de Horácio, no que concerne às personagens Timão e Pumba em uma obra cinematográfica específica.

INTERPOÉTICAS: DO TEXTO AO ECRÃ

Dá-se o nome de ekphrasis ao processo de fixar em palavras através de técnicas estilísticas, imagens e objetos artísticos. Como exemplos ecrásticos, no prefácio de seu livro, Krieger (1992, pp.xxii-iii) destacou, da antiguidade clássica, a descrição do escudo de Aquiles (*Il.* 18.483-608) e do escudo de Eneias (*Aen.* 8.626-731). Na sua *Arte Poética*, Horácio cunhou a célebre frase *Vt pictura poesis* (v. 361) “como a pintura é a poesia” e faz, a seguir, uma descrição de como cada qual das artes deve ser lida. Varga (1981, pg. 167) lembra-nos a definição de Simonides, em que a poesia é pintura falante e a pintura é uma poesia muda; mas foi Plutarco, como recorda André (2008, pp. 159-160) quem nos informou a definição de Simonides, e cuja definição está citada por Camões, em *Os Lusíadas* (7.76.7-8; 8.41.7-8), e que de fato foi Aristóteles (*P.* 1447¹²⁹) o primeiro a teorizar sobre o assunto. Assim é certo, como convém na defesa de uma poética do cinema, em que Ferreira (2004, pg. 64) lembrou que Todorov em sua *Poética* de Aristóteles tinha considerado que a “poética” não é apenas aplicável aos estudos literários¹³⁰. Horácio, como acabamos de observar, já havia aplicado os conceitos de Poética para além da literatura, em termos claros diz sua *Arte Poética* (vv. 9-10): *pictoribus atque poetis | quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*, isto é, “a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar”. E não se restringe apenas a pintura, mais adiante, Horácio referir-se-á à música

¹²⁹ “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, uma das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes”. (trad. Eudoro de Sousa).

¹³⁰ De fato, Todorov recorre a afirmação de Valéry em seu artigo “De l’enseignant de la poétique au Collège de France”, publicado na *Variété V* (Gallimard, Paris, 1945, p. 291), na qual o nome Poética, como convém a sua etimologia, é o nome de tudo aquilo que diz respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem é ao mesmo tempo a substância e o meio, e nunca num sentido restrito a conjunto de regras ou preceitos estéticos da poesia (Todorov, 1993, pp. 12).

(vv. 202-2019), aos preceitos do seu emprego, como elemento basilar da poesia dramática. Assim, por definição, se a ekphrasis é a representação verbal de um texto real ou fictício, Krieger (1992, pg. xii) denomina de ekphrasis reversa quando as artes visuais produzem um equivalente do texto verbal em vez de ao contrário. Isto é, os poetas usam o objeto artístico para a criação literária e os artistas usam do texto literário para a criação artística.

A invenção da fotografia, do cinema, a expansão da banda desenhada, a difusão do rádio e da televisão, do vídeo, da informática “obrigaram ao reconhecimento da precariedade e do simplismo dos modelos hexagonais da distribuição das «Belas Artes»” (Ribeiro, 2000, pg. 115). Ao longo da história, as artes receberam diversas classificações mais ou menos convincentes. Brioschi e Di Girolamo (1998, pp. 253-256) lembram a distinção clássica entre artes temporais (música, literatura, etc.) e artes não temporais (pintura, escultura, etc.) e demonstram como a fusão de dois ou mais gêneros pode dar lugar a novos gêneros de artes mistas (*vide* Machado e Pageaux, 1988, pp. 145-148), como é o caso da ópera lírica em que a música se apoia em um texto, comumente versificado, e está inserido numa ação dramática; e também o cinema, em que a imagem acompanha o diálogo, ou por palavras de fundo, e comumente, por efeitos sonoros e musicais.

Hoje é bastante comum casos de transposição intersemiótica que transformam uma mensagem numa prática semiótica distinta, como a adaptação ou a inspiração. Existe transposições mais facilmente concebíveis, como é o caso entre a literatura e a banda desenhada; e também transferências menos óbvias, como a escultura e a música, por exemplo (Ribeiro, 2000, pg. 116). Mas, como bem recordam Macedo e Grossegesse (2006, pp. 12-13) desde a Antiguidade clássica temos cenas mitológicas e fábulas poéticas adaptadas/transformadas em peças de cerâmica; as narrativas bíblicas foram, logo, transformadas em imagens para serem ‘lidas’ pelos fiéis. Aliás, mais do que adaptações de temas da literatura clássica, numa outra ocasião afirmamos que novos gêneros surgiram de antigos gêneros, que o cinema e o romance surgiram do teatro greco-romano¹³¹: o cinema da parte essencialmente interpretativa no palco, e

¹³¹ Esse nosso entendimento surgiu da comparação que Walter Besant (2015, pg. 39) estabeleceu entre a estrutura do romance e da tragédia; e da reflexão

o romance da estética textual das tragédias e comédias (Grizoste, 2014, 165). Logo, é legítimo que os clássicos da literatura continuem a serem adaptadas/copiadas em artes cujos gêneros são mais recentes, como é o caso do cinema e do desenho animado.

O desenho animado, ao lado do cinema, é uma modalidade de discurso estético das artes audiovisuais. O perfil semiológico do desenho animado tem os plurissignos compostos por imagens, sons, ruídos e palavras e uma relação ôntica de sinais icônicos. O perfil semiológico da poesia, por exemplo, é composto de palavras em linha escrita ou sons articulados numa relação ôntica convencional (Ribeiro, 2000, pg. 118). Em certo ponto, a banda desenhada situa-se num percurso semiológico entre a literatura e o desenho animado, a diferença cabal é que o desenho animado incorpora aí uma sequência de sons e ruídos e as palavras são ditas, não escritas – o que demanda a presença de mais de uma habilidade artística. Com efeito, Brioschi e Di Girolamo (1998, pg. 255) lembram que algumas artes têm uma aparência mais puras e são interpretações de um gosto e uma ideologia (como é o caso da poesia), posto que outras obras surgem como um produto de diversas habilidades¹³²: como a ópera lírica, por exemplo, das habilidades de um músico e um escritor; e que ainda mais complexo é o caso do cinema, onde as competências em jogo são muito mais numerosas. Ferreira (2004, pg. 318) destaca que “o cinema, que tem uma discursividade própria, feita a partir de imagens e de sons, tem também a sua retórica, a sua pragmática e a sua poética próprias”; e obviamente o desenho animado insere-se nesta concepção um tanto complexa: a voz de dubladores, por exemplo, deve estar em consonância com a personagem cujos movimentos são computadorizados.

O discurso literário e o discurso artístico não surgem de um caos, nem são arrancados do cérebro como uma Minerva. Todorov (1993, pg. 35) identifica diferentes «registros» no âmbito da linguagem,

de Murta (1941, pg. 227) sobre o entendimento dos dramaturgos como “obreiros de cena” e não como escritores.

¹³² Nesse aspecto, Besant (2015, pg. 39) destaca a enorme habilidade que se requer a um romancista, já que “um romance é como uma peça de teatro: ela pode ser dividida entre cenas e atos, em quadros e situações, separados até o final do capítulo, em vez da queda de cena: o escritor é o dramaturgo, diretor de palco, pintor de cena, ator, carpinteiro, tudo em um”.

da presença ou ausência de um discurso anterior e denomina “monovalente” aquele que não evoca as maneiras de falar anteriores (embora este só possa ser pensado como um limite), e “polivalente” o que faz de modo mais ou menos implícito – que muitos identificaram como “plágio”, exceto os discursos que satirizam, como é a paródia¹³³. No que concerne a transposição intersemiótica em si, Geoffrey Wagner (apud Sousa, 2001, pg. 62) classificou a adaptação em três tipos: transposição «*transpositions*», quando a adaptação sofre o mínimo de interferência; comentários «*commentaries*», quando o adaptador faz uma pequena alteração ou uma reestruturação; e a analogia «*analogous*» quando a adaptação foge diametralmente do texto literário, buscando com isso a criação de uma *nova/outra arte*¹³⁴.

Assim, o que se abordará neste ensaio daqui em diante é o que Krieger definiu como “reverse ekphrasis” e o que Wagner chamou de “analogous”: ou seja, a influência/semelhança, por analogia, do *Carpe Diem* horaciano no *Hakuna Matata* vivido por Timão e Pumba na série de seis episódios e um videoclipe *Around the world with Timon & Pumbaa*¹³⁵; as imagens arrancadas de palavras dos versos da poesia e da música convertidas em desenhos animados.

AROUND THE WORLD WITH TIMON AND PUMBAA: ENTRE O CARPE DIEME O HAKUNA MATATA

¹³³ Abordamos as diferentes formas (imitação, influência, tradução, recepção, cópia, releitura, intertextualidade, adaptação, integração, fonte de inspiração, mimesis, etc.) e autoridades teóricas sobre o assunto no primeiro capítulo da tese de doutorado: vd: W. Grizoste (2013) **Os Timbiras: os paradoxos antiépicos da *Ilíada* Brasileira**. Coimbra: FLUC, pp. 35-39.

¹³⁴ Para Alain Garcia (apud Sousa, 2001, pg. 63) a transposição fílmica se dividia em adaptação «*adaptation*», adaptação livre «*adaptation libre*», e transposição «*transposition*», tendo os mesmos sentidos de Geoffrey Wagner linearmente apresentado.

¹³⁵ Timão e Pumba surgiu, pela primeira vez, no filme *The Lion King* (1994) e no ano seguinte tornou-se uma série animada feita pela Walt Disney Animation Television. A Série “Timon and Pumbaa” durou cinco temporadas. Destaca-se três fitas VHS contendo 21 episódios, cada um contendo seis episódios e um videoclipe. A primeira destas fitas, de 1996, intitula-se *Around the world with Timon & Pumbaa* e é justamente este o nosso recorte analítico.

Nos episódios apresentados na animação *Around the World with Timon & Pumbaa*, a dupla de personagens, Timão e Pumba, protagoniza situações vividas em torno de uma filosofia de vida, que eles chamam *hakuna matata*, em diversos locais e países ao redor da terra.

O *hakuna matata* de Timão e Pumba remete-nos a duas escolas filosóficas gregas: o hedonismo e o epicurismo, ao mesmo tempo encontraremos ecos do *carpe diem* Horaciano. Não obstante, Heraldo Silva (2018, pg. 39) já destacou que o comportamento das personagens da animação costuma oscilar entre comportamentos que relembram os preceitos das duas escolas filosóficas: “eles [Timão e Pumba] tentam satisfazer seus prazeres sensoriais, mas em algum momento, sempre exageram no ato de dormir e comer, o que faz com que transitem da razoável atitude epicurista para a simples e irrefletida atitude hedonista”.

Tanto a filosofia epicurista quanto a hedonista pregavam a busca pelo prazer e a divergência estava na forma de buscar e obter tais prazeres. Para a escola hedonista, de Aristipo de Cirene, todo prazer deveria ser buscado sem distinções, uma vez que os cirenaicos acreditavam que “um prazer não difere de outro prazer, nem um prazer é mais agradável que outro; todos os seres animados aspiram ao prazer e repelem a dor” (*DL.* 2. 87¹³⁶. Cit. Rodrigues, 2020, 16).

Ao contrário de Aristipo, Epicuro se ocupou de uma filosofia que não pregava a busca indistinta pelo prazer, pois não só alguns prazeres produzem resultados negativos, mas também o excesso de satisfação de qualquer necessidade humana. O epicurismo recomenda que sempre se faça uma avaliação prévia sobre os desejos, antes de os buscar a fim de verificar se são de fato úteis e se não irão causar novos males. Em certa medida podemos dizer que o epicurismo é um meio termo nas formas como o *carpe diem* compreendeu: a justa medida. O *hakuna matata*, como se vê, é um termo moderno equivalente ao *carpe diem*, mas isto não significa que as personagens em questão o pratiquem na sua essência. Por isto, há-que se dizer, trata-se de um alvo, de um desejo justo, muitas vezes logrado pela ambição, pelo egoísmo e pelo narcisismo das personagens.

Em vista disso, selecionamos quatro episódios para esta análise, a fim de verificar de que forma os princípios das referidas escolas filosóficas podem ser relacionados aos episódios da animação.

¹³⁶ Diógenes Laércio (vide Bibliografia).

Partimos da suposição de que cada uma das duas personagens apresenta traços que o aproximam de uma das referidas escolas filosóficas – posto que Timão se aproxima muito mais da filosofia da escola hedonista cirenaica, enquanto Pumba está mais próximo dos princípios pregados pela escola de Epicuro.

Hakuna Matata é a primeira palavra a se ouvir no *Around the World with Timon & Pumbaa*, que se inicia com um excerto da tradicional música revelada, a primeira vez, em *The Lion King* (1994)¹³⁷. Conforme os versos da música, *Hakuna Matata* é um lema, cujo sentido maior diz “it means no worries for the rest of your days”. O lema anuncia-se como uma filosofia de “problem-free”, sem se preocupar com o dia de amanhã. Assim, após anunciar o título da coletânea a dupla aparece caminhando na floresta e esta é também a primeira palavra dita por Pumba, seguido da comemoração da boa vida que levam, ajudados inclusive pela natureza. Mas a natureza é algo instável, ou pelo menos cíclico, e repentinamente o tempo se altera trazendo uma chuva. A dupla decide não deixar que uma chuva se tornasse um problema num dia tão belo, quando fatalmente um raio cai do céu e fulmina a memória de Pumba. Numa tentativa de recuperar a memória do seu melhor amigo, Timão retoma experiências que cultivaram juntos ao redor do mundo. Estas experiências, narradas em episódios, funcionam na “média-metragem” como flashback narrativo. Destacamos em cada um destes episódios/*flashback* um aspecto diferente: no primeiro *flashback* a seleção dos prazeres; no segundo as perturbações advindas com a posse de grandes tesouros; no terceiro os perigos da busca desnecessária para a satisfação de necessidades que requerem bem menos, e no quarto a falta de moderação no uso dos prazeres.

O primeiro dos episódios, “Boara Boara” acontece em Bora-Bora, uma das mais importantes ilhas da Polinésia Francesa. O nome da ilha deriva-se de “mai te pora” expressão da língua local, o taitiano, que significa “criada pelos deuses”, ou simplesmente “pora pora”, que significa “primogênito” (Woods, Woods, 2009, 58). Decididos a acampar numa praia, Timão ordena a que Pumba lhe dê o seu *sarong*, o “sarongue”, uma espécie de saioite malaio unissex. Pumba confunde a palavra *sarong* e Timão tira um gracejo tosco perguntando “what’s

¹³⁷ A música “Hakuna Matata” lançada no filme *The Lion King* (1994) foi composta por Elton John e Tim Rice.

sarong with you?” e sorrindo diz: “all the classics never die”, possivelmente uma referência ao gracejo do *The Lion King*:

__T. it’s our motto.

__S. what’s a motto?

__T. nothing, what’s the motto with you?

Aparentemente a dupla chega de um clima frio usando traje de frio, mas logo adaptam-se ao clima tropical e Pumba comemora a tranquilidade do local: ar fresco, rica vegetação e sem nenhuma pessoa por perto. Mas, enquanto Timão retira os itens para o acampamento, Pumba é sequestrado.

Primeiro Pumba é preparado para um banquete na qual será servido ao grupo aborígene, mas o ritual é interpelado quando o chefe indígena o identifica com a figura de uma divindade. É muito difícil identificar com segurança qual seria esta divindade, mas a julgar pelo episódio em que Pumba é requisitado a produzir fogo pode-se imaginar que fosse a deusa Pele. Pele era a deusa do fogo e teria vencido sua irmã Namaka, deusa da água. O fato de Pele e Namaka pertencerem a mitologia havaiana não será um problema, pois a presença de um vulcão e de possível ritual de sacrifício nele é meramente uma licença poética pois em Bora-Bora não há nenhum vulcão ativo.

Enfrentando peripécias pelo caminho em busca de Pumba, Timão desliza do entusiasmo para a frustração ao encontrar o amigo rodeado de oferendas. Pode-se identificar um certo sentimento de inveja, mas também não se pode descartar o sentimento de ter sido enganado pelo amigo. A invidía se comprovará no quadro seguinte: depois de ser preso e colocado numa maca cheia de flores Timão acredita piamente ter-se transformado num rei em lugar de Pumba. Timão declara, de forma irônica, aceitar ser rei: “because I will do anything to help my best pal Pumbaa”, e Pumba parece acreditar que ele realmente quer ajuda-lo. Na realidade, em muitos episódios Pumba acredita na sinceridade do amigo e Timão tira bom proveito disto.

Na sequência Timão deixa transparecer seu sentimento hedonista: seus primeiros desejos são, na realidade, uma forma de ocultar seu verdadeiro intento, revelados ao cabo: quer um milhão de dólares, que lhe deem um banho matinal, um suprimento eterno de comida, um caiaque de ouro, aulas de tambor conga, banheira com hidromassagem e por último, relativizando o fato como não sendo nada tão importante, quer paz e harmonia entre todas as tribos.

Para salvar a própria vida, Timão é transformado em escravo a serviço de Pumba. Pumba aceita o serviço de bom grado, mas por vezes parece se incomodar com a situação, mesmo assim não é capaz de abandonar a vida de regalias até ser surpreendido pelo episódio em que é requisitado a recuperar o fogo. Durante a fuga a dupla vê-se encurralada pelos aborígenes e encontram uma saída no mínimo inusitada, mas nem tanto inédita: “there’s only one thing to do: samba”. Quase um século antes, em “Libertinagem”, publicado em 1930, Manuel Bandeira, no poema “Pneumotórax” depois de narrar os sintomas que sentia recebeu o diagnóstico do médico: “escavação no pulmão esquerdo e o direito infiltrado”. Questiona se seria possível tentar um pneumotórax e a resposta negativa é complementada com: “a única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. São episódios que memoram Virgílio (*Aen.* 2.354) *Vna salus uictis nullam sperare salutem* “só há uma salvação para os vencidos: não esperarem nenhuma salvação”. Sabendo que na velhice a morte está mais próxima do homem, na Ode 1.31, Horácio declara que nestes anos não desejaria mais que ter a posse de sua cítara. Obviamente que são quadros diferentes, mas todos encerram um significado: diante da morte qualquer esforço humano será logrado. É esta a mensagem que Horácio dirigiu a Délio na Ode 2.3: deve-se manter o equilíbrio da mente, apartando-a dos excessos da alegria, e que cedo ou tarde, todos irão para um mesmo local, todos irão para o exílio eterno pela barca de Caronte.

O segundo episódio/*flashback* é ambientado nas terras do Canadá e intitula-se “Yukon con”. O Yukon passou por uma corrida do ouro nos finais do século XIX, o episódio apossa-se do fato histórico e inclui, no título, o substantivo “con” que significa vigarista, por sua vez o substantivo funciona como se fosse eco de “kon” e foneticamente a primeira sílaba, “yu”, funciona como se fora “you” – e foneticamente “kon” e “con” são iguais.

O episódio retrata com precisão a infelicidade e os infortúnios decorrentes da posse de ouro. A cena inicial apresenta Pumba cavando o solo em busca de ouro ou mesmo um tesouro, enquanto Timão, inclinado, planeja as aquisições que pretende realizar com o tesouro a ser encontrado. A diferença entre Pumba e Timão ganha relevo: Timão está interessado em ajuntar riquezas sem nenhum esforço, pretende adquirir veleiros encrustados de pedras preciosas. Mas mais que isto: pretende se estabelecer na vida com o esforço do amigo dizendo sem parcimônia: “once you strike gold I’ll be set for life why does gold mine

idea could turn out to be a real gold mine?”. Mas o trato previa que os dois dividiriam tudo ao meio e Pumba ao perceber que trabalhava sozinho questiona Timão os motivos de o amigo repousar enquanto ele escava sozinho. Timão detesta ser contrariado, questionado, e muito menos está disposto a trabalhar meio-a-meio. Por isso Timão decide traçar uma linha delimitando um espaço para cada um e propõe que cada qual cave por si, cada qual usufrua sozinho aquilo que encontrar.

O exclusivismo de Timão tem resultado imediato: sua ferramenta de trabalho se avariou e sofreu justamente as imprecações que atirou sobre o amigo. Pumba encontrou uma pepita de ouro grande e demonstra sua satisfação por isto. Questionado sobre o que teria encontrado, Timão exhibe uma tampinha de refrigerante, obviamente sem nenhum valor. Pumba demonstra orgulho pelo achamento do amigo, mas o fato é interpretado como ironia e sarcasmo por Timão. Mas, enquanto Timão e Pumba discutem, um novo problema é acrescentado à trama. A descoberta da pepita atrai um ladrão que se mostra decidido a furtar o ouro. Para Horácio, o perigo dos ladrões era uma das preocupações das quais o detentor de posses estava sujeito (*S.1.1.76-79*); na Ode 3.16 o tema central é que a fome pelo ouro conduz o homem à desgraça, no verso 12 lembra como o lucro arruinou a casa do argivo áugure: Erifile, subornada por Polinices, convenceu o marido, Anfiarau, a participar da expedição contra Tebas – algo que ele recusava, pois enquanto adivinho conhecia as consequências agourentas de sua participação na sua guerra, que acabou na sua própria morte, da sua esposa e de seu filho Alcmeón. Aliás, a ruína causada pela ganância é um tema bastante previsível e recorrente no cinema estadunidense: não raro, personagens deslumbrados por fortunas que se atrevem a recolher tesouros ignorando perigos iminentes terminam mortos. Temos dito, nas aulas de Literatura Latina, que esta imagem cinematográfica é recolhida de um quadro virgiliano: no Quinto Canto, Niso e Euríalo deixaram o campo troiano, cobertos pela escuridão da noite, e causaram grandes destruições às hostes itálicas; teriam saído vivos se Euríalo, tomado de súbito desejo, não tivesse se adornado com as armas, reluzentes de beleza, de uma de suas vítimas – estes despojos refletiram a luz do luar e denunciaram a presença de ambos a uma patrulha que passava pelo local.

Retornando ao episódio, a cena seguinte apresenta uma comemoração feita para Pumba em virtude da sua nova aquisição. A celebração, no entanto, não promove em Pumba uma alegria genuína, antes mostra-se desanimado, uma vez que lhe falta uma condição essencial para a sua felicidade plena: a presença do melhor amigo. Fato que nos remete à ética da filosofia epicurista, na qual a amizade exercia um papel fundamental. Epicuro considerava que a posse da amizade era uma condição essencial para o alcance da felicidade plena (Gomes, 2003, pg. 161). Notadamente é a forma como Pumba descreverá seu amigo para uma mulher que indaga-o pelo aparente desânimo: “he’s a meerkat, he’s my bestest best friend and he’s standing right outside”.

Timão, do lado de fora do estabelecimento recusa-se a ir entender-se com o amigo, encara como se isto fosse humilhar-se e reconhece que possui orgulho. Decide manter o orgulho, mesmo que isto custasse o frio e a solidão. Orgulhoso Timão torna-se presa fácil e acaba persuadido, que tinha direito a metade do ouro, por Cusco Quint, que se denomina o maior e melhor prospector ao sul do mar de Beaufort – o mar que banha o Yukon. Mais ainda, é convencido não a requisitar a sua metade, mas a furtar o ouro, pois afinal, se ele tinha demarcado o lugar para a escavação teria, por circunstância, mostrado o lugar do tesouro, e por sua vez dava direito absoluto a posse do ouro. Timão furtou, movido pela indignação e ambição. Sua atitude irrefletida está próxima daquilo que o hedonismo pregou: “mesmo que sua realização resulte de atos não exemplares, eles [prazeres] devem ser buscados” (Souza e Melo, 2013, pg. 7).

Timão, entretanto, é incapaz de resistir a declaração de confiança do amigo e arrepende-se de ter colaborado com furto, confessa a inveja que teria sentido e decide devolver o tesouro e logo percebe que Cusco Quint tinha fugido com o ouro. Para reparar o dano, Timão decide que devem partir e recuperar o ouro de Pumba. Apesar de tudo, Pumba diz que o ouro não é dele, mas de ambos. Enquanto perseguem Cusco Quint, a dupla cai de um penhasco e em seguida são deixados à deriva em um pequeno *iceberg* pelo oceano e falham na recuperação da pepita.

A moral trazida pelo episódio apresenta uma grande semelhança com a crítica que Epicuro e Horácio fizeram sobre o ouro. Tanto Epicuro (Epicuro, 1985, pg. 59) quanto Horácio (*Carm.* 3.24) afirmaram rejeitar o desejo por riquezas materiais, em virtude dos infortúnios que eram atraídos com a posse destas. Para Horácio, era

preferível que o ouro permanecesse escondido do que vir a ser descoberto e, conseqüentemente, tornar-se causa de novos males:

*aurum inreptum et sic melius situm,
cum terra celat, spernere fortior
quam cogere humanos in usus
omne sacrum rapiente dextra (Carm. 3.3.49-52)*

E que corajosa seja em desprezar o ouro não descoberto o (pois é melhor assim, quando a terra o esconde) mais do que em amontoá-lo para uso do homem, que com sua mão tudo o que é sagrado devasta.

No episódio analisado, para reparar o dano Timão decide dar ao amigo a tampinha de refrigerante que tinha encontrado e fazem um pacto de conciliação, de não se separarem mais por riquezas, mas bastou encontrarem-se com um marinheiro e terem a proposta milionária pela tampinha e a dupla novamente não entrou num consenso sobre a quem pertencia a posse do objeto.

Horácio sustentou em seus poemas a concepção de que a busca pelos desejos que excede o necessário pode vir a causar danos. Na Ode 2.11 aconselha Quinto Hirpino que a vida exige pouco e que não é necessário se preocupar com esta necessidade: a juventude, a beleza foge com os fogosos amores quando a velhice chega. Na sátira 1.2, o poeta utilizou do exemplo dos homens que buscavam aventuras amorosas proibidas para mostrar que os desejos desnecessários podem ser perigosos. Para Horácio, aquele que insiste em lutar por tais desejos tem que enfrentar uma série de obstáculos em vista de um prazer incerto. Sem dúvida é um preceito ao contrário do que encontraremos em Ovídio (*Am.* 2.9b) – para quem a ilusão das palavras de uma amante enganosa não será um grande problema. É que para Horácio o risco nem sempre compensa. Eis a aplicação deste princípio no episódio “Saskatchewan Catch”.

O episódio inicia com Timão esforçando-se para escalar uma árvore, de porte elevado e muito alta, a fim de capturar um besouro que se encontrava no galho mais alto. O besouro é considerado por Timão como o “mais saboroso do universo”, e por isto vale o esforço para capturá-lo. Quase em posse do seu alvo, Timão é atingido por um esquilo-voador cantante e precipita do topo atingindo diversos galhos

em sua queda. A princípio Timão não sabe o que causara sua queda e enquanto é informado por Pumba, acaba atingido pela segunda vez por uma esquilo-voador, chamada Piper. Ao cair, Pumba monta um conjunto de dormitório para amortecer a queda do amigo. Piper pousa na cama, enquanto Timão cai sobre a cômoda. Com isto ficamos a saber que Timão teria caído daquela árvore por dezesseis vezes e apesar disso insistia em apanhar o raro besouro de Saskatchewan.

Na sequência, Timão e Pumba estabelecem uma aliança com Piper: ela apanharia besouros da Saskatchewan e em troca eles deveriam arranjar-lhe um encontro amoroso com o esquilo-voador cantante. Agora, entretanto, Timão e Pumba têm novos desafios e com ele novos obstáculos. Primeiro tentam usar um trampolim, mas Timão é bloqueado por um galho enquanto pula. Em seguida, usam uma alavanca para impulsionar Timão com o peso de Pumba, mas falham em virtude dos erros de cálculo de Timão. Por fim lograram ao usarem um macaco hidráulico impulsionando uma placa com os dizeres: “Stop! Fresh nuts below”. Atraído por este anúncio, o esquilo acaba preso em uma gaiola de arame e madeira e uma cúpula geodésica eletrificada.

Ao cabo o desejo de Piper se concretiza, mas não o de Timão e Pumba. Mesmo durante as atividades, Pumba questionava se todo o trabalho pelo besouro valia a pena, e apesar da tonalidade epicurista em avaliar os danos do desejo excessivo, a personagem continuou a ajudar seu amigo na captura do besouro. Matar a forme é uma necessidade e ela pode ser feita de várias formas, não necessariamente com uma iguaria rara. Assim é que na Ode 2.10 Horácio dirá que o homem sóbrio evitará um palácio que cause inveja. Ainda na sátira 1.2, Horácio lista uma série de exemplos de homens que encontraram fins trágicos por buscarem prazeres que não lhes eram, de todo, necessários:

*hic se praecipitem tecto dedit, ille flagelis
ad mortem caesus, fugiens hic decidit acrem
praedorum in turbam (S. 1.2.41-43).*

Este de um teto rui precipitado;
Qual o azorrague, até morrer, golpeia;
Qual de ladrões em bárbara quadrilha,
Fugindo, foi cair.

Também é da sátira 1.2 (vv. 114-119) a célebre metáfora cinética herdada de Clímaco (obj. cit. Oliveira, 2009, 44), de um caçador que recusa o item de caça já pronto para perseguir uma lebre que se escapa entre as neves. São imagens que ilustram bem a loucura do homem que busca o inatingível e vão, que se entrega a dores e canseiras em vez de contentar-se com aquilo que tem a mão. O episódio de Timão e Pumba não tem um desfecho favorável, as últimas palavras de Timão recuperam o seu desejo insaciável de capturar um besouro de Saskatchewan.

O quarto *flashback*, “Brazil Nuts”, que selecionamos é ambientado no Brasil, mais precisamente nalguma região da selva amazônica. Enquanto procuram por comida em meio à floresta, Timão e Pumba encontram um suntuoso banquete de insetos à disposição. Pumba, apesar da grande fome que sentia, questiona as razões de terem encontrado um banquete devidamente preparado em um local aparentemente desabitado, comportamento que nos remete à ética da escola epicurista:

os epicuristas [...] se aproximarão de uma espécie de utilitarismo onde o prazer é relativizado e deve ser refletido – como o fim que coroa uma ação – devendo também ser universalizado: “Formula a seguinte interrogação a respeito de cada desejo: que me sucederá se se cumpre o que quer o meu desejo? Que acontecerá se não se cumpre.” (Silva, 2009, pg. 57).

Com indagações desse gênero, Pumba questiona-se ao invés de se entregar aos prazeres de uma mesa suntuosa desconhecida e misteriosa; desconfia de que esta mesa possa ser a razão de males porvir, de que se tratava de uma armadilha – tal como diz um velho e conhecido ditado popular: “quando a esmola é demais, o santo desconfia”. Timão, por outro lado, não se preocupa em fazer avaliações. Antes, entrega-se aos prazeres da glotonaria comendo todos os pratos disponíveis e além da sua necessidade famélica.

Timão ficou tão deslumbrado com o banquete suntuoso que foi capaz de confundir um ofídio com um garçom. O episódio explora as histórias mirabolantes de grandes serpentes amazônicas, como a sucuri, capazes de engolir animais de grande porte. Desconfiado, Pumba segue a serpente e descobre o alçapão que elas criaram para captura-los. São duas as serpentes, Eddie a primeira e Ralph a mentora do plano. No retorno, Pumba encontra uma imensa pilha de pratos

vazios e Timão incapaz de se locomover em virtude de estar tão cheio por falta de moderação no apetite, e mesmo assim, ainda desejoso por saborear um prato de formigas. Primeiro Pumba é capturado, e apesar de ter comido tanto, Timão ainda aceita o convite de Ralph para um jantar num local reservado. Por fim, ambos acabam prisioneiros sendo preparado para o jantar das serpentes – só aí é que Timão percebe o engodo em que se meteram.

O comportamento de Timão no episódio nos remete ao modo de desfrute do prazer hedonista, uma vez que, na escola cirenaica a intemperança no consumo de comidas era um aspecto comum. Daniel da Silva (2009, p. 56) afirma que

O Bem e a felicidade, para estes homens [hedonistas], não estão na duração e estabilidade do prazer, mas em sua intensidade. Dentre estes prazeres de intenso movimento encontram-se aqueles do nível sensível: os prazeres do corpo, principalmente os da sexualidade e do paladar.

Ao fim, Timão e Pumba conseguem se livrar da armadilha e submetem os seus corruptores a mesma armadilha. O episódio em questão retrata de forma soberba os infortúnios que se colocam nos caminhos daqueles que se entregam aos desejos desnecessários. Horácio na ode 1.3 advertia a ambição desmedida do homem que não se recua perante os perigos do mar; na ode 2.2 dizia que domando a ganância o homem se tornaria mais rico; e na ode 4.7 concluiu que o homem não devia esperar nada de imortal aconselhando-nos a observar a natureza. No episódio de *Brazil Nuts*, Pumba crítica a maneira como Eddie e Ralph sabotaram a cadeia alimentar, e ao cabo elas terminam prisioneiras do alçapão que criaram.

Enfim, a partir dos episódios podemos traçar um breve perfil para cada uma das personagens: a personalidade de Pumba possui uma tonalidade epicurista, pois ele se mostra evidente nas cenas em que a personagem transparece seu desinteresse pelos desejos que excedem os limites da necessidade, e pela constante avaliação que faz das situações. Timão, por seu turno, é impulsivo, não se preocupa em refletir se as suas escolhas causarão males ou dores. Mas, a bem da narrativa, Timão é o principal responsável pela trama nos episódios, pois geralmente é ele quem encontra intrigas em atitudes irrefletidas cujas soluções, quase sempre, saem da ponderação de Pumba. Timão também não se satisfaz com o básico, com o necessário, quer sempre

um pouco mais do que necessita e por isso aproxima mais de uma conduta hedonista.

REFLEXOS DA ODE 2.17 EM *STAND BY ME* NA VERSÃO DE *AROUND THE WORLD WITH TIMON & PUMBAA*: UM ESTUDO DE EKPHRASIS REVERSA

Entre os episódios apresentados na animação *Around the World with Timon & Pumba* temos uma versão adaptada e transformada em videoclipe¹³⁸, por Steve Moore, da canção *Stand by me* (1961), de composição de Ben E. King, com a qual estabeleceremos pontos de recepção da Ode 2.17 de Horácio.

Brioschi e Di Girolamo (1998, pp. 255-256) destacaram que os videoteipes, criados originalmente para serem difundidos em bares musicais, cinemas e discotecas, mostravam o cantor ou um conjunto para interpretar a música. Nesse ponto, o realizador do vídeo está livre para interpretar a música com fragmentos de animação, pedaços documentais, paisagens, atores, bailarinos, etc. do modo que achar conveniente, de forma que o resultado é algo bem distinto de uma arte musical. Mas, no caso específico dos clipes musicais, Brioschi e Di Girolamo, levantam a hipótese de que num futuro se considere como uma arte figurativa associada a uma sequência musical. Mas, não se pode reduzir *Stand by Me* a um clipe musical, o que se tem na média-metragem é uma adaptação intersemiótica teatralizada da música com finalidade de transmitir o discurso filosófico do *Hakuna Matata*.

No que concerne ao próprio gênero da música, Couto (1989, pg. 18) destacava que “o texto *na música* é pre-texto e simulação (o logro) para se colocar como que à margem (*bors-texte*) e «fingir» (o chamariz) ou simular que *evoca* qualquer coisa”. Assim, para Couto (idem, pg. 20) ao falarmos de música estamos diante de uma fenomenologia do som, “antipredicativo” e “antimetalinguístico”. Isto significa que todos os significados e referentes da música são inerentes dela própria – tanto que uma das epígrafes do capítulo é ‘music conveys to us itself’, de Wittgenstein, e vem para reforçar este conceito de que a música exprime apenas a si mesma. Couto trata a música como Corpo

¹³⁸ Pode-se dizer que a interpretação de *Stand by me* dentro da média-metragem iguala-se aos clipes musicais, não obstante, a divulgação do VHS falava em seis episódios e um videoclipe.

e conclui que o “Corpo é sempre letrado, e qualquer Letra, Corporal”, o que demonstra que a música é invadida pelo texto e o texto pela música (Couto, 1989, pg. 22). Mais adiante ele reforça o conceito, dizendo que a música “nada exprime, segundo o paradigma stravinskiano, ou exprime o inexprimível (Jankélévitch), ou ainda a música apenas se exprime a si mesma – segundo nos diz Wittgenstein (Couto, 1989, pp. 123-124).

Assim, para nós está claro que a conexão entre palavra e melodia é, aparentemente, menos compreensível do que entre a imagem acústica da palavra e um desenho gráfico do objeto semelhante ao dessa imagem acústica – isto é, tomemos a palavra “árvore” como exemplo: a relação da imagem acústica da palavra (o som) com a imagem gráfica (a palavra) da referida palavra está mais aparente do que a relação entre uma imagem acústica ou gráfica com uma vibração de determinada nota musical que o compositor acreditou exprimir “árvore”. Mas, isto não quer dizer que não haja uma relação perceptível, tanto é que “antes de pensar qualquer enunciado musical, é a própria enunciação sonora que, na sua inevitabilidade, nos enleva” (Couto, 1989, pg. 23).

A nossa análise, entretanto, não levará em consideração as relações intersemióticas entre as notas musicais e a letra musical, mas a transposição intersemiótica do verso para a imagem cinematográfica em forma de desenho animado, estabelecendo aspectos de influência da Ode 2.17, e de pontos da filosofia epicurista horaciana. Pode-se falar aqui em recepção do texto clássico, mas também se pode falar em ekphrasis reversa – no sentido que Krieger (1992, pg. xii) definiu: quando as artes visuais produzem um equivalente do texto verbal, em vez de ao contrário.

A Ode de Horácio, como se sabe, é dedicada ao seu patrono Mecenas, bem como grande parte da própria obra do poeta. Apesar da relação de patronagem, é certo que Horácio e Mecenas cultivaram também uma relação de amizade que se verifica em outros poemas. “Horácio e o incentivador das artes [Mecenas] tornaram-se, portanto, companheiros inseparáveis, visto que o segundo fazia questão de ter o outro ao seu lado frequentemente” (Junqueira, 2011, pg. 31). Trata-se de um sentimento profundo de manifesta amizade que beira a afetividade amorosa, já que Horácio sente-se como se ele e Mecenas fossem um só corpo, uma só alma – amor, digamos, mais que a amizade convém proporcionar. A música composta por King, por

outro lado, não esconde que a relação manifesta é de dependência amorosa, já que de um lado temos, aparentemente, a presença de uma mulher através do adjetivo *darling* e do outro um sujeito cujo sexo só podemos presumir (obviamente) – o que não foi, entretanto, nenhum empecilho para que a música fosse interpretada, também, através de recursos intersemióticos do desenho animado em *Around the World with Timon & Pumbaa*.

É preciso que se contextualize a música *Stand by me* com o desenho animado. É preciso, antes, que se destaque que *darling* não é um termo traduzível ao pé da letra para o português. É que *darling* pode referir-se tanto a um homem quanto a uma mulher, posto que o português, ao contrário do inglês, tem adjetivos e substantivos definidos por gênero para este termo. Assim, é perceptível que no desenho animado *darling* tem o sentido de *favorite*, de *cherished*, e, portanto, aplicado a uma relação de estimada amizade.

A letra de *Stand by Me* tem como pano de fundo a amizade e o desejo de permanência do companheiro, especialmente nas horas em que as dificuldades se avolumarem. As estrofes dizem sobre as possíveis adversidades que, apesar de aterroradoras, jamais poderiam ser capazes de promover medo e lágrimas no amigo desde que não se rompessem os laços de verdadeira amizade. Contudo, pode se dizer que há um receio manifesto no pedido de permanência do companheiro. Aqui é Timão, que habitualmente nos episódios depende da proteção de Pumba, quem canta e quem confessa a dependência da amizade. Pode-se extrair de todos os episódios que nesta relação de amigos há uma certa empáfia de Timão que tenta acaçapar a sua inferioridade física e dependência da proteção que recebe de Pumba. Não se pode acusa-lo, contudo, de desonestidade – esta é uma amizade bem ao sabor de Plutarco (*AM* 94B¹³⁹): tem virtude, intimidade e utilidade. Aí é preciso destacar que os dois gozam de utilidades diferentes, mas possuem gostos e filosofias de vida semelhantes, daí a intimidade é só um passo. Assim, a música adaptada ao desenho animado passa por uma adequação com a substituição de *darling* pelo próprio nome de Pumba: *So Pumba, Pumba, stand by me*.

O videoclipe se inicia com a imagem da lua solitária, logo em seguida deslocada para um pântano onde três sapos iniciam um coro introdutório. A presença de anfíbios não é gratuita, Esopo apresenta

¹³⁹ “Acerca do número excessivo de Amigos”.

ao menos duas fábulas com anfíbios para exemplificar a importância da prudência e da utilidade de um amigo: numa fábula o açude tinha se secado e duas rãs partiram em busca de um novo charco, diante de um poço profundo uma advertiu a outra do risco que corriam caso descessem o poço e ele se secasse como o anterior; noutra fábula, uma rã que morava num açude profundo aconselhou a outra que vivia numa poça d'água pelo caminho a vir morar com ela no mesmo açude, longe do perigo. Retornando ao videoclipe, em seguida Timão aparece cantando, enquanto Pumba o segue pela noite escura:

When the night has come
And the land is dark
And the moon is the only light we'll see
No, I won't be afraid
No, I won't be afraid
Just as long as you stand, stand by me

Quando a noite chegar
e a terra estiver escura
E a lua for a única luz a vermos
Não, eu não terei medo
Não, eu não terei medo
Enquanto você ficar, ficar comigo (tradução livre).

O videoclipe reproduz, através dos recursos visuais animados, um ambiente próximo ao descrito na letra de King. Timão e Pumba encontram-se numa paisagem natural noturna; Timão canta, Pumba o segue – é a demonstração do amigo que, apesar de refletir e medir as consequências, mesmo assim acompanha o amigo para protegê-lo em suas aventuras e atitudes irrefletidas. A noite personifica todos os medos de um animal na floresta, principalmente de um suricate bastante mais vulnerável que um javali – daí porque Timão confessa que não sentirá medo enquanto o amigo estiver com ele. A expressão *just as long as you stand* é mais do que “enquanto você ficar” comigo, é também ficar de sentinela, é estar como suporte. Isto é personificado enquanto Timão distraidamente canta o coro e nada lhe acontece, Pumba é atingido por uma espécie de ouriço de castanha; depois é atropelado, aparentemente, por um bando de cervos; pisoteado duas vezes por um elefante; atropelado por alguns animais espinhosos semelhantes ao ouriço-cacheiro e atacado por um enxame de abelhas.

A segunda parte da música tem como função demonstrar o ânimo daqueles que compartilham um verdadeiro companheirismo, mesmo diante de obstáculos inimagináveis; há na canção até um emprego hiperbólico para amplificar tais obstáculos e enaltecer o valor de um bom amigo:

If the sky that we look upon
should tumble and fall
or the mountains
should crumble to the sea
I won't cry, «you won't cry?»
No, I won't shed a tear. «not shed a tear?»
Just as long as you stand
stand by me.

Se o céu que nós vemos acima
tombar e cair
ou as montanhas
desmoronarem até o mar
Eu não chorarei. «você não vai chorar?»
Não, não derramarei uma lágrima. «não derramou uma
lágrima?»
Enquanto você ficar,
ficar comigo.

Entretanto, ao contrário da primeira parte, a representação pictórica da música no videoclipe não utiliza uma interpretação ao pé da letra como a queda da abóboda celeste ou o desmoronamento de montanhas; dá-se lugar a interpretações por analogias: Timão entra num lago e põe-se a nadar despreocupadamente enquanto canta; do lado de fora, Pumba pressente o que está por vir. Primeiro Pumba é atacado e agarrado pelo tentáculo de um monstro marinho; em seguida aparece fugindo de três jacarés; depois é apanhado por um monstro-peixe que tem mãos e é socorrido quando um submarino surge e atropela o seu agressor, mas o socorro é vão, pois do submarino surge um canhão que carrega-o pela boca e o atira em direção a parede de um despenhadeiro. No trajeto ele consegue dizer: “I don't think I like this song”. Em queda livre no despenhadeiro, Timão cai em cima de espinhos; fugindo dos espinhos é atingido por um velho tronco de

madeira; depois por um cofre, por um satélite, por uma torradeira. Quando tudo parecia ter acabado, Pumba é atropelado por um caminhão tanque escrito TAR – indicação de que se tratava de uma carga de alcatrão, reforçado pela imagem que ou deixou melado de óleo. Depois, Pumba é atingido por um galinheiro que caiu do céu e deixou o seu corpo forrado de pena colada pela goma do alcatrão. Ainda uma bomba caiu do céu e explodiu em sua mão. Note-se que é uma sequência de tragédias, e uma une-se a outra para potencializá-la. Assim, ardendo em chamas, ainda é atropelado por um carro de bombeiros – mas, aí enfim a água apagou suas chamas. Pumba, procurando melhor sorte, questiona se ele poderia cantar a próxima música e Timão responde afirmativamente: “sure, as long as you stand by me” e, como último golpe, como se causado pela música, Pumba é atingido por um raio enquanto responde em tom irônico: “very nice”. Nesse ponto, a câmera é deslocada para um dos sapos que aparentemente está caindo em um buraco onde se reunirá com os dois outros anfíbios cantando os últimos versos da música – também uma adição a versão original de King – que tem o interesse de reforçar a necessidade de companhia do amigo, como convém ao verso

whenever you're in trouble
won't you stand by me?
Oh, oh, oh, stand by me
I know you need me, stand by me

Sempre que você estiver em apuros,
você não ficará comigo?
Oh, oh, oh, fique comigo
Eu sei que você precisa de mim, fique comigo.

Mesmo diferente da letra da canção, o exagero empregado nos objetos que atingem Pumba tem também uma finalidade humorística em virtude do público-alvo a que a animação se destina, e da própria característica fantástica dos desenhos animados. O teor cômico da animação, os ataques a Pumba não têm a função de chocar o espectador, uma vez que aparentemente não causaram nenhum dano permanente à personagem. Todos os danos físicos se desvanecem, como é o caráter das animações, em questão de segundos.

Constata-se que o desenho animado permite criar uma ambientação visual análoga àquela descrita nos versos da música de Ben E. King sem necessariamente serem os mesmos. A letra de *Stand by Me* constitui aquilo que podemos chamar de *enargeia*: a capacidade de se criar e descrever uma imagem vívida a partir dos signos (Hansen, 2006, pg. 86; Krieger, 1992, pg. 68). É a partir da *enargeia* oferecida pela letra da música, que o desenho animado consegue traduzir os signos da canção e os reproduzir através de imagens pictóricas.

Voltando a Horácio, a Ode 2.17 tem a amizade como dependência e o companheirismo como necessidade nas horas de dificuldades. No poema, encontramos um poeta sentindo-se mortificar pelas queixas do amigo, a quem considera sua grande glória e baluarte de sua vida. Entretanto, os versos a seguir revelam um amigo, em verdade, mais que um bastião, é uma parte de sua própria alma. A morte de um amigo com esta natureza não põe em perigo a sua segurança, é mais que isto, é a morte da metade de sua alma. Uma alma sem esta unidade já não merece viver:

*A! Te meae si partem animae rapit
maturior vis, quid moror altera,
nec carus aequae nec superstes
integer? Ille dies utramque
ducet ruinam (Carm. 2.17.5-9)*

Ah! Se um golpe mais cedo te levar a ti, que és parte de minha alma, porque se demoraria a outra, sendo eu já não tão amado como antes, nem vivendo já completo? Tal dia trará a ruína de ambos.

Tal concepção é também vista em seus livros de *Epodos*. O poeta canta que só pode prezar pela sua própria vida enquanto seu amigo Mecenas estivesse junto a ele em vida (vide Silva, 2011, p. 54); A *Epodo* 14, relembra bem a Ode 2.17, já no seu primeiro verso, a questionar a inércia e a apatia de Mecenas, cuja dor sem trégua fez o poeta sentir como se também estivesse a morrer junto. Da mesma forma, a vida de Timão se revela comprometida se o seu amigo Pumba não conseguisse recuperar a memória. Não se pode considerar apenas o interesse de Timão pela companhia de um amigo de maior porte

numa floresta cheia de perigos. Na introdução para a música, Pumba se revela muito mais que um baluarte, sem ele não há como continuar, não há mais *hakuna matata*. A recuperação da memória de Pumba se torna uma questão de morte também para Timão e ele se desespera batendo de punhos cerrados contra o chão, em lágrimas questiona:

This is awful. What's going to happen to Timon and Pumbaa if there is no Pumba? No more hakuna matata good times, no more singing

Isto é horrível. O que vai acontecer com Timão e Pumba se não tem mais Pumba? não há mais os bons tempos de hakuna matata, não há mais música.

Este tinha sido, de certa forma, o horror que Horácio sentira ao perceber que a morte de Mecenas traria “a ruína de ambos”, pois ela levaria o seu baluarte, sua glória, enfim, a metade de sua alma. Tanto na ode quando na animação, a motivação para as declarações parte de certos eventos que forçaram tanto Horácio quanto Timão exprimirem o sentimento de terror e medo em perder, para sempre, os seus respectivos amigos.

Horácio quer acreditar que, pelos deuses, Mecenas não fosse o primeiro a morrer; porém desconfia da possibilidade. De posse da possibilidade, supõe então que, caso o seu patrono realmente chegasse a falecer primeiro, não se demoraria a segui-lo pelo mesmo caminho (*Carm.* 2.17.5-12). *Stand by Me* surge na animação exatamente para demonstrar que o interesse de Timão em trazer de volta a memória de Pumba residia em ele sê-lo metade da sua vida de hakuna matata. Sem Pumba, sem *Hakuna Matata*, era a volta dos antigos problemas, dos antigos riscos, da vida fugitiva que ele tinha antes dessa amizade. *Hakuna Matata* só poderia continuar a ser vivido plenamente se ambos estivessem juntos para praticá-lo.

Assim como a letra de *Stand by Me* e a transposição intersemiótica no desenho animado fizeram, Horácio também tinha hiperbolizado os obstáculos que se tinha posto entre ele e seu amigo Mecenas. Quanto maiores são as aflições, mais engrandecem o poder do laço de amizade entre os amigos. Horácio passa a listar uma série de adversidades que podem tentar separá-lo de seu amigo: inclusive figuras mitológicas, como o monstro da Quimera (v. 13), e o gigante

de cem braços Gíges (v. 14) – nem a força bruta de tais monstros era capaz de romper sua amizade com Mecenas. O videoclipe também utilizou a figura de uma criatura monstruosa para representar um dos obstáculos, o monstro que surgiu da água e atacou Pumba. Não deixa de ser curioso, nem gratuito, que Mecenas fosse o patrono de Horácio, e que Pumba fosse protetor de Timão – são eles os responsáveis pela segurança de seus amigos, e ao cabo Horácio e Timão estão a zelar dessa proteção.

Horácio utiliza ainda dos destinos desfavoráveis prenunciados pela astrologia, como outro dos obstáculos que poderiam se colocar entre a amizade de Horácio e Mecenas:

*Seu Libra seu me Scorpios aspicit
formidolosus, pars violentior
natalis horae, seu tyrannus
Hesperia Capricornus undae (Carm. 2.17.17-20)*

E quer a Balança para mim se volte,
quer o medonho Escorpião, a parte mais violenta
do meu horóscopo, quer o Capricórnio,
tirano do mar do ocidente

Apesar das inúmeras dificuldades que poderiam se colocar entre eles, a amizade ainda se manteria firme. Aqui podemos notar um diferencial no poema de Horácio; o poeta atribuiu a sua própria proteção e a de seu amigo ao poder dos deuses (*Carm.* 2.17.21-24). A promessa de permanência é também um tema tratado no *Épodo* 1: aqui Horácio diz que seguiria seu amigo Mecenas, caso vá para a guerra; ainda que não tivesse interesse em participar de batalhas (Junqueira, 2011, pp. 56-57).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises, pudemos verificar como as diferentes artes retrataram de forma semelhante as relações de amizade; tanto a literatura, quanto a música, quanto o desenho animado possuem seus próprios artifícios e propriedades de representação, porém todas conseguiram passar uma mesma visão: a amizade como um sentimento

forte e poderoso, que resulta em um companheirismo que é capaz de superar grandes obstáculos e ainda se manter firme.

Mas é preciso elencar certas diferenças: o *Carpe Diem* não é um lema de Horácio, ele surge de uma de suas odes (*Carm.* 1.11.7-8) e pelo seu caráter tornou-se um mote para quem quer dizer “aproveite o dia”. Mas, como vimos, por trás do *Carpe Diem* há uma filosofia que pregava a Justa Medida como necessidade para uma vida bem vivida. Por outro lado, *Hakuna Matata* é um lema, em uma obra marcadamente com finalidades comerciais voltada a um público, nomeadamente, infanto-juvenil. O que verificamos é que este mote, em certo ponto, tem as mesmas conotações do *Carpe Diem*, no sentido da Justa Medida. Ainda que *Hakuna Matata* tenha o sentido de “sem problemas”, como a própria música sugeriu “problem-free” e não de “aproveite o dia”, como é *Carpe Diem*.

Mas o que é viver “sem problemas”? a música original sugere que para Pumba significou deixar de se importar com o desprezo dos outros animais por causa do odor de sua flatulência, mas nos episódios de *Around the world with Timon & Pumbaa* temos sugestões mais sérias: *Hakuna Matata* é valorizar mais a amizade do que as bajulações; é estimar que um tesouro só vale a pena se pode ser partilhado com o melhor amigo; é se contentar com o alimento que tem a mão ao invés de perseguir «a lebre que fugiu pelas montanhas»; é considerar que tudo na vida requer um esforço natural e que, portanto, se deve desconfiar daquilo que se apresenta demasiado fácil¹⁴⁰. Logo, para Pumba há uma Justa Medida nas coisas e viver “sem problemas” é saber aproveitar a vida.

Timão, ao contrário, prefere ser bajulado ainda que isto signifique abandonar seu melhor amigo; não está disposto a compartilhar o seu tesouro e se indispõe se o seu amigo o possui; para satisfazer desejos exóticos não se importa em fazer sacrifícios desnecessários; não desconfia de facilidades inverossímeis, antes entrega-se nos banquetes para além do que a fome impõe. Mas, Timão também sabe que precisa encontrar uma Justa Medida nas coisas, e para ele isto se chama *Hakuna Matata*. Ao cabo, Timão sempre passa por uma peripécia que o reconduz de volta, muitas vezes graças à intervenção do amigo. Para ele, Pumba não é apenas um amigo, é um

¹⁴⁰ na forma como diz um adágio popular “quando a esmola é demais, o santo desconfia”.

baluarte – sem Pumba, sem *Hakuna Matata*. Por isso vemo-lo cantar: “Stand by me”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Around the world with Timon & Pumbaa** (1996). Direção: T. Craig, R. Gannaway. Estados Unidos: Disney Television Animation. 2004. DVD.
- C. A. André (2008) **O Poeta no miradouro do mundo: leituras camonianas**. Coimbra: Centro de Estudos Camonianos.
- W. Besant (2015) **A Arte de Ficção**. Trad. W. Grizoste. São Paulo: Scortecci
- F. Brioschi; C. Di Girolamo (1998) **Introducción al estudo de la literatura**. Barcelona: Ariel. pp. 251-258.
- U. F. S. Câmara (2014) “A porta e o jardim: uma introdução ao epicurismo e estoicismo da Grécia pós-socrática”. **Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia das Faculdades OPET**. Pp. 1-11.
- C. M. Couto (1989) **Teatrum-Mortis: Poiéticas, Arquitectónicas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- P. B. Dias (2010) **Plutarco. Obras Morais: (...) Acerca do número excessivo de amigos**. Coimbra: CECH, pp. 201-224.
- P. B. Falcão (2008) **Horácio. Odes**. Lisboa: Cotovia.
- R. M. R. Fernandes (2012) **Horácio. Arte Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- C. M. Ferreira (2004) **Poéticas do cinema: a poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico**. Porto: Edições Afrontamento.
- T. O. Gomes (2003) “A ética de Epicuro: um estudo da Carta a Meneceu” **Revista Metanoia 5** pp. 147-162.
- W. F. Grizoste (2014) “Nas origens do drama e do teatro ocidental. Onde cabe o romance e o cinema?” **Boletim de Estudos Clássicos 59**, pp. 153-166.
- J. A. Hansen (2006) “Categorias epídíticas da Ekphrasis” **Revista USP 71** pp 85-105.
- R. M. Junqueira (2011) **Epodo 1: Um retrato da amizade entre Horácio e Mecenas**. Rio de Janeiro: UFRJ (dissert. policop.).
- H. Krieger (1992) **Ekphrasis: the illusion oh the natural sign**. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
- M. G. Kury (2008) **Diógenes Laércio. Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Brasília: Ed. UnB.
- A. Lorencini; E. Carratore (2002) **Epicuro. Carta sobre a Felicidade (a Meneceu)**. São Paulo: Unesp.
- A. G. Macedo; O. Grossegesse (2006) **Poéticas Inter-Artes – do texto à imagem, ao palco, ao écran**. Braga: Univ. do Minho – Centro de Estudos Humanísticos. pp. 11-17.

- A. M. Machado; D. H. Pageaux (1988) **Da literatura comparada à teoria literária**. Lisboa: Edições 70.
- J. Q. Moraes (2010) **Epicuro. Máximas Principais**. São Paulo: Edições Loyola.
- G. Murta (1941) *in* J. Barros; G. Murta. **Como se devem ler os escritores modernos**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, pp. 227-233.
- F. Oliveira (2009) “Amor na sátira de Horácio e seus predecessores” M. H. R. Pereira; J. R. Ferreira; F. Oliveira (coords) **Horácio e a sua perenidade**. Coimbra: CECH, pp. 21-53.
- S. V. V. C. Oliveira (2009) **Ressonâncias epicuristas na lírica horaciana**. Rio de Janeiro: UFRJ.
- E. Raimondi; L. Bottoni (1980) **Teoria della Letteratura**. Bologna: ed. Il Molino, 2ª ed., pp. 183-203.
- E. Ribeiro (2000) **Ver, Escrever: José Régio, o texto iluminado**. Braga: Univ. do Minho, pp. 115-121.
- F. Richard (1967) **Horace. Oeuvres: Odes, Chant Séculaire, Épodes, Satires, Épitres, Art poétique**. Paris: Garnier-Flammarion.
- A. L. M. Rodrigues (2020) **Reflexos do epicurismo na poesia de Horácio**. Parintins: Universidade do Estado do Amazonas (monog. Policop.).
- A. L. Rodrigues; W. F. Grizoste (2019). “Ecos do epicurismo em Horácio” **Caderno de Resumos da XII Semana de Letras**. pp. 10-13.
- A. L. Seabra (2011) **Horácio. Sátiras**. São Paulo: EDIPRO.
- A. Silva (1985). **Epicuro. Antologia de textos de Epicuro**. In Epicuro, et alii. Antologia de textos. São Paulo: Abril S.A.
- D. L. A. Silva (2009) **O Sistema de Epicuro: dos elementos primordiais ao cultivo de si para a vida feliz**. Rio de Janeiro: PUC-Rio (dissert. policop.).
- H. A. Silva (2018) “Ética e filosofia de vida em Timão e Pumba: cinismo, epicurismo e estoicismo” **Imaginário! 14** pp. 39-65.
- S. C. Silva (2011) “O poeta romano Horácio e a Sátira Latina” **Revista das Faculdades Integradas Claretianas 4** pp. 49-63.
- E. Sousa (2003) **Aristóteles. Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- S. P. G. Sousa (2001) **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura**. Braga: Universidade do Minho – CEHUM.
- T. Todorov (1993) **Poética**. Trad. António Massano. Lisboa: Teorema.
- A. K. Varga (1981) **Teoria da Literatura**. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Editorial Presença.
- R. Wellek; A. Warren (s/d) **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América. pp. 157-170.
- M. Woods; M. B. Woods (2009) **Seven Natural Wonders of Australia and Oceania**. Minneapolis: Twenty-First Century. América. pp. 157-170.

M. Woods; M. B. Woods (2009) **Seven Natural Wonders of Australia and Oceania**. Minneapolis: Twenty-First Century.