

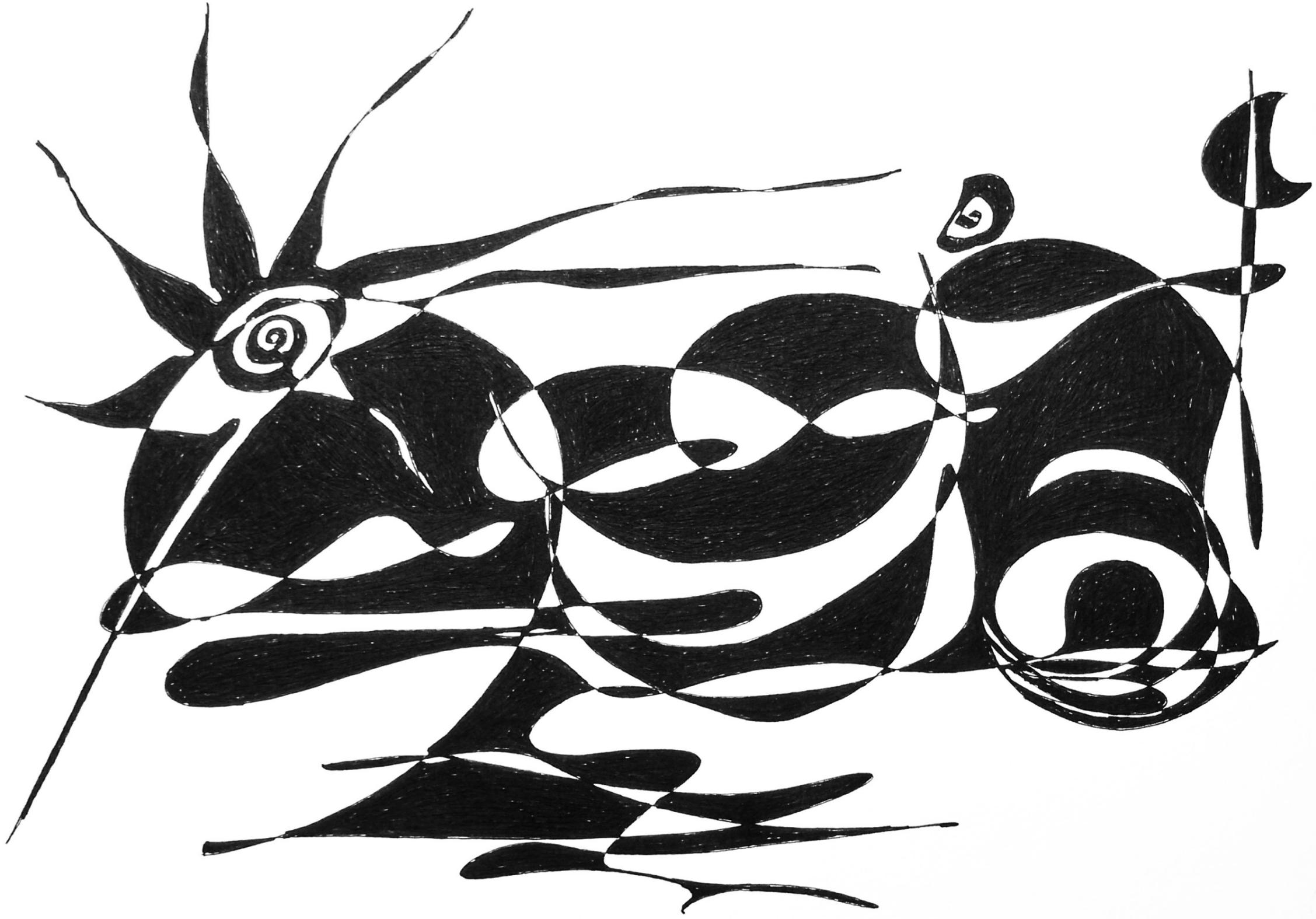
COLEÇÃO PÓS LETRAS

Escritos clássicos greco-latinos



VOLUME 06

Alcione Lucena de Albertim
Willy Paredes Soares
(Organizadores)



Desenho em tinta sobre cartolina - Pilar Roca



COLEÇÃO PÓS LETRAS

Conselho Editorial



Alessandra Soares Brandão (UFSC)
Ana Graça Canan (UFRN)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)
Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)
Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)
Gastón A. Alzate (California State University)
Inocência Mata (Universidade de Lisboa)
João Batista Pereira (UFRPE)
José Rodrigues Seabra Filho (USP)
Juliana Luna Freire (UFPB)
Juliana Pasquarelli Perez (USP)
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)
Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCG)
Maurizio Gnerre (Università di Napoli L'orientale)
Maximiliano Torres (UERJ)
Ramayana Lira (UFSC)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Saulo Neiva (Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand)
Simone Schmidt (UFSC)
Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)

Projeto Gráfico:

CDM Design e Consultoria Empresarial Ltda
Camille Barbosa de Aquino
Roberta Lima Designer

Diagramação:

Roberta Lima Designer

Escritos clássicos greco-latinos



Alcione Lucena de Albertim
Willy Paredes Soares

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

E74 Escritos clássicos greco-latinos [recurso eletrônico] /
Organização: Alcione Lucena de Albertim, Willy Paredes
Soares. – João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.

Recurso digital (2,26MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-126-8

1. Literatura grega. 2. Literatura latina. 3. Ciências da
Linguagem - História. I. Albertim, Alcione Lucena de.
II. Soares, Willy Paredes.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 821.14

Elaborada por Susiquine R. Silva – CRB 15/653

Sumário



- 10** Apresentação
- 16** Catabasis: um rito de passagem e a busca da imortalidade
Alcione Lucena de Albertim
- 32** A Religião Romana Arcaica
Willy Paredes Soares
- 54** A Elegia de Andrômaca e as formas do lamento na poesia grega antiga
Rafael Brunhara
- 72** *ἁμαρτία*: Culpa Ignorância ou Paranoia?
David Pessoa de Lira
- 86** Amor e poesia em Plutarco
Maria Aparecida de Oliveira Silva
- 110** Contribuições dos Estudos Clássicos para a História das Ciências da language
Fábio Fortes
- 124** Falando com os mortos, alguns epigramas helenísticos dialogados em tradução
Flávia Vasconcellos Amaral
- 142** Fulgêncio, o mitógrafo: a explicação da antiguidade como programa
José Amarante Santos Sobrinho, Raul Oliveira Moreira
Shirley Patrícia S. N. Almeida e Cristóvão José dos S. Júnior
- 162** A gramática como livro didático: testemunhos sobre método e prática escolar na Antiguidade
Lucas Consolin Dezotti
- 176** Exagerando a verdade: a hipérbole em Quintiliano
Pedro Schmidt
- 188** Hino Homérico 2, a Deméter
Leonardo Antunes
- 208** Pressupostos da comédia grega entre os romanos: Quintiliano, Cícero, Horácio e Dionísio
Luciene Lages Silva
- 224** Qual é o seu Orfeu? Breve apreciação do mito helênico reinventado pelas múltiplas linguagens artísticas
Fernanda Lemos de Lima
- 244** Proêmio de Metamorfoses: aula de Poesia
Milton Marques Jr.
- 254** Semântica Aristotélica
José R. Seabra F.
- 262** Notas Finais
- 276** Sobre os autores e as autoras

Apresentação



Escritos clássicos greco-latinos, título escolhido a partir da diversidade e riqueza dos textos que compõem a presente obra, faz parte da Coleção Pós-Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Trata-se de um livro composto por capítulos que discorrem sobre assuntos específicos, mas que estão vinculados por provirem da mesma fonte, as línguas e literaturas grega e latina. Nesse sentido, os autores apresentam, através da sua escrita singular, temas que possibilitam o conhecimento de um universo tão profícuo como o da antiguidade clássica greco-latina. Diante disso, apresentamos a seguir ao leitor o tema de cada capítulo.

Em “*Catabasis: um rito de passagem e a busca da imortalidade*”, Alcione Lucena de Albertim traça um panorama acerca da catábase a partir dos mitos de Héracles, Odisseu, Orfeu, Teseu e Pirítoos, a fim de averiguá-la no modelo latino, que tem Eneias como protagonista. Para isso, a autora descreve cada uma delas e discorre sobre os pontos de convergência existentes, como também sobre as suas especificidades, mostrando que todas concorrem para a imortalização do herói.

Em “*A Religião Romana Arcaica*”, Willy Paredes Soares investiga as transformações sofridas pela religião romana em seus primórdios, considerando a ordem cronológica de acontecimentos no período monárquico; observam-se seus principais deuses, cultos, sacerdotes; para tanto vale-se dos escritos remanescentes de comentadores latinos e gregos inseridos em períodos posteriores. Obras relevantes que ressaltam os elementos religiosos são revisitadas para a explicitação de tais fenômenos, como *Eneida*, *Fasti*, *Ab Vrbe Condita*, *Antiquitates Romanae*, *De Lingua Latina*, *De Civitate Dei*, *De Re Publica*, *Ad Aeneidem*, *De Mundo*, *Saturnalia*, possibilitando certa aproximação entre o período comentado e os textos utilizados na investigação sugerida.

Em “*A Elegia de Andrômaca e as formas do lamento na poesia grega antiga*”, Rafael Brunhara traz, tomando como base o estudo da autora Margaret Alexiou, a discussão acerca do lamento como recurso poético, tratando-se de um canto responsório, em que pessoas enlutadas alternavam vozes à perda de alguém querido. Esse canto dividia-se em duas categorias, o *threnos*, canção elaborada e profissional

que honrava e exaltava o morto, realizado por homens, e o *goos*, canto improvisado, entoado por parentes e pessoas próximas àquele que morreu, geralmente mulheres. Em Andrômaca, de Eurípedes, além deles, está presente a elegia, forma poética também associada ao lamento. Nesse sentido, o autor discorre sobre as três formas poéticas, para mostrar a confluência do *threnos*, do *goos* e da elegia na peça euripídica.

Em “*A ἀμαρτία: Culpa Ignorância ou Paranoia?*”, David Pessoa de Lira propõe analisar os aspectos conceptuais da *ἀμαρτία* trágica em *Édipo Tirano* de Sófocles a partir da *Arte Poética* de Aristóteles e do pensamento grego sobre a culpabilidade. Nesse sentido, o autor, procedendo a uma abordagem da culpa trágica, situa a *ἀμαρτία* como uma *ἀγνοία* e conseqüentemente como *παράνοια*. Ele demonstra que a *ἀγνοία* é a natureza da *ἀμαρτία* (culpa) de Édipo na tragédia *Édipo Tirano* e explica que o conceito aristotélico da *ἀναγνώρισις* possibilita encontrar a natureza da *ἀμαρτία*, a saber, a *ἀγνοία*. Além disso, fundamenta, através da teoria da culpabilidade pessoal e da responsabilidade a partir do direito e da filosofia dos antigos gregos, que a *ἀγνοία* de Édipo evidencia uma *ἀμαρτία* escusável, um estado de delírio e paranoia.

Em “*Amor e poesia em Plutarco*”, Maria Aparecida de Oliveira Silva discorre sobre a teoria plutarquiana do amor, a partir da leitura da obra *Diálogo do Amor*, tratando em especial do uso da poesia na escrita deste tratado e na construção de seu argumento favorável à adoção de Eros como o deus do amor. Assim, à pergunta “Ora, se há a necessidade de um deus para que ações humanas sejam bem-sucedidas, e se o amor é um sentimento importante e fundamental para a continuidade da espécie humana, por meio do casamento, por que esse sentimento não possuiria um deus regente?”, Plutarco procura mostrar a imprescindibilidade da ação do deus Eros como protetor e encorajador das relações amorosas, sobretudo, o casamento. Nesse sentido, em razão da diversidade de autores selecionados para compor sua argumentação sobre a necessidade de um deus regente do amor, Plutarco entra em contato com autores de variadas épocas e estilos. Assim, ele verifica que há visões diferentes sobre Eros entre os poetas, os filósofos e os legisladores.

Em “*Contribuições dos Estudos Clássicos para a História das Ciências da Linguagem*”, Fábio Fortes discorre inicialmente a respeito da história da ciência e da linguagem a partir do estudo publicado em 1962 por Thomas Kuhn; em seguida comenta os estudos clássicos e a teoria gramatical antiga, e como os antigos percebiam conceitos, teorias linguísticas, motivados pela sua maneira de ver o mundo; percebe o autor que dentre os estudos que tentam recuperar elementos da tradição sobre a linguagem, o que demonstra acentuada produtividade é o da Historiografia da Linguística. Por fim, o autor explicita que há maior facilidade de acesso à documentação clássica, atualmente, devido à possibilidade do uso de meios eletrônicos, fato que há alguns anos seria possível apenas presencialmente.

Em “*Falando com os mortos, alguns epigramas helenísticos dialogados em tradução*”, Flávia Vasconcellos Amaral apresenta epigramas do livro 7 da *Antologia Grega (AG)*. O recorte temporal diz respeito ao período helenístico, momento de maior inovação no gênero epigramático, situado entre a morte de Alexandre, o Grande, em 323 a.C.

e a batalha de Ácio em 31 a.C. A princípio, as inscrições eram encontradas em objetos votivos, lápides funerárias, monumentos e cerâmica, e tinham função pragmática de registro. A partir do século IV a.C., passam a ser dissociadas de seus objetos e ganham o papiro como suporte. Assim, as inscrições começam a abarcar outras temáticas, como a erótica e a simposial. Os epigramas fúnebres dialogados do período helenístico, aqui apresentados em tradução, se ancoram no espaço fúnebre e seus objetos (Dioscórides 37; Antípatro 161, 424 e 426) e especulam sobre a vida do morto (Leônidas 163 e 503; Antípatro 164; Arquias 165; Calímaco 277 e 725; Damageto 355 e Meleagro 470).

Em “*Fulgêncio, o mitógrafo: a explicação da antiguidade como programa*”, José Amarante Santos Sobrinho, Raul Oliveira Moreira, Shirley Patrícia S. N. Almeida e Cristóvão José dos Santos Júnior apresentam o fruto de um projeto inaugural realizado na Universidade Federal da Bahia, cujo foco principal foi a tradução para a língua portuguesa e o estudo da obra completa de Fulgêncio (*Fabius Planciades Fulgentius*), autor do século II d.C. O primeiro resultado do projeto diz respeito à publicação de *O livro das Mitologias de Fulgêncio*, por José Amarante, estudo e tradução das *Mythologiae (As Mitologias)*. Advieram, também, trabalhos de mestrado e doutorado defendidos na mesma universidade, a saber, a tradução da *Expositio Virgilianae continentiae* (“A explicação dos conteúdos de Virgílio”), por Raul Oliveira Moreira, a tradução da *Expositio sermonum antiquorum* (“A elucidação de termos antigos”), por Shirlei Patrícia Silva Neves Almeida, e a tradução dupla de *De aetatibus mundi et hominis* (“Sobre as idades do mundo e da humanidade”), uma alipogramática e outra lipogramática, por Cristóvão José dos Santos Júnior. Os dois primeiros trabalhos são frutos da dissertação de mestrado dos autores, e o terceiro, da tese de doutorado. O presente capítulo é composto por quatro seções, respeitantes, respectivamente, ao estudo de cada uma das obras referidas.

Em “*A gramática como livro didático: testemunhos sobre método e prática escolar na Antiguidade*”, Lucas Consolin Dezotti apresenta alguns modos de estudos de textos gramaticais latinos: testemunhos de reflexões sobre a gramática grega, reflexões da época clássica evidentes na gramática latina, ensino formal da gramática baseado em rígido formato da época helenística. O autor utiliza-se de diversas obras teóricas para explanação da teoria gramatical de Donato, como *Ars Donati grammatici urbis Romae*, de Louis Holtz, além de múltiplas referências a obras greco-latinas, visando a uma metodologia de descrição sistemática.

Em “*Exagerando a verdade: a hipérbole em Quintiliano*”, Pedro Schmidt propõe, após apresentação de breve contextualização, uma tradução para a língua portuguesa da passagem 8.6.67-76 da obra *Institutio Oratoria, de Quintiliano*, um tratado sobre retórica e sobre a instrução oratória, composto em doze livros, procedendo, a seguir, à sua análise, a fim de estabelecer uma definição e uma tipologia da hipérbole de acordo com os termos de Quintiliano. Nesse sentido, o autor conclui que a hipérbole, cujo efeito pode ser também o riso, indo além do embelezamento e do poder de persuasão do discurso, possui natureza orgânica, haja vista nascer de maneira espontânea na fala corriqueira de qualquer indivíduo, disso resultando sua função, que reside em expressar aquilo que não pode ser expresso.

Em “*Hino Homérico 2, a Deméter*”, Leonardo Antunes propõe uma tradução poética para o Português do hino à deusa Deméter, que trata, sobretudo, do rapto de Perséfone, sua filha, pelo deus Hades, com a aquiescência de Zeus. Na tradução, a preocupação principal foi a construção de um texto eufônico, buscando não só uma cadência agradável de sons, mas também vocábulos que se encadeassem de modo natural dentro do ritmo escolhido. Assim, ele emprega uma espécie de hexâmetro dactílico vernáculo, o mesmo utilizado por Carlos Alberto Nunes na tradução da *Ilíada e na Odisseia* de Homero, e da *Eneida* de Virgílio. Trata-se de um verso de 16 sílabas, com acento na primeira, quarta, sétima, décima, décima terceira e décima sexta sílaba.

Em “*Pressupostos da comédia grega entre os romanos: Quintiliano, Cícero, Horácio e Dionísio*”, a autora Luciene Lages Silva propõe a apresentação de uma pesquisa e investiga a recepção da crítica da comédia grega por alguns críticos literários, poetas e historiadores romanos nos anos finais da República e iniciais do Império romano. A seleção dos textos produzidos se estende por pouco mais de 150 anos do domínio de Júlio César até o fim do reinado de Trajano. Ao longo do texto, são demonstradas as impressões de Cícero, Horácio, Dionísio de Halicarnasso sobre o lugar da comédia grega e do cômico em geral.

Em “*Qual é o seu Orfeu? Breve apreciação do mito helênico reinventado pelas múltiplas linguagens artísticas*”, Fernanda Lemos de Lima, após delinear uma breve abordagem do mitologema de Orfeu e de seus desdobramentos simbólicos, além da menção ao Orfismo, oferecendo ao leitor uma ideia da potência do referido mito, mostra, em algumas expressões artísticas, a sua retomada, de modo a dar uma ideia da variedade de formas com as quais essa passagem da mitologia clássica é percebida e reconstruída como narrativa.

Em “*Proêmio de Metamorfoses: Aula de Poesia*”, Milton Marques Jr. realiza uma análise do proêmio de *Metamorfoses*, de Ovídio, composto de apenas 4 versos. Há comparações com proêmios de outros textos da literatura ocidental, como *Teogonia*, de Hesíodo; *Ilíada e Odisseia*, de Homero; *Eneida*, de Virgílio, de modo a mostrar como Ovídio concentra uma ideia de uma transformação das formas dos personagens para novos corpos, numa metamorfose que se exaure nesse movimento. Há também destaque para a importância da tradução na compreensão dos textos clássicos, cujo objeto é, segundo o autor, “procurar extrair do texto original a concepção que ali se encontra”.

Em “*Semântica Aristotélica*”, José R. Seabra F., comenta o *Órganon*, de Aristóteles, série de seis tratados em estilo direto e breve: *Categorias; Da Interpretação; Analíticos Primeiros; Analíticos Segundos; Tópicos; Dos Elencos Sofísticos*. Nesses tratados, o leitor vai encontrar, em resumo, respectivamente: análise dos elementos das proposições; estudo da proposição; teoria do silogismo; silogismo científico; pontos da dialética; os sofismas e os meios de refutá-los. Verifica-se também a relação entre essas obras e a gramática grega. Em geral, os livros de lógica, englobados pelo título *Órganon*, apresentam em geral significados de palavras, significados da linguagem, semântica analisada e desenvolvida para entendimento de proposições, de frases, de afirmações. José Seabra constata que há relações entre o assunto gramatical e a lógica filosófico-gramatical.

Esperamos que o público a quem o livro se destina possa se beneficiar com os

conteúdos aqui expostos, e que eles possam suscitar um profícuo diálogo no futuro.

Alcione Lucena de Albertim (UFPB)
Willy Paredes Soares (UFPB)
Organizadores

1

Catabasis: um rito de passagem e a busca da imortalidade



Alcione Lucena de Albertim

O vocábulo *κατάβασις*, composto pela preposição *κατά*, que exprime um movimento para baixo, e pelo substantivo *βάσις*, que significa ‘passo, sequência’, proveniente do verbo *βαίνω*, que quer dizer, ‘afastar as pernas através do andar’, etimologicamente significa ‘caminhar no sentido para baixo’, denotando, portanto, uma descida. Em contraponto, há a *ἀνάβασις*, formado pela preposição *ἀνά*, que exprime um movimento para cima, e pelo verbo mesmo verbo, *βαίνω*, significando, desse modo, uma subida, ‘caminhar para cima’. A *κατάβασις* ao Hades, com a conseguinte *ἀνάβασις*, está presente na tradição mítica grega, cujo motivo serviu de modelo para a elaboração do mesmo episódio na tradição latina, representando um ritual de passagem, que é caracterizado pela transformação do herói submetido a esse ritual, passando ele por uma separação de um status anterior, depois por uma fase intermediária que o levará a uma nova condição. Por esse processo, passam Heraclés, Odiseus, Orfeu, Teseu e Pirítoos, como também o herói troiano Eneias, todos eles protagonistas de uma descida ao submundo, cuja consequência foi a transformação desses heróis para uma nova condição. A partir dessas considerações, visa-se, neste trabalho, delinear a trajetória de cada um desses heróis, mostrando a particularidade de cada um rumo à conquista da imortalidade, mormente a de Eneias, demonstrando a permanência da tradição mítica grega na cultura romana.

A começar por Heraclés, em torno da figura desse herói pertencente a uma geração anterior à guerra de Tróia, coadunam-se inúmeros mitos, entre eles, os doze trabalhos. Estes estão ligados à figura da deusa Hera, cuja perseguição ao herói ocorre por causa da infidelidade de Zeus, seu esposo e pai de Heraclés.

Conta o mito que Zeus, aproveitando a ausência de Anfítrio, rei de Tirinto, que saíra em uma expedição, toma a sua forma e aspecto, a fim de enganar Alcmena. Une-se então à rainha e engendra Heraclés. Anfítrio retorna pela manhã, e faz-se reconhecer pela esposa, concebendo um filho com ela, Íficles, irmão gêmeo de Heraclés, apenas uma noite mais novo que ele. Antes mesmo de o herói nascer, Hera, enciumada, começa a persegui-lo. Zeus, inadvertidamente, afirma que a criança a nascer da raça de Perseu, reinaria sobre Argos. No momento de Alcmena dar à luz, Hera impede sua filha, Ilítia, deusa dos partos, de ajudá-la, e favorece Nicipe, que está com sete meses de gravidez, esperando Euristeu, também descendente de Perseu. Ele, então, herda o poder sobre a Argólida. Hera continua sua perseguição a Heraclés. Já adulto, ela o enlouquece, fazendo-o matar os filhos que tem com Mégara. O herói consulta o oráculo de Delfos a fim de saber como expiar o seu crime, e é aconselhado a submeter-se à deusa.

Ela o põe a serviço de Euristeu, que o sujeita a doze trabalhos, irrealizáveis para um herói de menor valor que Heraclés. O décimo segundo trabalho diz respeito à sua descida ao Hades. Euristeu exige que ele desça ao reino de Dite e traga o cão guardião da entrada do mundo subterrâneo, impedindo os vivos de lá entrarem, e os mortos de lá saírem. Cérbero era um monstro de três cabeças de cão, cauda formada por uma serpente e, no dorso, inúmeras cabeças de serpente levantadas. Heraclés, acompanhado por Hermes, deus condutor das almas, *ψυχοπομπός*, desce ao Hades, mas não antes de ser iniciado nos Mistérios de Elêusis. Lá, o deus permite que o herói conduza o cão, mas sob a condição de não o machucar com suas armas. Heraclés luta

com Cérbero só com a força dos seus braços. Quase sufocando-o, domina-o. Ao levar para Euristeu, este tem medo e ordena que o herói o leve de volta. A descrição acima, de caráter meramente parafrástico, visa comprovar a estrutura ritualística do mito. Heraclés, antes de descer ao Hades, é purificado por Eumolpo, rei da Trácia, pois havia matado os Centauros. Em seguida, é iniciado nos Mistérios de Elêusis, desse modo, ficando em condições apropriadas para adentrar o Hades, já que os Mistérios ensinavam precisamente aos fiéis os meios de chegar ao outro mundo com toda a segurança, após a morte. Não é sabido o que eram os Mistérios, mas é notório que aqueles iniciados participavam de experiências ritualísticas de modo a transcender a condição humana e obter uma forma sobrenatural de ser ainda em vida. Mas além disso, Heraclés tem a companhia de dois deuses, Atena e Hermes, a fim de enfrentar, com menor risco, as sombras e os monstros lá existentes, a qual permite, inclusive, a sua passagem pelo rio Aqueronte na barca de Caronte. Heraclés é denotado, sobretudo, por sua força física descomunal e por sua coragem sem limites, únicas armas que utiliza para encarar Hades e sua esposa Perséfone, e para dominar Cérbero. Tal fato mostra a singularidade da *κατάβασις* de Heraclés. Do mesmo modo ocorre com os demais heróis quando descem ao mundo subterrâneo, cada um tem, em sua trajetória, peculiaridades concernentes à singularidade de cada um, características respeitantes a sua personalidade.

Retornar pela segunda vez à terra, depois que devolve Cérbero ao Hades, enfrentando por duas vezes o caminho que leva ao mundo do esquecimento, dos silenciosos, confere a Heraclés a conquista da imortalidade, haja vista ter encarado a morte duas vezes. Tal imortalidade será confirmada com a sua divinização por Zeus, ao morrer envenenado, involuntariamente, por Djanira, sua esposa.

Quanto a Odisseu, rei de Ítaca, ele se destaca no cenário da guerra de Tróia, sobretudo por sua inteligência e astúcia. Seu principal epíteto, *πολύμητις*, muito artiloso, expressa bem o atributo que faz do herói uma figura proeminente no combate, mais do que pela sua força física. Essa característica já está presente no perfil dos seus antepassados. Seu avô por parte de mãe, Autólico, herdou do pai, o deus Hermes, o dom de roubar sem nunca ser surpreendido, por isso causou muito ódio naqueles que foram suas vítimas. Desse fato surge o nome Odisseu. Quando o herói nasce, Autólico, que na ocasião encontrava-se em Ítaca, escolhe o nome da criança, proveniente do fato de haver, durante a sua vida, provocado muitas malquerenças. O nome *Ὀδυσσεύς* provém do verbo *ὀδύσασθαι*, que significa “detestar, estar irado contra”.

Na Odisseia, Canto XI, versos 23-50, Odisseu faz uma *νέκυια*, invocação às almas dos mortos para saber sobre o futuro em relação à sua volta para casa e para o seu reino. Ele apenas bordeja a entrada do Hades, não chegando propriamente a entrar nele. O mundo subterrâneo, segundo Homero, fica nas paragens da cidade dos homens Cimérios, povo fabuloso, cujo território situa-se nos limites do mundo. Chegando ao local a partir das indicações da feiticeira Circe, o herói oferece libações às almas dos mortos e um sacrifício de duas reses de pelo negro aos deuses subterrâneos.

Lá, Perimedes e Euríloco seguraram as vítimas,
Eu, a pontiaguda espada, saco de junto da coxa.

Um fosso cavei, de um cúbito, aqui e acolá.
Ao redor, nele, libação verti, a todos os mortos,
Primeiramente, de leite e mel misturados, depois, de doce vinho,
e por terceiro, água; sobre ele, branca cevada espalhei.
Muito supliquei às cabeças exangues dos mortos, tendo ido para Ítaca, uma vaca estéril, a melhor, irei sacrificar no meu palácio, e uma pira cobrir com as melhores coisas. À parte, irei consagrar só a Tirésias, toda negra, uma ovelha, que se distingue entre as nossas crias. E quando, com votos e preces, supliquei ao coro dos mortos, e tendo tomado o gado, degolei rumo ao fosso, e negro sangue escorreu. As almas daqueles que estão mortos, afluíram do Érebo, moças e moços solteiros, sofridos anciãos, jovens donzelas que têm o coração incipiente no sofrer, e muitos heróis abatidos por Ares, que foram perfurados com lança de bronze, segurando as armas manchadas de sangue. Muitos, ao redor do fosso, chegavam, de uma parte e de outra com grito ensurdecedor. O medo deixava-me verde. Depois os companheiros exortei, tendo ordenado queimar as reses esfoladas, que jaziam no chão pelo bronze cruel abatidas, e orar aos deuses, ao poderoso Hades e à terrível Perséfone; e eu mesmo tendo puxado a pontiaguda espada de junto da coxa, sento, não permitia que as exangues cabeças dos mortos viessem mais perto, antes de ouvir Tirésias.²

² ἐνθ' ἱερῆα μὲν Περιμήδης Εὐρύλοχος τε ἔσχον: ἐγὼ δ' ἄορ ὄξυν ἔρυσσάμενος παρὰ μηροῦ βόθρον ὄρυξ' ὅσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα, ἄμφ' αὐτῶν δὲ χοῆν χερόμην πᾶσιν νεκύεσσι, πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνω, τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι: ἐπὶ δ' ἄλφριτα λευκὰ πάλυνον. πολλὰ δὲ γουνούμην νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα, ἔλθῶν εἰς Ἴθάκην στεῖραν βοῦν, ἣ τις ἀρίστη, ῥέξειν ἐν μεγάροισι πυρὴν τ' ἐμπλησέμεν ἐσθλῶν, Τειρεσίη δ' ἀπάνευθεν οἶν ἱερυσέμεν οἴω παμμέλαν', ὃς μήλοισι μεταπρέπει ἡμετέροισι τοὺς δ' ἐπεὶ εὐχολῆσι λιτῆσί τε, ἔθνεα νεκρῶν, ἔλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβῶν ἀπεδειροτόμησα ἐς βόθρον, ῥέε δ' αἶμα κελαϊνεφές: αἰ δ' ἀγέροντο ψυχαὶ ὑπέξ Ἐρέβους νεκύων κατατεθνηώτων.

νύμφαι τ' ἠίθεοί τε πολύτλητοί τε γέροντες παρθενικαὶ τ' ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι, πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκίηρεσιν ἐγγείησιν, ἄνδρες ἀρηίφατοι βεβρωτώμενα τεύχε' ἔχοντες: οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος θεσπεσίη ἰαχῆ: ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει. δὴ τότε ἔπειθ' ἐτάροισιν ἐποτρύνας ἐκέλευσα μῆλα, τὰ δὴ κατέκειτ' ἐσφαγμένα νηλεὶ χαλκῶ, δείραντας κατακῆαι, ἐπέυξασθαι δὲ θεοῖσιν, ἰφθίμω τ' Αἴδη καὶ ἐπαινῆ Περσεφονείη: αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυν ἔρυσσάμενος παρὰ μηροῦ ἦμην, οὐδ' εἴων νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα αἵματος ἄσσον ἴμεν, πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι. (Odisseia, XI, v. 23-50)

Odisseu, saído de Tróia após sua destruição, defronta-se com inúmeras vicissitudes a fim de chegar a Ítaca, entre elas está a descida ao Hades. É possível perceber o perfil ardiloso do herói quando, depois que oferece o sangue sacrificial das reses depositado no fosso primeiramente a Tirésias, adivinho tebano, com o intuito de questioná-lo sobre a sua volta, usa-o como isca para atrair as almas daqueles pelos quais se interessa. Depois que Tirésias discorre sobre os perigos com os quais Odisseu ainda se deparará, outras almas se aproximam, e, após sorverem do sangue, relatam suas histórias. Entre elas encontra-se a alma de Agamêmnon, que o adverte sobre o perigo de se confiar nas mulheres, remetendo à traição da sua própria esposa, Clitemnestra, que o mata em um banquete oferecido em comemoração à sua volta da guerra. Essa advertência condiz com o encontro entre Penélope e o próprio Odisseu, ainda disfarçado de mendigo. Alter ego do esposo concernente à astúcia, Penélope, cujo epíteto *περίφρων* (*περί* = ao redor de + *φρωνέω* = ser sensato, prudente; ter conhecimento) faz jus a tal característica, desconstrói sensatamente o discurso do herói, quando ele tenta desviar a atenção de Penélope sobre ele para si própria, insuflando-lhe a vaidade de maneira sutil e inteligente. Entretanto, a rainha o contesta, dizendo que sua grandeza, tanto da forma de ser quanto da beleza, foi destruída no dia em que o esposo seguiu com os argivos, e que muito maior será com o seu regresso para o lar .

A *νέκυσια* de Odisseu reitera a sua imortalidade. Imortalizado pelo canto dos aedos , visto serem suas façanhas de herói guerreiro já conhecidas de todos, ao desprezar a luz do sol e visitar os mortos nas sombras, ele conquista uma espécie de imortalidade física, pois já não teme mais a própria morte. Essa conquista tem seu reflexo quando enfrenta os pretendentes que pilham a sua riqueza e desrespeitam o seu lar. Disfarçado de mendigo, derrota os inimigos com força proveniente da sua destreza e da sua coragem. Dado como morto por todos, Odisseu sai do anonimato, da sua aparente morte e, através da sua habilidade particular com o arco e a flecha, mata, destemidamente, todos os inimigos.

Já Orfeu, filho do deus-rio Eagro e da musa da poesia lírica Calíope, *Καλλιόπη*, cujo nome significa ‘a que tem uma bela voz’, apaixonou-se por Eurídice e se casa com ela. Mas Eurídice é tão bonita que, pouco tempo depois do casamento, atrai um apicultor chamado Aristeu. Quando ela recusa suas atenções, ele a persegue. Tentando escapar, ela tropeça em uma serpente que a pica e a mata. Orfeu fica transtornado de tristeza. Levando a sua lira, vai até o mundo dos mortos, para tentar trazê-la de volta. A canção pungente e emocionada de sua lira convence o barqueiro Caronte a levá-lo vivo pelo Rio Estige. A canção da lira adormece Cérbero, o cão de três cabeças que vigia os portões; seu tom carinhoso alivia os tormentos dos condenados. Finalmente Orfeu chega ao trono de Hades. O rei dos mortos fica irritado ao ver que um vivo tinha entrado em seu domínio, mas a agonia na música de Orfeu o comove, e ele chora lágrimas de ferro. Sua esposa, a deusa Perséfone, implora-lhe que atenda ao pedido de Orfeu. Assim, Hades acolhe seu desejo. Eurídice poderia voltar com Orfeu ao mundo dos vivos. Mas com uma única condição: que ele não olhasse para ela até que estivesse outra vez à luz do sol.

Orfeu parte pela trilha íngreme que leva para fora do escuro reino da morte,

tocando músicas de alegria e celebração enquanto caminha, para guiar a sombra de Eurídice de volta à vida. Ele não olha nenhuma vez para trás, até atingir o limiar da entrada do submundo, no entanto, nesse momento, vira-se, para se certificar de que Eurídice está seguindo-o. Por um momento ele a vê, perto da saída do túnel escuro, perto da vida outra vez. Mas enquanto ele olha, ela se torna de novo um fino fantasma, seu grito final de amor e pena não é mais do que um suspiro na brisa que saía do mundo dos mortos. Orfeu a havia perdido para sempre. Em total desespero, Orfeu se torna amargo. Recusa-se a olhar para qualquer outra mulher, não querendo se lembrar da perda de sua amada. Furiosas por terem sido desprezadas, um grupo de mulheres Trácias, selvagens, chamadas Mênades, cai sobre ele, frenéticas, atirando dardos. Os dardos de nada valem contra a música do lirista, mas elas, abafando sua música com gritos, conseguem atingi-lo e o matam. Depois, despedaçam seu corpo e jogam sua cabeça cortada no Rio Hebrus, e ela flutua, ainda cantando, “Eurídice! Eurídice!”

Chorando, as nove musas reúnem seus pedaços e os enterram no Monte Olimpo. Dizem que, desde então, os rouxinóis das proximidades cantam mais docemente do que os outros, pois Orfeu, na morte, se uniu a sua amada Eurídice.

Orfeu, músico por excelência e poeta, tem como salvo-conduto para a entrada no Hades, o som da sua lira, que é capaz de acalmar as feras e comover até mesmo o deus terrível dos mortos. O amor por uma mulher é a causa da sua *κατάβασις*. Experimentando a morte na figura da pessoa amada, ele mesmo quer conhecê-la, indo até o Hades. Para resgatar a esposa e salvar a si mesmo do esquecimento da morte, utiliza o atributo que lhe confere notoriedade no mundo dos vivos, a música. Entretanto, não confia no próprio talento e, inadvertidamente, quer conferir se a sua amada o segue de volta à luz. Momentaneamente a perde, e também a si mesmo, para em seguida conquistar a imortalidade juntamente com Eurídice.

Quanto a Teseu, ele é o herói por excelência da Ática. Conta o mito que Egeu, seu pai, não podendo ter filhos de mulheres sucessivas, interroga o oráculo de Delfos. O deus responde-lhe que abrisse o odre de vinho antes de chegar à cidade de Atenas. Não compreendendo, Egeu se afasta do seu caminho para consultar o rei de Trezénia, Piteu, um dos filhos de Pélops, o qual compreende logo o sentido do oráculo. Conseguir embriagar Egeu e, durante a noite, deita ao seu lado a filha Etra. Dessa união nasce Teseu. Outra tradição diz que o pai seria Posídon, que teria se unido a Etra na mesma noite que Egeu, um dia em que ela teria ido oferecer um sacrifício numa ilha, e o deus a possuía à força.

Pirítoo, amigo de Teseu, é um herói da Tessália, filho de Zeus e Dia. A sua amizade com Teseu ocorre de maneira singular. Ao ouvir falar dos feitos do herói, decide pô-lo à prova e rouba gados dos rebanhos de Teseu. Os dois se veem um dia, frente a frente, e cada um deles é seduzido pela beleza do outro. Selam então com um juramento a amizade que nascia, e a partir desse instante, os dois vivem juntos todas as aventuras, entre elas, o combate dos Lápitais contra os centauros, e a descida ao Hades.

A *κατάβασις* de Teseu e Pirítoo ocorre quando cada um deles jura dar ao outro uma filha de Zeus, como esposa. Pirítoo, então, ajuda Teseu a raptar Helena, filha

de Zeus e Leda, e em troca, recebe sua ajuda para ir ao Hades raptar Perséfone, filha de Zeus e Deméter. Conta o mito que os dois conseguiram entrar no mundo dos mortos, mas não conseguiram sair, ficando prisioneiros. Heraclés, ao descer ao submundo, encontra os dois e consegue libertar Teseu, mas ao tentar resgatar Pirítoo, a terra treme. O herói percebe que não é vontade dos deuses libertar Pirítoo, e desiste de salvá-lo.

A entrada de Teseu e Pirítoo no mundo dos mortos é aquiescida por Hades pela intenção do deus de prendê-los no mundo subterrâneo. Aparentemente bem acolhidos, foram recebidos com um banquete. Ao se sentar, ficaram presos nos assentos. Teseu foi libertado, mas Pirítoo permaneceu eternamente sentado na Cadeira do Esquecimento. Sua passagem pelo Hades lhe trouxe uma imortalidade anônima. Para Teseu, a *ἀνάβασις* lhe trouxe a derrocada. Regressando a Atenas, encontrou o poder partilhado entre facções, e passou a ser rei apenas no nome. Foi morto pelo rei Licurgo.

O Livro VI da *Eneida* trata da descida de Enéias aos Infernos, que vem sendo anunciada no decurso da narrativa. Primeiramente em Butroto, depois de, saídos de Tróia, haverem os troianos parado na Trácia, em Delos, em Creta, nas ilhas Estrófades. Depois, em Ácio, Heleno, filho de Príamo e sacerdote de Apolo, em transe, vaticina os destinos de Enéias, e remete à sua visita aos lagos dos Infernos.

Quanto à tradição latina, respaldando-se na tradição grega, Virgílio busca o mito da catábase para compor o Livro mais importante da sua epopeia, que confirma as predições de Júpiter desde o início da narrativa, e depois pelos oráculos de Apolo, a edificação da futura glória romana. O Livro VI da *Eneida* trata da descida de Enéias aos Infernos, que vem sendo anunciada no decurso da narrativa. Primeiramente em Butroto, depois de, saídos de Tróia, haverem os troianos parado na Trácia, em Delos, em Creta, nas ilhas Estrófades. Depois, em Ácio, Heleno, filho de Príamo e sacerdote de Apolo, em transe, vaticina os destinos de Enéias, e remete à sua visita aos lagos dos Infernos. Pela segunda vez há a referência à ida de Enéias ao mundo dos mortos, agora através da alma de Anquises, que aparece ao filho quando este se encontra na Sicília. É o momento em que estão sendo realizados os jogos fúnebres em sua honra, pois morrera, havia um ano.

Na modalidade do arco e flecha, ocorre um prodígio que, só mais tarde, é anunciado pelos adivinhos. Quando Aceste atira o dardo a fim de atingir a pomba, este incendeia no percurso, e esvanece antes de atingir o alvo. Algum tempo depois, os navios troianos, que estão ancorados na praia, são incendiados por Ísis, a mando de Juno. Considerando que o arco e flecha representam Apolo na sua função de arqueiro, e, do mesmo modo, o fogo simboliza a sua função de deus da luz, e que a pomba, a ave de Vênus, representa metonimicamente o povo troiano, é clara a participação do deus no prodígio, na tentativa de alertar os guerreiros quanto ao incêndio contra as naus. Tal episódio leva Enéias a seguir o conselho do velho Nauta, de deixar na ilha o contingente excedente pela perda dos navios, fundando uma cidade para que lá permanecessem. Entretanto, antes de anuir à proposta do ancião, Enéias vê a sombra de Anquises, que o aconselha a fazê-lo, também remetendo à necessidade da sua ida à morada das sombras, guiado pela Sibila, a fim de conhecer a posteridade da sua descendência.

A *κατάβασις* de Enéias simboliza a sua morte como homem mortal, perecível, para que, na sua *ἀνάβασις*, seja imortalizado na memória de todos como herói, semideus, alegoricamente simbolizando a imortalidade do império romano, e por metonímia, a do próprio Augusto. É nesse episódio que ocorre a ‘bela morte’ de Enéias. Depois da entrevista com Anquises, que lhe garante o êxito do seu empreendimento, a edificação do novo reino com a aquiescência dos próprios deuses, já percebida no momento em que o herói consegue o salvo-conduto para a entrada no reino dos mortos, a sua consagração e perenidade na *μνήμη*, memória das gerações vindouras está perpetuada. Do mesmo modo, ao adentrar o seio da terra, símbolo de vida e de morte ao mesmo tempo, Enéias tem o seu *σῆμα* estabelecido, seu túmulo, monumento divino representativo da existência do herói. O enfrentamento dos monstros e dos perigos que perpassam a travessia pelo reino de Plutão, confirma-lhe a bravura e o desbravamento heroico, terceiro requisito para se obter uma ‘bela morte’.

Mircea Eliade, em suas reflexões, tece um pensamento profundo acerca da simbologia da catábase ao reino dos mortos:

A partir de um ponto de vista, nós podemos dizer que estes mitos e sagas têm uma estrutura iniciatória; descer vivo ao Inferno, confrontar monstros e demônios, é submeter-se a uma provação iniciatória. Podemos acrescentar que similares descidas, em “carne e osso”, ao Inferno são características de iniciações heroicas, cujo objetivo é a conquista da imortalidade física. Naturalmente, esses exemplos pertencem à mitologia de iniciação, e não ao ritual propriamente falando; mas mitos são frequentemente mais significativo do que os ritos para nosso entendimento do comportamento religioso. Por isso, é o mito aquilo que mais completamente revela o profundo, e frequentemente inconsciente, desejo do homem religioso.³

O teórico refere-se a uma ‘mitologia de iniciação’, que remete ao que é narrado mais do que o experienciado na vivência ritualística do mito. Envoltos por uma aura religiosa, o ritual narrado da catábase está circunscrito na categoria dos heróis, apontando uma ordem em que ocorre uma provação iniciática, e uma consequente transformação. É preciso passar por uma morte, para alcançar a imortalidade, finalidade propulsora do homem religioso.

Enéias atinge o ápice da sua *Pietas* – valor sagrado de reverência aos deuses e aos antepassados –, ao descer aos Infernos, pois atende ao chamado de Anquises. Após

³ From one point of view, we may say that these myths and sagas have an initiatory structure; to descend into Hell alive, confront its monsters and demons, is to undergo an initiatory ordeal. I may add that similar flesh-and-blood descend into Hell are characteristic of heroic initiations, whose goal is the conquest of bodily immortality. Of course, these instances belong to initiatory mythology, and not to ritual properly speaking; but myths are often more valuable than rites for our understanding of religious behavior. For it is the myth which most completely reveals the deep, and often unconscious, desire of the religious man. (ELIADE, 2005, p. 112)

a sua *ἀνάβασις* e a sua chegada ao Lácio, Enéias tem seu status de herói reconhecido e ratificado, no momento em que recebe da deusa Vênus, sua mãe, as armas produzidas por Vulcano, episódio este respaldado no exemplo grego de Aquiles, considerado o melhor dos guerreiros gregos, que também teve suas armas forjadas pelo deus ferreiro.

A armadura é ícone da excelência guerreira do herói, que diz respeito a *ἀρετή* grega e a virtus romana. Dentro do conjunto em que figuram o elmo, as cnêmides, a couraça, a lança e a espada, o escudo tem proeminência, pois carrega em si a representação do universo em que o herói está inserido. O escudo é instrumento ao mesmo tempo, de proteção e ataque, no campo de batalha. O herói, ao colocá-lo contra o inimigo, põe diante de si seu próprio mundo, servindo-lhe este de anteparo e de ofensiva.

A descrição das imagens representadas no escudo de Enéias diz respeito à história de Roma, desde Rômulo e Remo, alimentados por uma loba, até César Augusto, portanto, todo um futuro desconhecido para o herói. Carregar tal representação, moldada exclusivamente para ele, significa ser o empreendedor da glória futura dos seus descendentes. A entrada de Enéias nos Infernos é aquiescida pelos deuses. O herói tem a proteção de Apolo através da Sibila de Cumas, sacerdotisa de Apolo, que atua como guia no seu itinerário. Ela estipula os requisitos necessários para que o herói possa realizar tal empreendimento com segurança, a saber, o ramo de ouro, a purificação da frota pela morte de um dos seus companheiros, e um sacrifício aos deuses subterrâneos. Esses elementos serão determinantes para a empreitada do herói, e conseqüente conquista da imortalidade.

Catábase de Eneias

A *κατάβασις* de Enéias requer três condições para que se realize: I) a anuência das divindades; II) a purificação, necessária para o contato com o sagrado (sacer); III) a oferenda aos deuses através do sacrifício animal. A primeira diz respeito ao salvo-conduto que lhe garantirá a passagem livre pelas regiões inferiores, que consiste em um ramo, cujo aspecto se assemelha a um visco, planta parasitária que cresce em torno do tronco de árvores, destacando-se sobretudo por sua resistência às intempéries climáticas e por sua coloração ativa. Ele representa a perenidade da imortalidade que será conferida a Eneias com a sua descida aos Infernos:

Qual é comum nos bosques, com o frio sosticial,
Verdejar com nova folhagem o visco, que a árvore se
meia, não sua, e com cróceo ramo circundar os troncos.
Tal era o aspecto do frondoso ouro na sombria azinheira.
Assim a lâmina crepitava, com a leve brisa.⁴

A explicação da escolha de Virgílio, segundo a crítica, teria raiz em uma crença popular que atribuía ao visco o poder de neutralizar os perigos advindos da água e do fogo, e mais tarde, teria também o poder de desmanchar magias e de expulsar demônios.

⁴ Quale solet silvis brumali frigore viscum Fronde virere nova, quod non sua seminat arbos, Et croceo fetu teretis circumdare trunco, Talis erat species auri frondentis opaca llice, sic leni crepitabat brattea vento. (VIRGÍLIO. Eneida, VI, v. 205-209)

Outra razão, coadunada a esta, seria o fato de que o visco brota mesmo sem tocar a terra, crescendo durante o inverno, quando o restante da natureza está imerso no sono da morte. Tal característica faria dessa planta símbolo de vida para os homens. Suas folhas, sempre verdes, davam ao homem a segura esperança de que a natureza sempre voltaria a florescer e frutificar.

No pensamento mítico, morte e vida formam uma única unidade. Prosérpina, deusa da vegetação e do mundo subterrâneo, reúne em si a força da vida e da morte. Metaforicamente, ela seria o próprio visco, pois, apesar da condição de deusa dos mortos, ela também contém o atributo da germinação. O ramo que serve de salvaguarda a Enéias, é caracterizado como sendo de ouro, fazendo menção à coloração açafroada das suas bagas, as quais possuem propriedades medicinais. A cor concerne também à construção poética, tendo em vista a localização da planta no meio do bosque sombrio. É importante perceber que, mesmo reluzente, o ramo de ouro só pode ser visto, e sobretudo colhido, com a aquiescência dos deuses. Não é à toa que Enéias o encontra com o concurso de Vênus, sua mãe. Esta lhe envia duas pombas, suas aves, para guiar o filho. Além disso, a facilidade com que o ramo se desprende no momento em que o herói o colhe, denota tal anuência divina, pois, caso contrário, nem mesmo o ferro seria capaz de removê-lo:

Enéias, com tais palavras, orava e ocupava o altar, quando assim começou a falar a sacerdotisa: “Troiano, gerado de sangue divino, filho de Anquises, fácil é a descida ao Averno: noite e dia a porta do átrio de Dite está aberta, mas retornar a marcha e subir rumo às brisas do alto, este é o trabalho, esta a dificuldade. Poucos, descendentes dos deuses, aos quais Júpiter, amou, ou a ardorosa coragem transportou ao éter, puderam. Florestas ocupam todo o centro, e o Cocito corrente circunda-o com negra sinuosidade.

Porque tua mente tem tanta ânsia e tanto desejo de, por duas vezes, navegar o lago do Estige e ver o negro Tártaro; e agrada-te abandonar-se a um insano labor, escuta o que primeiro deve ser realizado. De folhas e haste flexível, em árvore opaca, um ramo de ouro permanece escondido, consagrado a Juno infernal. Todo um bosque o oculta, e as sombras o encerram em vale sombrio. Mas não é dado a alguém penetrar o recesso da terra, antes que tenha colhido o ramo de ouro da árvore. Esta dádiva para si a bela Prosérpina ordena trazer.

Tendo arrancado o primeiro, outro de ouro não falta, e de símil metal um ramo floresce. Portanto, procura-o sutilmente com os olhos, e colhe a descoberta, segundo os ritos, com a mão.

De fato, ele mesmo, propício, cede facilmente, se os fados te chamam. De outra maneira, com força alguma poderás

vencer, nem arrancar com duro ferro. Além disso, o corpo de um amigo teu jaz exânime (Ai, tu que desconheces!), e mancha todo o exército com o cadáver, enquanto pedes oráculos e pendes em nosso limiar. Antes, entrega-o à sua morada e encerra-o no sepulcro.

Conduze negras reses, sejam estas as primeiras expiações. Apenas assim, avistarás os bosques sagrados do Estige e o reino inacessível aos vivos.” Disse e, premendo a boca, calou-se.⁵

O trecho acima descreve a entrevista entre Enéias e a Sibila, especificamente a resposta dada ao herói, quando este lhe pede para ver Anquises, visto ser ali a entrada para o mundo dos mortos. Ela, então, discorre sobre o que é necessário para a realização do seu pedido. Mesmo tendo a ajuda divina na busca do ramo de ouro, Enéias precisa agir com acuidade ao procurá-lo. No verso 145, a sacerdotisa adverte-o quanto a isso. Entretanto, faz-se necessário ir um pouco além em relação ao sentido dessa advertência, a fim de se ter uma compreensão mais profunda na interpretação do texto.

A vocábulo *oculis* (= olho, visão), em outra acepção possível, denota a visão com os olhos da mente, o que remete ao verbo médio grego *ὄσσομαι* (= ver em espírito ou com o olho da mente). Portanto, é preciso que Enéias busque o ramo de ouro, compenetrado em si mesmo, em seu espírito piedoso. Isso lhe facultará o encontro com seu pai, haja vista ser este sentimento de devoção e de respeito aos antepassados aquilo que impulsiona o herói a enfrentar tamanho perigo. Depois que sabe da morte de um dos companheiros, Enéias segue rumo ao acampamento. Lá chegando, fica ciente de que se trata de Miseno.

Companheiro de Heitor, junta-se a Enéias, depois que o Priamida morre pelas mãos de Aquiles. Era exímio trombeteiro, mas comete um desatino ao desafiar Tritão, divindade marinha tocador de búzio, dizendo-se mais habilidoso do que qualquer imortal. Para castigá-lo, o deus surpreende-o com uma vaga e o afoga. É a ele que a Sibila se refere como a causa de contaminação da frota. Por pertencer ao culto sagrado dos Penates troianos, o descomedimento (*ὑβρις*) que comete contra Tritão atinge a todos. A *hýbris* diz respeito a um excesso cometido por um mortal, a qual sempre acarreta uma punição. A ultrapassagem do *μέτρον*, da medida, do limite a que os homens

⁵ Talibus orabat dictis arasque tenebat, cum sic orsa loqui vates: «sate sanguine divum, Tros Anchisiade, facilis descensus Averno: noctes atque dies patet atri ianua Ditis; sed revocare gradum superasque evadere ad auras, hoc opus, hic labor est. pauci, quos aequus amavit Iuppiter aut ardens exivit ad aethera virtus, dis geniti potuere. tenent media omnia silvae, Cocytusque sinu labens circumvenit atro. quod si tantus amor menti, si tanta cupidus est bis Stygios innare lacus, bis nigra videre Tartara, et insano iuvat indulgere labori, accipe quae peragenda prius. latet arbore opaca aureus et foliis et lento vimine ramus, Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae. sed non ante datur telluris aperta subire auricomos quam quis decerpserit ar-

bore fetus. hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina múnus instituit. primo avulso non deficit alter aureus, et simili frondescit virga metallo. ergo alte vestiga oculis et rite repertum carpe manu; namque ipse volens facilisque sequetur, si te fata vocant; aliter non viribus ullis vincere nec duro poteris convellere ferro. praeterea iacet exanimum tibi corpus amici (heu nescis) totamque incestat funere classem, dum consulta petis nostroque in limine pendes. sedibus hunc refer ante suis et conde sepulcro. duc nigras pecudes; ea prima piacula sunt. sic demum lucos Stygis et regna invia vivis aspicias.» dixit, pressoque obmutuit ore. (VIRGÍLIO, Eneida, VI, v. 124-170)

devem se submeter, conscientes da sua inferioridade em relação aos deuses, provoca o *μίασμα*, a mancha que atinge aqueles vinculados por um mesmo laço religioso, por deuses em comum. É necessária a purificação dessa contaminação através de rituais que expiem tal procedimento.

A morte de um herói demanda que seja sepultado pelos companheiros. Caso não ocorram os ritos fúnebres e o devido sepultamento, significa incorrer em ato de impiedade, acarretando malefícios que contaminarão todos aqueles que estiverem ligados pelos mesmos laços religiosos. Desse modo, Miseno é sepultado logo que Enéias, retornando da entrevista com a Sibila, percebe o companheiro morto:

No meio tempo, os Teucros, na praia, choravam Miseno e prestavam as últimas honras à cinza ingrata.

A princípio, erigiram uma enorme pira, abundante em carvalho seco e madeira resinosa, cujas laterais cobrem com folhagem escura. Erguem, na frente, ciprestes fúnebres e as adornam, no cume, com as armas fulgentes. Parte prepara a água quente e os vasos de bronze que borbulham sobre as chamas. Lavam e untam o corpo frio.

O pranto se faz. Então, põem o corpo sobre o leito fúnebre e lançam em cima, as vestes púrpuras, traje familiar.

Parte levantou o pesado féretro, triste mister, e, segundo o costume dos antepassados, voltando as costas, pegaram o facho submetendo-o à pira. Todo o amontoado queima, as oferendas de incenso, a carne dos sacrifícios, as crateras com o óleo derramando. Depois que as cinzas caíram e a chama cessou, lavaram com vinho os restos e a cinza sedenta. Corineu, recolhendo os ossos, encerra-os em uma urna de bronze. Três vezes passou água lustral em torno dos sócios, aspergindo-os em leve orvalho, com um ramo de fecunda oliveira. Purificou-os e disse as últimas palavras. E o piedoso Enéias constrói um enorme túmulo para o companheiro e põe as suas armas, o remo e a trombeta, ao pé de um alto monte, que agora, por ele, é chamado Miseno, e que manterá, através dos séculos, o eterno nome.⁶

⁶ Nec minus interea Misenum in litore Teucri flebant et cineri ingrato suprema ferebant. principio pinguem taedis et robore secto ingentem struxere pyram, cui frondibus atris intexunt latera et feralis ante cupressos constituunt, decorantque super fulgentibus armis. pars calidos latices et aëna undantia flammis expediunt, corpusque lavant frigentis et unguunt. fit gemitus. tum membra toro defleta reponunt purpureasque super vestis, velamina nota, coniciunt. pars ingenti subiere feretro, triste ministerium, et subiectam more parentum aversi tenuere facem. congesta cremantur turea

dona, dapes, fuso crateres olivo. postquam conlapsi cineres et flamma quievit, reliquias vino et bibulam lavere favillam, ossaque lecta cado texit Corynaeus aëno. idem ter socios pura circumtulit unda spargens rore levi et ramo felicis olivae, lustravitque viros dixitque novissima verba. at pius Aeneas ingenti mole sepulcrum imponit suaque arma viro remumque tubamque monte sub aërio, qui nunc Misenus ab illo dicitur aeternumque tenet per saecula nomen. (VIRGÍLIO, Eneida, VI, 212-235)

O funeral consiste em um ritual composto por etapas diversas. No Canto XXIII da *Ilíada*, versos 117-897, acontece o funeral de Pátrocles, morto por Heitor quando enfrentava as hostes troianas vestindo as armas de Aquiles. Seu funeral tem a seguinte sequência: construção da pira com carvalho; deposição do corpo sobre a pira; sacrifício de ovelhas e de bois, espalhando-se a gordura sobre o cadáver e dispondo a carne ao seu redor; posicionamento de duas ânforas ao lado do leito, uma com óleo, outra com mel; sacrifício de cães e de cavalos atirados à chama da pira; sacrifício de doze mancebos troianos, mortos com o bronze e em seguida lançados à chama; lavagem dos ossos depois de queimado o corpo para serem depositados em uma urna de ouro; construção do túmulo para guardar os ossos; e realização dos jogos em homenagem ao morto. Comparando o funeral de Pátrocles com o de Miseno, é possível perceber poucas diferenças entre o rito funerário grego e o latino. Com relação ao ritual latino, a diferença consiste apenas no ato de virar o rosto no momento de atear fogo ao corpo, apontado no verso 123. Este costume dos antepassados repousava na crença de que, no instante em que o corpo era submetido às chamas, a alma do morto se retirava, e para não presenciar esse acontecimento, virava-se o rosto.

Após a realização do funeral, e já tendo encontrado o ramo de ouro, Enéias e a Sibila seguem rumo ao Averno, lago que fica na entrada da caverna que leva ao mundo subterrâneo, cujo odor pútrido impedia os pássaros de voarem sobre ele. Em lá chegando, oferecem o sacrifício aos deuses infernais, a fim de abrandar-lhes a ira:

Aqui, primeiro, quatro novilhos de pêlo negro a sacerdotisa escolheu e verteu-lhes vinho na frente, e tirando os sumos pêlos entre os cornos, deposita-os no sagrado fogo, primeiras oferendas, invocando em alta voz Hécate, poderosa no céu e no Érebo. Outros cravam as facas por baixo e recolhem o tépido sangue em páteras. O próprio Enéias fere com a espada uma ovelha de lã negra para a mãe das Eumênides, a Noite e para a sua grande irmã, a Terra, e para ti, Prosérpina, uma vaca estéril. Depois ergue altares noturnos ao rei do Estige, Plutão e põe sobre o fogo o corpo inteiro dos bois, vertendo óleo pingue sobre as vísceras ardentes.⁷

O sacrifício feito às divindades pertencentes aos Infernos difere daquele oferecido aos deuses superiores, os quais recebem a oferenda de animais de pelo branco, ocorrendo o sacrifício, *θυσία*, sobre um altar, *βωμός*, durante a luz do dia. Consiste em uma oferenda aos deuses e, ao mesmo tempo, um repasto de festa para os homens. Quanto ao sacrifício da vítima, a cabeça do animal é levantada, e seu pescoço cortado

⁷ quattuor hic primum nigrantis terga iuencos constituit frontique invergit vina sacerdos, et summas carpens media inter cornua saetas ignibus imponit sacris, libamina prima, voce vocans Hecaten caeloque Ereboque potentem. supponunt alii cultros tepidumque cruorem succipiunt pateris. ipse atri velleris agnam Aeneas matri Eumenidum magnaeque sorori ense ferit, sterilemque tibi, Proserpina, vaccam; tum Stygio regi nocturnas incohat aras et solida imponit taurorum viscera flammis, pingue super oleum fundens ardentibus extis. (VERGILIUS. op. cit., 243-254.)

de modo que o sangue, a princípio, esguiche para o alto, e depois seja recolhido em um recipiente. O animal é aberto, e suas vísceras extraídas, para que sejam consultadas. Caso os deuses sejam propícios, a carne é logo devorada, depois de retalhada e assada. Os ossos cobertos com a gordura, são queimados para que a fumaça suba em direção aos deuses, seu alimento.

Já o sacrifício feito às divindades subterrâneas, demanda que a vítima tenha pelo negro e seja completamente carbonizada – holocausto, sendo vedado ao homem consumir sua carne. Deve ser realizado durante a noite, e em lugar do altar, cava-se um fosso, para que o sangue, após o corte no pescoço do animal, que tem a cabeça voltada para baixo, escorra para dentro da terra. Tanto o sacrifício feito por Odisseu, quanto o realizado por Enéias seguem os requisitos exigidos para o cumprimento do ritual de sacrifício aos deuses infernais, a saber, libação de vinho, imolação de vítimas com pelo negro, degola do animal, direcionado para baixo de modo que o sangue escorra rumo ao fosso, combustão total do animal e súplica às divindades infernais.

Enéias oferece o sacrifício a Hécate, deusa das encruzilhadas; às Eumênides, comumente conhecidas por Fúrias, entidades vingadoras do crime parental; a Prosérpina, identificada como Juno infernal, pois é a deusa soberana dessa região, assim como Juno é soberana nas regiões superiores; e a Plutão, deus soberano dos Infernos. Em seguida, queima o animal esfolado em uma fogueira [Eneida, VI, v.52, aras nocturnas (*ἔσχάρα*)] erigida a Estige, rio dos Infernos.

Estige é a filha mais velho de Oceano e Tétis. Durante a Titanomaquia, ela socorre Zeus, contribuindo para a sua vitória. O deus a recompensa. Ela, como personificação do rio, é abonadora dos juramentos solenes pronunciados pelos deuses. Caso algum deles perjurasse, seria condenado a passar um ano inteiro em estado cataléptico, sem beber do néctar, nem comer da ambrosia. Depois, por mais nove anos, ficaria sem participar dos banquetes e festas do Olimpo, tal era o seu poder. A invocação às divindades infernais caracteriza o tipo de sacrifício realizado, como também demarca o âmbito que conferirá a Eneias a imortalidade.

Assim, a sequência percorrida na abordagem dos mitos cujo fio condutor da narrativa foi a catábase, buscou mostrar os pontos convergentes existentes entre eles, mas também a sua singularidade, denotando a especificidade de cada um, própria da essência do mito. Nesse sentido, foi possível corroborar a permanência da tradição mítica grega na romana, especificamente em relação ao mito de Eneias.

Referências

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **The sacred and the profane: The nature of religion**. Orlando: Harcourt, 1987.

ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots**. Paris : Klincksieck, 2001.

GLARE, P. G. **Oxford Latin Dictionary**. New York: Oxford University Press, 2003.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, 2001.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 6.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HORNBLOWER, Simon and SPAWFORTH, Antony (orgs.): **The Oxford classical dictionary**. New York: Oxford University Press, 2003.

LIDDEL, Henry George and SCOTT, Robert. **A greek-english lexicon**. New York: Oxford University Press, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Tradução Myriam Campello. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Mello São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VIRGIL. **Aeneid**. Translated by H. R. Fairclough. London: Harvard University Press, 2001.

VOLPIS, Leone. **Virgilio Eneide Libro sesto**. Milano: Carlos Signorelli, 1953.

2

A Religião Romana Arcaica



Willy Paredes Soares

Sabe-se que a religião sofrera várias transformações até que chegasse a se constituir como é mais comumente conhecida, através dos escritos histórico-literários, sobretudo dos autores que estão inseridos no período áureo da literatura latina, séc. I a.C. Nossa investigação acerca das transformações religiosas leva em consideração a sua ordem cronológica de acontecimentos, pois isso garante uma melhor compreensão dos fenômenos religiosos vigentes no séc. I a.C., possibilitando explicitações de tais fenômenos religiosos vigentes também na posteridade. Assim, será demonstrada a religião que era praticada no Período Monárquico romano, 753 a.C. - 509 a.C., seus principais deuses, cultos, sacerdotes, seu envolvimento com as questões políticas, através dos escritos remanescentes de comentadores que estão inseridos em períodos posteriores. A tentativa de reconstituição cronológica da trajetória religiosa romana é certamente árdua, principalmente no que se refere às práticas religiosas concernentes a períodos anteriores ao século I a.C., considerado como época áurea da literatura latina, que deixou grande legado literário, devido à conservação de grande número de obras de diversos autores. No entanto, deve ser considerada a afirmação de Jean-Pierre Vernant (2010, p. 90) sobre a religião grega que, neste aspecto, coaduna-se à religião arcaica romana: Há entre as origens romanas e os primórdios de sua organização so-

Da mesma maneira, um grego do século V talvez conheça menos coisas sobre as origens de Hermes que um especialista contemporâneo; isso não o impede de crer no deus Hermes, de sentir a presença do deus em determinadas circunstâncias.

cial, que data de meados do séc. VIII a.C., e o seu relato escrito considerado pela crítica como o mais antigo, ou seja, a tradução da Odisseia por Liuius Andronicus, aproximadamente em 240 a.C., cerca de cinco séculos que podem ser chamados de obscuros, no que se refere a documentos escritos que poderiam garantir o esclarecimento de muitos aspectos referentes aos ritos, aos cultos religiosos e principalmente ao momento em que a religião grega, através de sua forte tradição mitológica, passou a influenciar o pensamento da arcaica civilização romana.

Historicamente, podem-se fazer comparações entre essas duas civilizações, no âmbito da ausência de material, de manuscritos capazes de elucidar principalmente a transição de comportamentos religiosos e a influência recebida de outros povos primitivos. Na Grécia, esse período se verifica entre o séc. XII a.C., em que havia o uso da escrita denominada Linear B, e o séc. VIII a.C., com a reutilização da escrita nos poemas homéricos, ou seja, são aproximadamente quatro séculos sem registro escrito. Em Roma, o período - em que há poucos ou quase uma total ausência de manuscritos - estende-se de 753 a.C., data que marca a sua fundação mítica, e aproximadamente 240 a.C., marco inicial da literatura latina com a Odissia, de Liuius Andronicus.

A própria origem de Roma é abordada com certa ausência de especificidades e combina elementos míticos, históricos e principalmente religiosos. Rômulo e Remo teriam recebido autorização de seu avô Numitor para fundar uma cidade às margens do Lácio, onde eles teriam sido criados por uma loba ou Fauna e por Acca Larentia. Os reis de Alba Longa eram soberanos que tinham o privilégio de interrogar os auspícios

para conhecer as vontades dos deuses. Conforme indicam os versos de Virgílio:

desde suas primeiras referências históricas, atributos divinos e religiosos, caelestiaque arma, “armas celestes”, não só por terem características divinas mas também por terem, segundo Tito Lívio, caído do céu e que garantiriam aos romanos arcaicos uma proteção divina.

O próprio Pico mostrava-se com o escudo na mão esquerda e, vestido com a curta trabea, estava sentado com o lituus de Quirino.⁹ (Eneida, VII, v.187-9)

Lendariamente Rômulo e Remo, autorizados por Numitor, observaram os voos dos pássaros para saber onde a cidade poderia ser fundada de acordo com o desejo divino. Rômulo teria subido o monte Palatino; Remo, o Monte Aventino, de onde teriam observado os auspícios divinos para a fundação da urbs “cidade”. Conforme afirma Ovídio:

Tentando evitar desavenças, certamine ullo, com seu irmão, Rômulo decide consultar a vontade divina sobre a fundação da cidade através dos auspícios, magna fides auium est, demonstrando não só a pietas para com os deuses, mas também o espírito religioso em que estava envolvido o primitivo povo da Roma arcaica. Como os

“Não é necessária” – disse Rômulo – “alguma disputa; Grande é a fides das aves. Recorramos às aves.” É agradável o fato: um vai ao rochedo do nemoroso Palatino; outro vai pela manhã ao cume do Aventino. Remo vê seis pássaros, Rômulo vê duas vezes seis que voam em fila; Mantém-se o fato pelo pacto, e Rômulo tem a sentença da cidade.¹⁰ (Fasti, IV, v. 813-818)

auspícios divinos foram favoráveis a Rômulo, já que os pássaros, que voaram sobre o seu monte, apresentaram um número duas vezes maior, uolucres bis sex, do que os que voaram sobre o monte de seu irmão, sex Remus uidet, Rômulo deveria fundar a cidade, arbitrium Romulus urbis habet, segundo a vontade dos deuses.

Divergindo da tradição literária latina, porém embasado nas palavras de Jean-Pierre Vernant de que um especialista contemporâneo possa conhecer mais sobre a Antiguidade do que uma pessoa em que na época tenha vivido, Andrea Carandini afirma que Rômulo teria subido primeiramente ao monte Aventino, somente em um segundo momento teria subido ao Palatino; Remo, porém, apenas teria subido ao Monte Murco, de onde teriam observado os auspícios divinos para a fundação da urbs. Os ritos preliminares ocorreram em localidades rurais próximas ao monte Palatino.

Neste momento teria sido criado o que poderíamos chamar de primeiro tem-

⁹ Ipse Quirinali lituo paruaque sedebat succinctus trabea laeuaque ancile gerebat Picus.

¹⁰ “Nil opus est” dixit “certamine” Romulus “ullo; magna fides auium est: experiamur aues.” Res placet: alter init nemorosi saxa Palati; alter Auentinum mane cacumen init. Sex Remus, hic uolucres bis sex uidet ordine; pacto statur, et arbitrium Romulus urbis habet.

plo romano, delimitado por nove pedras que demarcavam seus limites, conforme afirma Andrea Carandini (2007, p.39):

Para interrogar a vontade dos deuses e receber as bênçãos que implicavam mudanças irreversíveis de status, precisava criar um recinto de cerca de dez metros de cada lado, marcados por nove colunas inscritas (templum), das quais aquela a nordeste – em que se lia a inscrição bene iuuante aue – indicava o voo dos pássaros mais favoráveis.¹¹

Apesar de divergir de Ovídio quanto ao monte subido por Remo para verificação dos auspícios favoráveis, pode-se observar, nas palavras de Andrea Carandini, a importância da religião para o homem primitivo romano, principalmente no que se refere à construção do templo que demonstra as primeiras manifestações e consolidação da religião romana.

No primeiro templo primitivo, o áugure, sacerdote que interpretava o voo dos pássaros, situava-se, no sentido oeste-leste, no meio desse templo, onde estava o monte Albano. O áugure movimentava no ar o seu lituus, no espaço delimitado pelas colunas e caso os pássaros voassem no sentido noroeste, acreditava-se que os deuses haviam concedido que determinado fato fosse realizado.

Os estudos arqueológicos de Andrea Carandini demonstram que a Roma primitiva, entre os anos de 900 a.C. e 650 a.C., situa-se basicamente em uma região quadrada, que tem por limite a Curiae Veteres, a Porta Romanula, o Sacellum Martis et Opis e a Ara Consi, região denominada pelo arqueólogo de “Roma Quadrata”. Entre os anos de 750 a.C. e 650 a.C., ao lado da rústica habitação de Rômulo estava situado o sacellum, “pequeno santuário”, de Marte e de Ops. As duas construções foram instaladas onde anteriormente, entre os anos de 900 a.C. e 750 a.C., havia uma única e mais ampla construção que seria o correspondente arqueológico do tugurium, “habitação, choupana”, de Acca Larentia e de Faustulus, pastor que encontrou e criou Rômulo e Remo. O segundo templo romano construído ficava no lado ocidental do monte Palatino, segundo Carandini (2007, p.44):

Depois de ter sacrificado, o rei vai provavelmente ao centro do lado ocidental do Palatino e ali cria um novo templum para observar os pássaros.¹²

¹¹ Per interrogare la volontà degli dei e ottenerne benedizioni che comportavano mutamenti irreversibili de status bisognava creare un recinto di una decina di metri per lato, segnato da nove cippi iscritti (templum), di cui quello a nord-est – su cui si leggeva la scritta bene iuuante aue – indicava il volo degli uccelli più favorevole.

¹² Dopo aver sacrificato, il re si reca verosimilmente al centro del lato occidentale del Palatino e qui crea un secondo templum per osservare gli uccelli.

Primeiramente, Rômulo definiu os limites entre os montes propícios para a observação dos augúrios, os quais foram observados em primeiro momento na sua subida ao monte Aventino para ser escolhido rei ou fundador da cidade. Somente em um segundo momento em que a “Roma Quadrata” começava a ser habitada e consagrada aos deuses com a construção de templos, o Palatino teve o seu templo, igualando-se aos demais montes da urbs que estava em processo de fundação.

Para cumprir o ritual de fundação da urbs, Rômulo se dirige ao noroeste do monte Palatino, onde estava localizado o santuário de Acca Larentia, em posição inversa na “Roma Quadrata” de Alba Longa, situada no ângulo oposto. Andrea Carandini (2007, p.49) afirma que no rito de fundação da cidade, Rômulo se vestia à maneira dos habitantes do Gábio, *cinctus Gabinus*:

Aqui o rei, trajando uma toga à maneira dos Gábios, que lhe cobria a cabeça (*cinctus Gabinus*), dá início ao rito etrusco de *sulcus primigenius*, apenas aprendido com os sacerdotes etruscos convocados.¹³

No rito aprendido com os etruscos, Rômulo realiza o *sulcus primigenius* ao redor dos limites da urbs que estava sendo fundada, usava um julgum, “arado”, de bronze puxado por uma vaca e por um touro.

Os estudos arqueológicos vêm auxiliar na tentativa de resgate dos costumes religiosos dos romanos primitivos, porém a insuficiência de documentos escritos, a obscuridade de informações, a distância temporal entre os cultos mais antigos e o autor, que primeiramente os tenha comentado, e o sigilo de algumas práticas religiosas dificultam uma descrição objetiva da religião arcaica romana.

Tito Lívio (50 a.C. - 17 d.C.) comentara a dificuldade em explicitar muitos fatos históricos e também religiosos, já que vários documentos e comentários de pontífices, que poderiam conduzir a muitos esclarecimentos, haviam sido destruídos antes mesmo que autor tivesse podido consultá-los quando escrevia, entre 27 e 25 a.C., sua obra *Ab Vrbe Condita* sobre a história romana, como se observa em:

Como estes tivessem começado a magistratura logo depois do interregno, não consultaram o Senado sobre nada antes que consultassem sobre as coisas religiosas. Primeiramente foram procurados cuidadosamente tratados de paz e leis – porém havia aquelas Doze Tábuas e algumas leis régias – que ordenaram ser recolhidas e que estabeleceram outras ordens daquelas em direção ao povo: as que, porém, referiam-se às coisas sagradas foram suprimidas sobretudo pelos pontífices a fim de que os ânimos das pessoas estivessem fortemente presos à religião.
(*Ab Vrbe Condita*, VI, 9-10)¹⁴

¹³ Qui Il re, indossata una toga alla maniera di Gabii che gli copriva Il capo (*cinctus Gabinus*), dà inizio al rito etrusco de *sulcus primigenius*, appena appreso dai sacerdoti etruschi convocati.

A perda de manuscritos ocasionou inúmeras lacunas para o estudo da religião arcaica romana, porém, como assinala Tito Lívio, muitas informações foram propositalmente ocultadas com o objetivo de manipular a população, impelindo no povo certo receio em relação aos cultos religiosos.

Pode-se afirmar certamente que a palavra religião, *religio*, para os romanos possui caráter bastante específico, pois determina obrigações que devem ser cumpridas em relação aos deuses. Impelir esse sentimento na população garante aos governantes um meio poderoso de conseguir manipulá-la, já que os ritos religiosos não tinham sido estabelecidos por um profeta ou por um poeta, como havia acontecido com os gregos, mas pelos chefes do estado romano.

As palavras de Tito Lívio são de suma importância para o entendimento da manipulação informativa, elas tornam-se mais claras em *nulla de re prius quam de religionibus senatum consulere*, “não consultaram o Senado sobre nada antes que consultassem sobre as coisas religiosas”, que mostram dois momentos distintos acerca do saber religioso, pois indica que aqueles que não faziam parte da magistratura ou que não ocupavam altos cargos religiosos não tinham acesso a que realmente se referem os cultos.

Públio Cornélio Cipião e Marco Fúrio Camilo parecem, segundo o texto, que não tinham acesso a informações importantes sobre o funcionamento da religião, por isso buscam no início de sua magistratura, *magistratum inissent*, verificar primeiramente as coisas religiosas, *consulere de religionibus*, e apenas posteriormente consultar o estado, *senatum consulere*, sobre as decisões que deveriam ser tomadas por eles.

A busca de ambos os magistrados conduz à descoberta de leis régias e das Doze Tábuas que, no texto, não fica claro se já tinham sido organizadas, *erant autem eae duodecim tabulae et quaedam regiae leges*, “porém havia aquelas Doze Tábuas e algumas leis régias”. Essas leis foram ordenadas, porém o verbo usado por Tito Lívio pode conduzir a outras possibilidades de entedimento, *conquiro* pode significar “procurar com empenho ou cuidadosamente, ajuntar, reunir”, tanto conduz à ideia de que as leis já tinham sido ordenadas em um único documento quanto à ideia de que foram retiradas de vários documentos e ordenadas pelos magistrados.

A maior relevância para os estudos sobre a religião se apresenta em *quae autem ad sacra pertinebant a pontificibus maxime ut religione obstrictos haberent multitudinis animos suppressa*, “as que, porém, referiam-se às coisas sagradas foram suprimidas sobretudo pelos pontífices a fim de que os ânimos das pessoas estivessem fortemente presos à religião”, pois as verdadeiras referências não eram permitidas ao povo de um modo geral para que esse povo sempre fosse conduzido por uma religião que era de interesse basicamente das classes dominantes e que provavelmente detinham o verdadeiro significado dos cultos e ritos religiosos.

¹⁴ *Hi ex interregno cum extemplo magistratum inissent, nulla de re prius quam de religionibus senatum consulere. in primis foedera ac leges - erant autem eae duodecim tabulae et quaedam regiae leges - conquiri, quae comparerent, iusserunt; alia ex eis edita etiam in uolguis: quae autem ad sacra pertinebant a pontificibus maxime ut religione obstrictos haberent multitudinis animos suppressa.*

A construção usada por Tito Lívio apresenta caráter bem particular e representativo que garante ao seu texto um valor crítico das práticas dominantes. O uso do particípio do verbo supprimo, em suppressa, poderia ter um valor bem mais intrínseco, já que pode também significar “afundar, enterrar fazendo pressão, fazer desaparecer”, o que demonstra a possibilidade de que muitos documentos ligados às origens da religião romana foram propositalmente apagados, suprimidos ou mesmo enterrados sob forte pressão, principalmente daquelas classes que detinham o poder e queria preservá-lo com uso de conhecimentos religiosos que fossem de seu interesse direto.

Mesmo com a manipulação de informações relevantes sobre a religião, seus cultos permaneceram e muitas vezes se confundiam com a vida cotidiana e com a própria história da civilização romana, como Georges Dumézil (2000, p.31) observa:

A religião é sempre, em qualquer lugar, coisa atual e ativa; seus ritos são diária ou anualmente celebrados, seus conceitos e seus deuses intervêm na rotina dos tempos calmos como no ardor dos tempos de crise.¹⁵

A religião modera os ânimos durante todo tempo, nas guerras, nas atividades diárias, nos dias escolhidos para a colheita; havia sempre a consulta a um especialista em religião, um sacerdote, que definia qual seria a melhor escolha em caso de uma decisão difícil em qualquer esfera da sociedade. As informações que não eram divulgadas ao povo em geral conduziram a religião a manter sua própria lógica interna e, de certo modo, também sua autonomia. Apesar de fazer parte da vida cotidiana de todas as camadas da população, tal preservação não expôs a religião a muitos eventos profanos. Por um lado, a manutenção de informações sigilosas pelos sacerdotes e poucos membros do estado preservaram em sua essência o verdadeiro sentido dos cultos religiosos; por outro, tal manutenção não forneceu possibilidades ao povo de ter conhecimento sobre os ritos que tanto influenciavam o seu cotidiano, já que, segundo os romanos, os deuses intervinham tanto nos tempos de paz quanto nos tempos de guerra ou de crise de qualquer natureza.

Os elementos religiosos eram tão inerentes à vida romana que a medida de tempo, que era utilizada e chegava a todos sem distinção de classes ou função ocupada, foi inicialmente baseada em aspectos religiosos, pois os pontífices confeccionaram o calendário tendo em vista a observação da natureza. Essa concepção temporal atingia a todos, pois muita superstição se vinculava também à medida de tempo, conforme aponta Dionísio de Halicarnassus:

Em relação à lua nova que os Helenos chamam de primeiro dia do mês, os Romanos chamam de Kalendas.¹⁶
(Antiquitates Romanae, VIII, 55)

¹⁵ La religion est toujours, en tout lieu, chose actuelle et active; ses rites sont journellement ou annuellement célébrés, ses concepts et ses dieux interviennent dans la routine des temps calmes comme dans la fièvre des temps de crise.

¹⁶ Τῇ νέᾳ σελήνῃ, ἢ Ἑλληνες μὲν νομηνίαν, Ῥωμαῖοι δὲ καλάνδρας καλοῦσιν.

A relação de observação das fases da lua para a definição e estabelecimento das partes que compõem o mês, ou mais propriamente o mês lunar, tem direta ligação com o conhecimento da natureza e do movimento dos corpos celestes, conseqüentemente da religião e dos cultos religiosos. A lua era observada pelo pontífice menor que determinava a sua primeira fase, que os helenos chamavam de νομηνίαν, os romanos de καλάνδρας, em latim Kalendae, em seguida o rei determinava os resultados da observação do pontífice, o povo era convocado e se estabelecia em quais dias se dariam as nonae e os idus. Conforme afirma T. Mommsen (s.d, p.339):

A religião é sempre, em qualquer lugar, coisa atual e ativa; seus ritos são diária ou anualmente celebrados, seus conceitos e seus deuses intervêm na rotina dos tempos calmos como no ardor dos tempos de crise.¹⁵

Novamente se verifica a determinação de todas as camadas sociais pela religião, o pontífice como observador e intérprete dos fenômenos naturais e divinos, o rei como representante maior do estado e que devia determinar o que havia sido verificado pelo representante religioso. Por sua vez as determinações religiosas eram seguidas por todos os membros da sociedade: sacerdotes, reis, camponeses, soldados, artesãos. Diante de tais observações, não se poderia esquecer o culto aos deuses, que possibilitavam o entendimento da natureza ou mesmo enviavam suas mensagens através do membro responsável por estabelecer o elo entre o mundo terreno e o divino: o pontífice. Sobre isso Tito Lívio afirma:

O mesmo criou os dias nefastos e fastos porque algumas vezes era útil nada vir a ser tratado com o povo.¹⁸ (Ab Vrbe Condita, I, 19, 7)

Essas práticas fazem parte da cultura romana desde os mais remotos tempos em que a religião, o estado, a história e os mitos das lendas romanas estavam tão intimamente ligados que dificilmente se conseguia delimitar quais eram suas áreas de atuação especificamente. Desde a Roma arcaica, segundo Tito Lívio, fatos históricos se confundiram com os mitos e as fábulas criadas pelos poetas, transmitidas ao longo dos tempos, conforme se observa na lenda de Numa Pompílio, sucessor de Rômulo, como rei de Roma. Numa Pompílio que primeiro estabeleceu os dias denominados de fas, ou seja, “aqueles em que há a expressão da ordem divina ou aqueles em que algo é permitido pelos deuses”, dias em que, segundo o direito, o pretor tomava suas decisões judiciais, usando de expressões como do, dico, addico, “concedo”, “digo”, “consinto”; por sua vez, os dias denominados de nefas eram “aqueles em que algo era contrário às leis divinas, às leis da religião”, dias em que havia o culto dos deuses infernais e que eram impróprios para os afazeres terrestres.

Pode-se verificar a influência desses dias criados por Numa Pompílio, nos quais não se devia tratar de qualquer que fosse o assunto, passar ao longo da história. Conforme atestam textos de escritores latinos mais recentes, Ovídio (43 - 18 a.C.) e

¹⁸ Idem nefastos dies fastosque fecit quia aliquando nihil cum populo agi utile futurum erat.

Varrão (116 - 27 a.C.) fazem referência a eles em seus escritos:

Dias fastos durante os quais é permitido aos pretores profetizar todas as palavras sem impiedade[...] o contrário destes são chamados os dias nefastos durante os quais (não é permitido) o pretor profetizar “concedo”, “digo”, “consinto”; assim não pode se dizer.¹⁹

(De Lingua Latina, VI, 4)

Aquele será nefasto durante o qual as três palavras se silenciam: Será fasto durante o qual é permitido ser dito.²⁰

(Fasti, I, 46-7)

Vale salientar que, mesmo com o distanciamento das épocas em que viveram o personagem histórico referenciado por Tito Lívio, neste caso Numa Pompílio, que seria o criador dos dias nefas e fas, e os autores Varrão e Ovídio, os conceitos atribuídos a esses dias permaneceram devido a suas atribuições religiosas. Tito Lívio se refere à invenção desses dias, afirmando que eles foram criados ainda na Roma arcaica. Uma explicação plausível para isso é apresentada. O autor afirma que após o reinado de Numa, ele tratou de estabelecer tratados de paz com os povos vizinhos e para que eles não fossem violados, idem nefastos dies fastosque fecit, objetivando impelir o temor dos deuses naqueles povos bárbaros e rudes.

Apesar do distanciamento temporal de mais de cinco séculos que separa os autores Tito Lívio e Ovídio dos atos religiosos da Roma arcaica, Georges Dumézil afirma que a perda de manuscrito do início da civilização romana e a ausência de fontes informativas seguras, que datem dos primórdios da civilização romana, não são fatores determinantes que conduzam a não compreensão da religião durante a Monarquia romana. Para Dumézil (2000, p. 98-103):

Em nenhum momento da história, nós lemos que um destes sacerdotes tenha sido encarregado de fazer, a partir de tal data, outra coisa senão o que fazia desde o início[...] Hoje nós sabemos quanto é recente nossa tradição sobre Roma. Sim, mas que importa, se, no último século da República, os homens da arte repetiam ainda fielmente as palavras e os gestos dos tempos reais?²¹

Se os sacerdotes desde os primórdios estiveram encarregados das mesmas funções que sempre exerceram desde o início da religião romana, não se mostra problemático o uso de textos de autores do séc. I a.C. ou mesmo de épocas mais

¹⁹ Dies fasti, per quos praetoribus omnia uerba sine piaculo licet fari[...] Contrarii horum uocantur dies nefasti, per quos dies nefas fari praetorem “do”, “dico”, “addico”; itaque non potest agi.

²⁰ Ille nefastus erit, per quem tria uerba silentur: Fastus erit, per quem licebit agi.

²¹ A aucun moment de l'histoire, nous lisons qu'un de ces prêtres ait été chargé de faire, à partir de telle date, autre chose que ce qu'il faisait depuis le début[...] Aujourd'hui nous savons combien est récent notre tradition sur Rome. Oui, mais qu'importe, si, au dernier siècle de la République, les hommes de l'art répétaient encore fidèlement les mots et les gestes des temps royaux?

recentes, como os escritos de Santo Agostinho, acerca das características dos ritos religiosos romanos. Mesmo que seja recente nossa tradição sobre a religião romana, se as palavras e gestos usados durante os cultos se conservaram, esses autores da nossa recente tradição devem ser considerados autoridades, pois são as únicas fontes conservadas das épocas mais remotas.

Na Roma arcaica e em outras sociedades, estabelecer as relações sociais e de bom convívio entre os cidadãos de uma mesma cidade ou mesmo de povos vizinhos pode ser considerada uma função básica atribuída à religião, mesmo que certos contratos sociais de civilidade sejam estabelecidos através da superstição religiosa e do medo associado a essas práticas.

Nos primeiros séculos da história romana, o culto aos deuses era proveniente de uma evolução consciente que fixava as leis e os caracteres recebidos dos primeiros reis, nessa época o culto romano diferia do praticado pelos gregos, já que os romanos não representavam os deuses por meio de estátuas ou simulacros. São quase dois séculos para que os romanos começassem a representar os seus deuses à semelhança dos gregos, isto é, por meio de suas imagens, conforme as palavras de Varrão apud Santo Agostinho:

Varrão diz também que os antigos romanos têm cultuado os deuses sem simulacros mais de cento e setenta ano.²² (De Ciuitate Dei, IV, 31)

Partindo do princípio de que os deuses na Roma arcaica não são representados por simulacros, coluisse sine simulacro, “têm cultuado os deuses sem simulacros”, podem ser estabelecidas as devidas comparações com a religião grega, pois partem de princípios evolutivos semelhantes. Como se pode observar na Teogonia, de Hesíodo (v. 116-122), os gregos não costumavam apresentar os deuses primordiais Caos, Terra, Tártaro e Eros personificados, diferentemente do que acontecia com os demais deuses, principalmente com aqueles que se destacaram após a organização do cosmos por Zeus.

Desse modo, pode-se observar um princípio de semelhança entre as duas culturas. Somente após a estruturação do cosmos, mesmo considerando as referências poéticas, os deuses passam a ser representados semelhantemente aos seres humanos, uma vez que a forma humana era entendida como mais desenvolvida e completa, em se estabelecendo as devidas comparações com os animais, desprovidos de razão.

Partindo de tal princípio e de tal semelhança, a religião romana parece seguir os mesmos passos da grega, pois os deuses inicialmente não eram personificados, eram entendidos como forças naturais. Somente com a evolução religiosa e o contato com a cultura grega houve a necessidade de representá-los em formas mais concretas, personificados.

²² (Varro) dicit etiam antiquos Romanos plus annos centum e septuaginta deos sine simulacro coluisse.

Apesar de o momento a que se refere Santo Agostinho cronologicamente estar bastante distante do mito explicativo da origem e organização cósmica sugerido por Hesíodo, o seu caráter evolutivo é bastante semelhante. Os romanos aproximadamente entre os primeiros anos de monarquia, 753 a.C. e 583 a.C., não representaram seus deuses personificados e os gregos, segundo a explicação mítica de Hesíodo, também não personificavam os seus deuses primordiais. Essa comparação conduz a uma forma mais rústica do princípio religioso em que há apenas a associação dos deuses com as forças primitivas da natureza, ou seja, as divindades eram apenas abstrações sem uma representação física, nem mesmo havia a associação divina com a forma humana, que seria considerada a mais bela e perfeita das formas e que conduziria a grandes desavenças filosóficas durante o século I a.C., em Roma. A representação primitiva, de certa forma, em seu mais alto grau de abstração, garantia aos cultos dos deuses mais pureza representativa.

A respeito de tal ausência de representação divina, Georges Dumézil (2000, p. 44-45) faz indagações:

Por que os primeiros romanos não representavam Marte nem mesmo outros deuses? Seguindo Varrão, percebemos, é apenas falta de maturidade artística (...) por reverência, pelo sentimento de que toda representação e também todo “encerramento em um templo” seria um aprisionamento. Pode ser enfim por eles não sentirem necessidade: não é necessário colocar como equivalências necessárias e recíprocas, “personalidade = contorno”, “antropomorfismo = figuração”.²³

Seria pouco plausível considerar apenas a afirmação de que a ausência de representação artística das coisas divinas era falta de maturidade no âmbito da arte, evidentemente que não permaneceram muitos artefatos que a pudessem comprovar, apenas alguns bastante rústicos, porém é mais aceitável a segunda afirmação de que toda representação artística seria um aprisionamento, fato que corrobora as palavras de Varrão, a religião romana arcaica estava mais preocupada com a natureza e com o entendimento de seus elementos do que com a mera representação em simulacros de suas forças naturais, de seus deuses. Isso demonstra que a observação da natureza pelos antigos era acentuada e revela modificações religiosas no decorrer da história romana a partir do momento em que os deuses passam a ser representados por ícones que se assemelham à figura humana ou mesmo à figura de animais.

Com as representações que aconteceriam após os dois primeiros séculos da história romana, os deuses deixam de ter caráter meramente abstrato e o distanciamento entre deuses e seres humanos diminui, garantindo aqueles, por meio de seus simulacros, teor mais concreto. Por um lado tornavam-se menos abstratos os cultos religiosos, já que as forças naturais e seus representantes passaram a ser vistos

²³ “Pourquoi les premiers Romains ne figuraient-ils pas Mars, ni d’ailleurs d’autres dieux? Suivant Varron, on l’a vu, c’est seulement faute de maturité artistique (...) par révérence, par le sentiment que toute représentation, et aussi toute “mise en temple”, serait un emprisonnement. Ce peut être enfin parce qu’ils n’en éprouvaient pas le besoin: il ne faut pas poser, comme des équivalences nécessaires et réciproques, “personnalité = contour”, “antropomorphisme = figuration”.

em forma de simulacros; por outro lado, os deuses passaram a fazer parte do cotidiano dos romanos, estavam mais próximos e por isso, segundo as crenças populares, também passaram a agir como os seres humanos, sentiam ódio, amor, rancor, medo e todos os demais sentimentos típicos da humanidade. Nesse momento os deuses passaram a se relacionar com os humanos em atos de tamanha intimidade que geraram vários semideuses, filhos de deuses com humanos.

Apesar dos primitivismos religiosos da época arcaica romana e de suas concepções que se distanciavam daquelas presentes em Roma no séc. I a.C., os ritos religiosos primitivos eram bastante complexos, apenas os instrumentos usados neles eram simples, fato que reforça a afirmação de Georges Dumézil a respeito da falta de maturidade artística dos romanos. Cícero afirma a respeito dos ritos religiosos na Roma arcaica:

Porém das próprias coisas sagradas decidiu que a aplicação fosse difícil, o instrumento fosse muito simples, pois aquelas coisas devem ser aprendidas por inteiro, cada uma deve ser observada, instituiu muitas coisas, mas aquelas sem instrumentos.²⁴ (De Re Publica, II, 14, 27)

A afirmação de Cícero reforça o pensamento de Georges Dumézil de que a arte na Roma arcaica era precária, sem grandes representações, de instrumentos muito simples, *apparatum perfacilem*, porém os cultos eram muito complexos, de difícil aplicação, *diligentiam difficilem*, fatores que garantiam aos sacerdotes a completa manipulação dos ritos religiosos e também a preservação dos ideais dos reis, já que nesse momento religião e estado estavam intimamente ligados na conservação tanto dos ritos religiosos quanto na manipulação do povo, que não tinha acesso ao manuseio dos cultos.

É importante observar que os cultos na Roma arcaica não reverenciavam ou invocavam apenas um único deus em cada ritual, era comum a reverência e a invocação coletiva dos deuses por parte dos sacerdotes, quer fosse um ritual de prece quer fosse de sacrifício aos deuses. Ato semelhante é realizado por Virgílio (70 – 19 a.C.), apesar de ser um poeta do séc. I a.C., no próêmio de seu poema *Geórgicas*, após fazer a dedicatória a Mecenas e anunciar os temas que serão abordados pelo poema. O poeta realiza, entre os versos 1 e 42, a invocação dos deuses do céu, da terra e do mar que protegem os pastores e os camponeses, respectivamente, Liber e Ceres (v.7), Acheloias (v.9), Neptunus (v.14), Minerua (v.18), Silvanus (v.20) e Tethys (v.31).

O ato de invocação coletiva de Virgílio muito tem de semelhante com as práticas religiosas do período arcaico romano, o problema maior é aquele a que se refere Cícero, *diligentiam difficilem*, pois pouco se sabe sobre os rituais profanos da Antiguidade, haja vista que a maior parte dos manuscritos não se conservou e muitas das inferências são

²⁴ *Sacrorum autem ipsorum diligentiam difficilem, apparatum perfacilem esse uoluit: nam quae perdiscenda quaeque obseruanda essent, multa constituit, sed ea sine impensa.*

feitas por analogia com os rituais realizados no período clássico romano.

T. Mommsen menciona uma lista com doze deuses que estão associados à simples personificação dos atos realizados pelos homens e que raramente são citados pelos escritores do período clássico. Esses deuses revelam certo grau de primitivismo da religião romana arcaica em que se tentava compreender a natureza e suas forças sem preocupação com sua representação por meio de simulacros. Segundo T. Mommsen (s.d, p.11):

Estes são Veruactor para o primeiro trabalho dado ao terreno, Redarator para o segundo trabalho, Imporcitor para percorrer o traço do arado, Insitor para fazer a semeadura, Arator para o novo trabalho, Occator para o cultivo, Sarritor para cavar com a enxada, Subruncinator para livrar o cultivo de más ervas, Messor para a colheita, Conuector para juntar a colheita, Conditor para reintroduzi-la, Promitor para retirá-la do celeiro.²⁵

Esses deuses, reafirma T. Mommsen, seriam a simples personificação dos atos que eles representavam e estavam tão presentes na mente romana arcaica que posteriormente passaram a nomear os profissionais responsáveis por seu desempenho, e não as divindades. Redarator passou a ser o camponês que arava novamente o campo; arator, o lavrador; occator, o gradador; sarritor, o sachador; messor, o que colhe os frutos; conditor, o que faz algo; promitor, o que faz brotar. Era a ação praticada pelos camponeses que os nomeava, ação em primeiro lugar atribuída aos deuses, apenas realizadas com sua concessão, mas que posteriormente passou a nomear o próprio ato realizado, ganhando conotação mais humana e se distanciando da divina.

O distanciamento e as novas atribuições das palavras podem estar associados às novas concepções religiosas desenvolvidas pelos romanos a partir da instituição da República, entre 507 e 27 a.C., período em que os deuses já seriam representados por simulacros e em que a cultura romana sofreu bastante influência da grega. Se houve a desvinculação dessas palavras da força divina, haveria a necessidade de que existisse a invenção ou substituição dessas forças, então os deuses ganharam novas e mais concretas representações, muitos deles, por exemplo, que estavam ligados ao cultivo da terra, foram substituídos ou associados a Ceres.

Na Roma arcaica, além dos deuses que se associavam às atividades com a terra, havia muitos outros deuses que os romanos acreditavam estarem ligados às mais diversas atividades ou fases da vida humana. Servindo-se dos poucos textos conservados, T. Mommsen classifica esses deuses, ligando-os às diversas fases da vida, em sete grupos. A partir dos comentários de autores do período clássico, podem-se

²⁵“Ce sont Veruactor pour le premier labour donné à la friche, Redarator pour le deuxième labor, Imporcitor pour traverser les sillons, Insitor pour faire les semailles, Abarator pour le nouveau labour, Occator pour le hersage, Sarritor pour houer, Subruncinator pour le sarclage, Messor pour la moisson, Conuector pour rassembler la récolte, Conditor pour la rentrer, Promitor pour la retirer des greniers.”

estabelecer comparações a fim de se ter uma ideia de qual seria o pensamento dos romanos arcaicos sobre as forças da natureza e as atribuições dos deuses na Antiguidade.

O primeiro grupo é o dos deuses que se relacionam com o desenvolvimento do homem desde a sua concepção até o seu nascimento: Janus Consiuius; Saturnus; Liber et Libera; Fluonia, Alimonia; Nona; Decima; Partula; Vitumnus; Sentinus. O segundo grupo é o dos deuses que concedem o nascimento: Juno Lucina et Diespiter que permitem o nascimento da criança; Candelifera que conduz a vela até o parto; Carmentes; Prorsa et Postuerta; Egeria; Numeria. O terceiro são as divindades invocadas após o nascimento: Intercidona; Deuerra; Pilumnus Picumnus; Opis; Deus Vagitanus; Cunina; Rumina; Nundina; Geneta Mana que protege contra a morte aqueles que nascem em casa; Fata Scribunda que fixam o destino do nascido. O quarto grupo é o dos deuses da primeira infância: Potina et Educa que ensinam a criança a comer e a beber; Cuba que protege a criança transportada da cama; Ossipago; Carna que fortalece a pele; Leuana que apoia sobre a terra; Statanus; Statilinus; Statina que ensina a criança a ficar em pé; Abeona et Adeona que ensinam seus primeiros passos; Farinus et Fabulinus que ensinam a falar. O quinto grupo é composto pelos deuses da adolescência: Iterduca et Domiduca que acompanham os adolescentes quando eles saem; Mens; Deus Catus pater; Consus et Sentia que lhes dão inteligência; Diuus Volumna; Diua Volumna aut Voleta; Stimula; Diua Peta que lhes dão a vontade; Praestana aut Praestitia; Pollentia; Agonius; Peragenor; Agenoria; Strenia que lhes dão força; Numeria et Camena que lhes ensinam a contar e a cantar; Minerua que fortalece sua memória; Pautentia aut Pautentina que afasta o medo; Venilia que lhes dá esperança; Volupia; Lubentina aut Lubia et Liburnus que procuram as alegrias da juventude; Juventas et Fortuna barbata que protegem os adultos. O sexto grupo é dos deuses do casamento: Juno iuga; Deus Jugatinus; Domiducus; Domitius; Manturna; Unxia; Cinxia; Virginiensis dea; Mutunus Tutunus. O sétimo grupo é composto pelas divindades protetoras das diversas fases da vida: Tutanus et Tutilina que são invocados em momentos de aflição; Viriplaca que reconcilia os esposos; Orbona a quem os órfãos fazem suas preces; Caeculus, o deus dos cegos; Viduus que separa a alma do corpo e a quem se implora quando se está em situação que pode levar à morte; Libitina et Nenia que são as deusas da morte.

T. Mommsen organiza os deuses seguindo o ciclo da vida humana desde a sua concepção até a morte, além disso, muitas palavras que eram usadas pelos romanos para nomeá-los tinham significado intrínseco com a ação desempenhada pelo deus: Diespiter é composto de dies, “dia”, acrescido de piter > pater, “pai”, o que concede a luz do dia, ou seja, o nascimento; Candelifera composto de candela, “vela”, acrescido de fero, “conduzir, levar”, isto é, a que ilumina para o nascimento; Fata Scribunda composto de fata < fatum, “destino”, acrescido de scribunda < scribo, “marcar, assinalar”, ou seja, a que assinala o destino; Abeona composto de ab, preposição que indica afastamento, acrescido de eo, “ir, andar”, ou seja, o oposto de Adeona, pois uma ensina o caminho de ida e a outra o de volta; Iterduca composto de iter, “caminho”, acrescido de duco, “levar, conduzir”, juntamente com Domiduca composto de domus, “casa”, acrescido de duco ensinam o caminho de volta para a casa.

Essa ligação da ação com a palavra atribuída ao deus pode ser considerada

um dos fatores que fazia com que os romanos arcaicos não representassem as suas divindades por meios físicos, pois consideravam a ação divina bem mais ampla do que sua mera representação, garantindo ao deus um campo de atuação que não se restringia apenas ao templo ou à cidade em que estivesse inserido, como se acreditava no Período Clássico.

Havia vários deuses associados às mais diversas atividades da vida humana, divindades arcaicas que são pouco mencionadas, no séc. I a.C., ou que caíram no completo esquecimento dos romanos. T. Mommsen se refere a alguns: Tutanus e Tutilina que são invocados em momentos de aflição; Viriplaca que reconcilia os casais; Caeculus que é o deus dos cegos; Viduus que separa a alma do corpo, a quem se implora quando há proximidade da morte; Libitina e Nenia que são as deusas da morte.

Com a economia basicamente baseada na atividade agrícola, não seria de se admirar que houvesse um grande número de deuses protetores da terra e de seu cultivo, geralmente, começado por Janus. Os deuses vinculados à agricultura desempenhavam funções bem específicas: Sator era o deus da plantação; Seia, deusa da terra semeada; Segeia, deusa das plantações; Proserpina, deusa das plantas germinadas; Nodutus estabelecia a germinação; Volutina estabelecia a precipitação das vagens; Patelana fazia aparecer as vagens e brotar as espigas; Hostilina fazia crescer os novos frutos; Flora, deusa das pradarias, que fazia florescer os grãos; Lactans que vertia os frutos e os fazia se esconder; Lacturnus que protegia os trigos recém-gerados; Matuta que os tornava maduros; Rucina que os sachava e os tirava da terra; Messia, deusa da colheita; Terensis que protegia os frutos debulhados; Picumnus, Pilumnus, Stercutius, Sterquilinius, Spiniensis que erradicavam as dificuldades.

Assim como o campo e as atividades desenvolvidas nele, as partes das casas romanas e os ambientes públicos também tinham suas divindades específicas que garantiam a proteção dos lugares. S. Agostinho afirma:

Esses estabeleceram três deuses: Forculus para as portas da casa, Cardea para o eixo, Limentius para a soleira da porta. Assim não poderia ao mesmo tempo Forculus guardar o eixo da porta e a soleira da porta.²⁶
(De Ciuitate Dei, IV, 8)

As palavras de Santo Agostinho exemplificam bem o sentimento religioso do romano arcaico que atribuía funções específicas a cada divindade, apesar de Forculus, Cardea e Limentius terem a mesma função, ou seja, garantir a proteção da casa, essa proteção estava vinculada apenas a partes bastante específicas, o que garantia a preservação na memória da população a respeito da existência de muitos deuses, fato que, com a evolução da civilização e da religião romanas, gradativamente vai se perdendo, fazendo com que muitos desses deuses fossem esquecidos. Assim não seria inexplicável a diminuição no número de deuses entre os romanos, pois muitas vezes

²⁶ Tres deos isti posuerunt. Forculum foribus, Cardeam cardini, Limentium limini. Ita non poterat Forculus simul et cardinem limenque seruare.

houve a associação dessa multiplicidade de deuses e de suas funções a uma única divindade, que, por sua vez, prevaleceu sobre as demais e manteve a preservação de sua memória entre os romanos.

Os espaços que rodeavam as casas e muitos objetos também estavam sob a proteção dos deuses: Rusina protegia o campo, rus; Jugatinus protegia o jugo que atrelava os cavalos, juga; Collatina protegia as colinas, colles; Vallonia guardava os vales, ualles. Alguns garantiam a preservação de localidades específicas como o monte Vaticano, Vaticanus mons, que era guardado por Vaticanus e o monte Aventino, Auentinus mons, que era protegido por Auentinus.

Há de se observar que os primitivos romanos por vezes confundiam os dons divinos com os próprios deuses, o que conduz ao pensamento de que, quando eles não descobriam os nomes dos deuses que atuavam em determinada situação, atribuíam-lhes o próprio nome das coisas, tal atribuição geralmente se dava através do processo de derivação das palavras, conforme se verifica em Bellona < bellum (guerra), Cunina < cuna (berço), Segetia < seges (seara), Bubona < bos (boi), Pomona < poma (fruto).

As palavras que nomeiam todos esses deuses, assim como muitos daqueles que garantiam o desenvolvimento da criança e a conduziam até a fase adulta, possuem o mesmo radical dos lugares ou dos objetos nomeados. Entende-se, então, que a religiosidade romana arcaica não estava delimitada apenas a alguns locais específicos em que se realizavam os cultos, também não se restringia a alguns instrumentos usados nos ritos religiosos, fato que pode explicar a utilização da mesma raiz da palavra atribuída à divindade, ao lugar e ao objeto protegido pelo deus: Rusina e rus; Jugatinus e juga; Collatina e colles; Vallonia e ualles; os respectivos homônimos Vaticanus mons e Vaticanus; Auentinus mons e Auentinus.

Também atribuíam sem qualquer alteração da palavra o nome da coisa às seguintes divindades: Pecunia, deusa que concedia os bens (pecunia); Virtus, deusa que concedia a virtude (uirtus); Honor, deusa que dava a honra (honor); Concordia, deusa que permitia a concórdia (concordia); Victoria, deusa que concedia a vitória (uictoria). Verifica-se assim tamanha confusão em se fazer a distinção entre a divindade e o dom por ela concedido, como afirma S. Agostinho:

Assim, dizem, quando se diz que a Felicidade é uma deusa, não é a própria felicidade que é concedida, mas aquela divindade por quem a felicidade é concedida.²⁷
(De Ciuitate Dei, IV, 24)

Assim divindade e atribuição divina eram constantemente confundidas sem que houvesse clareza distintiva entre o ser e a ação produzida. Isto promovia na Roma arcaica certamente dois aspectos distintos: em primeiro lugar a preservação da pureza do culto, devido à ausência da representação das divindades por meio de simulacros;

²⁷ Ita, inquit, cum Felicitas dea dicitur, non ipsa quae datur, sed numen illud adtenditur a quo felicitas datur.

em segundo lugar, uma possível confusão generalizada entre os deuses e os dons por eles concedidos.

Apesar da existência de muitos deuses com funções particulares, as súplicas lhes eram atribuídas com especificidade e indicação de seus poderes, o que, segundo as crenças romanas, garantia a atenção por parte da divindade invocada. Se não houvesse certeza sobre qual deus se deveria invocar para a realização de determinada ação, fazia-se uso de uma fórmula geral, conforme atesta Sêrvio:

Júpiter todo poderoso ou por qual outro nome desejares ser chamado. ²⁸ (Ad Aeneidem, VI, 166)

Essa invocação generalizada pode ser considerada uma das causas do desaparecimento, na tradição romana, sobretudo no período clássico da literatura romana, de muitas divindades que faziam parte da cultura arcaica, porém só com o advento da República, entre 507 a. C e 27 a.C., a figura de Júpiter passa a se destacar através do uso da expressão invocatória Iupiter omnipotens, atribuindo a este deus uma espécie de incorporação de muitos outros que foram paulatinamente esquecidos.

Tal fato fez com que a figura de Júpiter se sobressaísse em relação à figura de Jano, sobretudo posteriormente quando a literatura latina passou a sofrer influência da grega em que a figura de Ζεύς Πατήρ (piter) era constantemente exaltada, venerada, nomeada por Hesíodo como , “pai dos deuses e dos homens”, devido a seus feitos em relação à organização do Cosmos e seus atributos guerreiros; além de ser o deus disseminador, o que espalha o sêmen. Por isso, Vergílio faz uso de expressões como diuum pater atque hominum rex , “pai dos deuses e rei dos homens”, hominum sator atque deorum , “semeador dos homens e dos deuses”, pater summus , “sumo pai”, pater omnipotens , “pai onipotente” e Iupiter omnipotens , “Júpiter onipotente”, que seriam meras traduções das expressões usadas por Hesíodo.

Por outro lado, a unificação de várias divindades na figura de Júpiter fazia com que ele fosse invocado por uma multiplicidade de epítetos em diferentes lugares da Roma arcaica. Conforme verifica T. Mommsen (s.d, p.27), havia um Iupiter Libertas, um Iupiter Iuuentus, um Iupiter Fulgur, um Iupiter Pecunia, um Iupiter Lapis, um Iupiter Liber. Certamente esses qualificativos atribuídos a Júpiter estavam associados à sua capacidade no desempenho de várias funções. Primeiramente, era uma forma de especificar o seu poder de realização verificado no adjetivo omnipotens, observado por Sêrvio; em segundo lugar determinava as funções que anteriormente eram realizadas por outras divindades arcaicas.

Apuleio menciona alguns dos qualificativos de Júpiter, garantindo ao deus uma infinidade de funções naturais e guerreiras:

²⁸ Jupiter omnipotens uel quo alio nomine appellari uolueris.

Fulgurator tanto Tonitrualis quanto Fulminator também Imbricator, e além disso Serenator, muitos também o chamam de Frugiferum, muitos o chamam de Protetor da cidade, outros de Hospitaleiro, de Amigável, e por muitos nomes de todos os ofícios. É Guerreiro tanto Triunfador quanto Conquistador, Vencedor. ²⁹ (De Mundo, XXXVII)

A respeito dos nomes recebidos por Júpiter, S. Agostinho comenta que o deus era em si mesmo um conjunto de vários deuses, devido aos múltiplos poderes a ele associados:

Chamaram-no Victor, Inuictus, Opitulus, Impulsor, Stator, Centumpedam, Supinalis, Tigillus, Almus, Ruminus e outros nomes que é longo de se prosseguir. ³⁰ (De Ciuitate Dei, VII, 11)

Essa infinidade de qualificativos fazia com que o deus certamente fosse lembrado constantemente por seus feitos grandiosos e por seus atributos que poderiam beneficiar aquele que os invocasse. A atribuição do epíteto dependeria da situação em que se encontrava a pessoa que o invocava. Se se encontrasse em situação adversa causada por forças naturais, invocaria certamente o Iupiter Fulgurator, ou o Tonitrualis, ou o Fulminator, ou o Imbricator, ou o Serenator, ou o Frugiferum; se se encontrasse em situação de guerra, certamente invocaria o Iupiter Militaris, Triumphator, Propagator, Tropaeophorus, Victor, Inuictus, Opitulus, Impulsor e Stator.

S. Agostinho especifica os vários atributos de Júpiter gerados pelas várias ações capazes de serem realizadas pelo deus, as quais estão presentes em seus qualificativos, criados pelos processos de derivação e de composição: Fulgurator < fulgor, “relâmpago”; Tonitrualis < tonitrus, “trovão”; Fulminator < fulmen, “raio”; Imbricator < imbricus, “de chuva, chuvoso”; Serenator < serenatus, “que torna tranquilo”; Frugiferum < frux mais fero, “gerador de frutos”.

No entanto, o destaque recebido por Júpiter em ser o primeiro entre os deuses imortais não se daria no Período Arcaico romano, entre 753 a.C. e 509 a.C., mas durante o regime republicano, porque Roma sofreria grande influência da cultura grega. No início da República romana, o primeiro entre os deuses ainda era Jano, conforme observa Macróbio:

O deus dos deuses é cantado também nos antiquíssimos cantos dos Sális [...] Invocamos o deus como se fosse o pai dos deuses. ³¹ (Saturnais I, 9, 14; I, 9, 16)

²⁹ Fulgurator et Tonitrualis et Fulminator etiam Imbricator et item Serenator, et plures eum Frugiferum uocant, multi urbis Custodem, alii Hospitalem, Amicalem, et omnium officiorum nominibus appellant. Est Militaris et Triumphator et Propagator, Tropaeophorus.

³⁰ Dixerunt eum Victorem, Inuictum, Opitulum, Impulsorem, Statorem, Centumpedam, Supinalem, Tigillum, Almum, Ruminum, et alia quae persequi longum est.

³¹ Saliorum quoque antiquissimis carminibus deorum deus canitur [...] patrem inuocamus quasi deorum deum.

É importante observar que, apesar de Macróbio ser um comentador tardio nascido no séc. IV d.C., seus comentários sobre os costumes dos primeiros romanos são bastante relevantes, incluindo em seu texto uma construção tipicamente grega retirada de Hesíodo, *πατήρ θεῶν*, correspondendo em latim a *pater deorum*. Tal comparação conduz a uma equiparação de tratamento entre o pai dos deuses, *pater deorum*, dos latinos, que durante todo o Período Monárquico e início do Republicano foi Jano, e o pai dos deuses, *πατήρ θεῶν*, dos gregos que sempre fora Zeus.

Um pouco antes do início da República romana, além de existir uma hierarquia entre os deuses, no que tange ao grau de importância, existia também uma hierarquia entre os sacerdotes responsáveis pela realização dos rituais religiosos. A relevância sacerdotal apresentava-se, respectivamente, da seguinte maneira: em primeiro lugar estava o Rex, seguido do Flamen Dialis, Flamen Martialis, Flamen Quirinalis e por último o Pontifex Maximus. Entre os deuses, o lugar de maior relevância era ocupado por Jano, seguido por Júpiter, em terceiro lugar estava Marte que era seguido por Quirino.

A hierarquia divina foi alterada ainda na Roma arcaica, no Período Monárquico, época em que houve a fusão entre os Ramnes, que ocupavam o monte Palatino, e os Sabinos, que ocupavam o monte Quirinal. A união entre esses dois povos conduziu à mistura dos ritos, dos sacerdotes, dos deuses, porém a superioridade dos Ramnes se sobressaiu, impondo sua hierarquia sacerdotal, conforme afirma T. Mommsen (s.d, p.35):

Já esta primeira mistura das duas raças parece ter tido uma influência capital sobre as transformações da religião dos Ramnes. Marte e Quirino nos aparecem desde então como os representantes políticos das duas raças, Júpiter como o protetor de toda a nação; enfim Jano que era outrora o primeiro dos deuses para os Ramnes, cai pouco a pouco no esquecimento.³²

A mistura entre as duas raças ocasionou mudanças significativas, sobretudo em relação à religião dos Ramnes e em relação à modificação da hierarquia religiosa romana primitiva. A partir desse momento, Júpiter passaria a desempenhar um papel singular e a se sobressair sobre a figura de Jano. Quais seriam as causas de tal mudança hierárquica divina? Por que deste momento em diante Júpiter passaria a *Pater deorum*, fato que lhe atribuiria tantos epítetos?

A causa de alteração hierárquica dos deuses, nos dizeres de Santo Agostinho, foi explicada por Varrão:

Por ter nas mãos as coisas últimas, *penes Iouem summa*, Júpiter passou a ser mais reverenciado do que Jano que tinha em mãos as coisas primeiras, *penes Ianum*

Então aquele homem tão douto e tão astuto responda-nos: “porque nas mãos de Jano, diz ele, estão as primeiras coisas, nas mãos de Júpiter estão as últimas.”³³
(De Ciuitate Dei, VII, 9)

sunt prima. Não se trata unicamente de uma relação sequencial de fatos e referências, mas de uma representação valorativa dos romanos primitivos que são explicitados por Varrão. A Júpiter associavam as soluções, as superações, as vitórias em vários aspectos da vida, desse modo Júpiter passou a ser o primeiro entre os deuses romanos, superando em todos os aspectos os atributos dos demais deuses. Jano era entendido como a causa, o que propiciava o início da ação, porém o desenlace das causas, a superação dos desafios iniciais era garantida por Júpiter, fatos que lhe propiciaram os mais variados epítetos.

A observação dos fatos relacionados a Religio romana e o acompanhamento de sua progressão cronológica, nos primeiros séculos da formação de Roma, 753 a.C. - 509 a.C., são bastante relevantes para que se possa compreender com mais coerência as transformações por que passaram as práticas religiosas desde a fundação da cidade de Roma até o início do Período Republicano.

³² Déjà ce premier mélange des deux races paraît avoir eu une influence capitale sur les transformations de la religion de Ramnes. Mars et Quirinus nous apparaissent depuis lors comme les représentants politiques des deux races, Jupiter comme le protecteur suprême de toute la nation; enfin Janus qui était autrefois le premier des dieux pour les Ramnes, tombe peu à peu dans l'oubli.

³³ Hoc nobis uir ille acutissimus doctissimusque respondeat. “Quoniam penes Ianum, inquit, sunt prima, penes Iouem summa”.

Referências

CARANDINI, Andrea. **Roma: Il Primo Giorno**. 2007.

DUMÉZIL, George. **La Religon Romaine Archaique**. Paris: Payot, 2000.

Mommsen, Theodor. **Les Cultes Chez les Romains**. s.d.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga**. Tradução Myriam Campello. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

3

A Elegia de Andrômaca e as formas do lamento na poesia grega antiga



Rafael Brunhara (UFRGS)

No prólogo da Andrômaca de Eurípides, a rainha lamenta o seu destino. Escrava de Neoptólemo, ela servia a contragosto o leito do filho de Aquiles e gerara dele um filho varão, último acalanto de seus males. Mas a nova esposa de Neoptólemo, Hermíone, filha de Helena, planeja matá-la. Acusa-a de drogá-la secretamente para que não tenha filhos e de persuadir Neoptólemo a rejeitar seu leito. A heroína escravizada revela o seu plano à antiga serva, agora colega na escravidão: esconder o filho e abrigar-se no santuário da Deusa Tétis. Quando a serva parte, Andrômaca estende aos céus suas lamúrias, e elenca os motivos para seu pranto: a terra natal perdida, o marido morto, a própria escravidão.

A tragédia grega, em suas partes não-corais, usa como praxe um metro específico apropriado ao diálogo, o trímetro jâmbico. Sozinha em cena, abandonada pela serva, é nele que Andrômaca enuncia seus males (vv.91-102):

Pois vá! Mas eu estenderei ao firmamento os trenos, os lamentos [gooi] e as lágrimas que para sempre me cercam. Está na natureza das mulheres o prazer de os males presentes ter na boca sempre e na língua. E não me há só um, mas muitos a gemer: a pólis paterna, Heitor morto, e o rígido destino ao qual me atrelo, caída sem merecer no dia da escravidão. Dos mortais nenhum deves dizer que é feliz antes de veres, depois de morto, como passou pelo dia final e desceu aos inferos.³⁵

O que vem depois destes versos é notável e torna a Andrômaca única entre as tragédias que nos restaram, um exemplo do virtuosismo de Eurípides. Abruptamente, os versos ditos por Andrômaca deixam de ser os trímetros jâmbicos próprios dos diálogos trágicos e mudam para um metro que os atenienses do século V a.C. normalmente atribuíam ao lamento, o dístico elegíaco (vv.103-116): É certo que a transição entre os

Pois vá! Mas eu estenderei ao firmamento os trenos, os lamentos [gooi] e as lágrimas que para sempre me cercam. Está na natureza das mulheres o prazer de os males presentes

³⁵ *χώρει νυν ἡμεῖς δ', οἷσπερ ἐγκείμεσθ' ἀεὶ/θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασι, / πρὸς αἰθέρ' ἐκτενοῦμεν· ἐμπέφυκε γὰρ/ γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν / ἀνὰ στόμ' αἰεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν./πάρεστι δ' οὐχ ἔν ἀλλὰ πολλὰ μοι στένειν, πόλιν πατρώϊαν τὸν θανόντα θ' Ἑκτορα /στερρόν τε τὸν ἐμὸν δαίμον' ὧι συνεζύγην/δούλειον ἡμᾶρ ἐσπεσοῦσ' ἀναξίως./ χρὴ δ' οὐποτ' εἰπεῖν οὐδέν' ὄλβιον βροτῶν,/πρὶν ἂν θανόντος τὴν τελευταίαν ἴδῃς/ὄπως περάσας ἡμέραν ἦξει κάτω.*

ter na boca sempre e na língua.
E não me há só um, mas muitos a gemer:
a pólis paterna, Heitor morto,
e o rígido destino ao qual me atrelo,
caída sem merecer no dia da escravidão.
Dos mortais nenhum debes dizer que é feliz
antes de veres, depois de morto, como passou
pelo dia final e desceu aos inferos.³⁶

versos tinha mais impacto em sua performance original, pois talvez viessem acompanhados pelo som do aulo, antiga flauta dupla, com uma melodia repetida e invariável que, juntamente com o metro, ajudava a desencadear uma percepção outra para a cena e para a fala da personagem.

As regras de decoro poético também tinham um papel importante: a cada metro, forma ou gênero literário correspondia uma forma literária específica. Alterar os versos abruptamente poderia ser um sinal que Eurípides dava ao público de que estaria se vinculando a uma nova circunstância, que demandava seus próprios procedimentos formais para que fosse reconhecida, colocando em operação um código sutil compartilhado por autor e audiência.

A tradução, antes preocupada com o rigor semântico e a precisão conceitual e longe de qualquer possibilidade de performance, empalidece estas características, mas nos ajuda a pensar as representações do feminino e o seu estreito vínculo com a tradição do lamento na Grécia Antiga. Logo no início de sua primeira fala, Andrômaca relaciona três palavras importantes – “lamentos” (a palavra grega γόοισι, gooisi), “trenos” (do grego θρήνοισι, threnoisi) e lágrimas (δακρύμασι, dakrumasi). Cito novamente o trecho:

“Pois vá! Mas eu estenderei ao firmamento os trenos, os lamentos e as lágrimas que para sempre me cercam (...)”

Na tragédia grega, gooi e threnoi eram muitas vezes pensados como sinônimos, não sendo possível verificar um sentido particular que os distinguisse. Um exemplo é a seguinte passagem de Persas, de Ésquilo, tragédia mais antiga que nos chegou, mas que já retrata o pendor deste gênero em usar os termos de modo intercambiável, atenuando seus contrastes (vv.684-688) . São as palavras do fantasma do rei Dario ao seu povo:

³⁶ Ἰλίωι αἰπεινᾷ Πάρις οὐ γάμον ἀλλὰ τιν' ἄταν/ἀγάγετ' εὐναίαν ἐς θαλάμους Ἑλέαν./ἄς ἔνεκ' ὦ Τροία, δορὶ καὶ πυρὶ δηϊάλωτον/εἰλέε σ' ὁ χιλίοναυς Ἑλλάδος ὠκὺς Ἄρης/καὶ τὸν ἐμὸν μελέας πόσιν Ἔκτορα, τὸν περὶ τείχη/εἰλκυσε διφρεύων παῖς ἄλιας θέτιδος/αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμαν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης,/δουλοσύναν στυγεράν ἀμφιβαλοῦσα κάραι. /πολλὰ δὲ δάκρυά μοι κατέβα χροός, ἀνίκ' ἔλειπον/ἄστου τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις./ὦ μοι ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὀρᾶσθαι/Ἐρμιόνας δούλαν; ἄς ὑπο τειρομένα/πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα/τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς.

Vendo minha consorte junto à sepultura eu temo; mas propício libações aceito.
E vós carpis um treno [threneit'] junto à sepultura
E elevando lamentos [goois] que conjuram mortos em pranto me chamais (...) ³⁷

Apesar de seu uso difuso na tragédia, goos e threnos conservaram certa especificidade técnica, sendo utilizados para designar e classificar dois tipos de canção praticados na Grécia Arcaica, nos quais o próprio gestual do pranto (dakruon) e a materialidade do lamento eram incorporados. Analisemos agora cada um deles.

O Goos

Margaret Alexiou (2002, p.13), em estudo seminal, sustenta que o lamento é um canto responsório, isto é, um canto em que se alternavam vozes à perda de alguém querido. Neste canto, segundo a estudiosa, “dois grupos de pessoas enlutadas, estranhos e mulheres próximas, cantavam, cada qual um verso, e eram seguidos por um refrão em uníssono”. Este lamento era, assim, dividido em duas categorias: o do primeiro grupo era chamada threnos, canção elaborada e profissional que honrava e exaltava o morto; e a do segundo grupo era o goos, canto improvisado, entoado por não-profissionais – parentes e pessoas próximas (philoí) ao morto, geralmente mulheres.

Em Homero, a palavra goos aparece de acordo com as definições aqui apresentadas. Sua primeira ocorrência relevante é no Canto 6, o episódio conhecido como “A Homilia de Heitor e Andrômaca”. Este é um episódio muito curioso da Ilíada, repleto de paradoxos. Nele, Homero parece explorar os lugares e fronteiras do masculino e o feminino, fazendo, por exemplo, com que Heitor adentre o espaço doméstico – o mundo dentro das muralhas de Troia, esfera própria de Andrômaca e de outras mulheres – enquanto faz Andrômaca transitar brevemente pelo mundo de Heitor – o espaço da guerra, das tomadas de decisão, da vista do campo de batalha para além das muralhas. Em certo momento do poema (6.433-439), Andrômaca dará até mesmo conselho militar a Heitor, um movimento tão inusitado para mulheres que levou o editor alexandrino Aristarco da Samotrácia (séc. I a.C.) a suspeitar da autenticidade da passagem. O helenista Christos Tsagalis (2008) levanta a interessante, porém indemonstrável, hipótese de que, ao caracterizar a esposa de Heitor, o poema se serviria de mitos mais antigos sobre ela, que a representavam como Mênade ou mulher guerreira, talvez uma amazona, seguindo um expediente comum no poema épico de aludir e incorporar versões variantes.

Também é o momento em que Homero explora pela primeira vez as contradições e a inevitabilidade do destino de Heitor. Com seu filho nos braços, Heitor deseja que Astíanax seja tão importante quanto ele no futuro. Mas não há futuro para Troia, pois a morte de Heitor e, portanto, a queda da cidade, é certa, fadado que está a confrontar o mais implacável guerreiro grego. Desse modo, quando se despede de Andrô-

³⁷ λεύσσω δ' ἄκοιτιν τὴν ἐμὴν τάφου πέλας/ταρβῶ, χοᾶς δὲ πρηνεμένης ἐδεξάμην./ὄμεις δὲ θρηνεῖτ' ἐγγὺς ἐστῶτες τάφου/καὶ ψυχαγωγοῖς ὀρθιάζοντες γόοις/οἰκτρῶς καλεῖσθέ μ' (...).

maca, sabemos que ele não voltará mais. E Homero representa isso, fazendo Andrômaca entoar um canto que atende todas as circunstâncias de um lamento fúnebre, goos. Outro paradoxo deste episódio então ocorre; Andrômaca e as servas da casa choram a morte de Heitor ainda vivo (vv.497-502) :

E logo depois chegou ao palácio bem habitável
De Heitor matador de guerreiros e encontrou lá muitas escravas;
em todas elas incitou os lamentos.
Elas lamentavam Heitor, ainda vivo, em sua casa, pois sabiam
que ele não voltaria mais da guerra, não escaparia da fúria e das
mãos dos Aqueus.³⁸

Nestes versos breves o poeta da *Ilíada* descreve algumas das principais características do canto lamentoso goos: quem “puxa” o canto (em grego é enorse, “impeliu”) e passa a regê-lo é a pessoa mais afetada pela perda, geralmente (mas nem sempre) uma mulher; Homero prepara a audiência para que veja, desde o início do canto, que esta pessoa, para Heitor, é Andrômaca, através de uma convenção da poesia oral, cunhada pela primeira vez pelo estudioso J.T. Kakridis, chamada “tópica da escala ascendente de afeições” (Arthur, 1981, p.29). Nessa tópica, o herói é mostrado se encontrando ou se referindo a companheiros, parentes ou pessoas próximas em uma sequência crescente que indica a elevação do amor que sente e recebe dessas pessoas, e culmina no amor conjugal como superior àquele dos amigos e parentes. Condizente à essa tópica, Heitor dirá a Andrômaca (vv. 450-455):

A dor dos Troianos não me preocupará tanto –
nem a da própria Hécuba ou do soberano Príamo,
nem a dos meus irmãos, numerosos e nobres, que na poeira
sucumbirão por mãos inimigas –
quanto a tua, quando Aqueus em roupas de bronze te levarem,
chorando, roubando-te o dia da liberdade.³⁹

Assim, a ordem dos encontros de Heitor ao longo deste canto – primeiro as esposas e filhos dos troianos (6.237-250), depois Hécuba (6.251-285), Helena e Páris (6.313-368), e, por fim, Andrômaca (6.394-496) – cumpre a função de realçar a honra e a afeição que ele devota à esposa, mais do que aos outros troianos, e o quanto a sua morte será mais significativa para ela do que para qualquer outro.

Homero não faz isso apenas através desta convenção poética, mas também tomando emprestado características tradicionais do lamento fúnebre feminino. Ao representar, neste canto, um predomínio de discursos femininos (das esposas de Troia a

³⁸ αἴψα δ' ἔπειθ' ἵκανε δόμους εὖ ναιετάοντας/Ἐκτορος ἀνδροφόνοιο, κινήσατο δ' ἔνδοθι πολλὰς/ἀμφιπόλους· τῆσιν δὲ γόνον πάσησιν ἐνώρσεν./αἶ μὲν ἔτι ζῶν γόνον Ἐκτορα ὦι ἐνὶ οἴκῳ;/οὐ γάρ μιν ἔτ' ἔφαντο ὑπὸ τροπον ἐκ πολέμοιο/ἴξεσθαι προφυγόντα μένος καὶ χεῖρας Ἀχαιῶν.

³⁹ ἀλλ' οὐ μοι Τρώων τόσσον μέλει ἄλγος ὀπίσσω,/οὐτ' αὐτῆς Ἐκάβης οὔτε Πριάμοιο ἄνακτος/οὔτε κασιγνήτων, οἳ κεν πολέες τε καὶ ἐσθλοὶ/ἐν κονίησι πέσοιεν ὑπ' ἀνδράσι δυσμενέεσσιν./ὄσσον σεῦ, ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων/δακρυόεσσαν ἄγηται ἐλεύθερον ἧμαρ ἀπούρας·

Hécuba e Helena) que culminarão com Andrômaca puxando o lamento entre as servas, evidencia-se que o goos, ainda que seu conteúdo central sejam os sentimentos de dor daquele que inicia o canto, é sobretudo uma experiência comunitária, na qual a dor de quem canta se transfere para a comunidade, representada (quase sempre, mas não necessariamente) pelas mulheres que a compõem.

Essa sucessão de encontros do Canto VI, então, também nos prepara para entendermos as palavras de Andrômaca como um goos (= lamento fúnebre feminino) para seu marido em vida, o que intensifica seu efeito. Alexiou (2002, p.4-5) observando que o lamento não é mera exposição da dor, mas é cuidadosamente regrado por ritual, diz que Andrômaca é desatenta ao entoar um lamento fúnebre com o marido ainda vivo. No entanto aí que se faz importante notar que não se trata de um testemunho real de uma prática, mas de um artifício poético que se vale da estrutura dos ritos de lamento para potencializar a cena seguinte, que fecha o Canto 6 e encarece o páthos trágico de Heitor. A cena mostra o herói troiano dirigindo-se com o irmão Páris à guerra e rogando aos Deuses por vitória sobre os gregos, mas sabemos, por causa de toda a elaboração do canto como um lamento fúnebre, o quanto esse pedido é vão, uma das muitas ironias trágicas que a *Ilíada* opera (6. 527-530):

Vamos! Depois nos acertamos, caso Zeus afinal conceda que
aos celestiais Deuses sempre vivos fixemos a taça da libertação
em nossos salões quando de Troia expulsarmos Aqueus de belas
grevas.⁴⁰

A experiência comunitária do lamento se expressa no goos como um canto responsório: ao lamento da cantora principal responde um coro de mulheres lamentando junto. Vamos recorrer de novo às falas de Andrômaca na *Ilíada* para ver outras pistas disso. Além do Canto 6, Andrômaca conduz mais dois cantos lamentosos: um no Canto 22 e outro no Canto 24.

No Canto 22, Andrômaca primeiro lamenta sozinha, ao ver o cadáver de seu marido ser arrastado pelo carro de Aquiles, em palavras que o poeta denomina explicitamente goos (vv.477-515):

Quando retomou o ar e no imo refez-se o coração,
com renovados lamentos (goosa) em meio às troianas disse:
“Heitor, sou infeliz! Nascemos para um só destino,
nós dois: tu, em Troia, na casa de Príamo,
e eu em Tebas, ao pé do Placo frondoso,
na casa de Eécion, que me criou desde pequena,
o desafortunado à mal-afortunada: Ah, se não tivesse me gerado!
Agora ao palácio de Hades nos recessos profundos da terra
tu vais, e em odiosa dor me abandonas,

⁴⁰ ἀλλ' ἴομεν· τὰ δ' ὀπισθεν ἀρεσσόμεθ', αἶ κέ ποθι Ζεὺς/δώη ἐπουρανίοισι θεοῖς αἰειγενέτησι/κρητήρα στήσασθαι ἐλεύθερον ἐν μεγάροισιν/ἐκ Τροίης ἐλάσαντας εὐκνήμιδας Ἀχαιοῦς.

viúva no palácio. O filho que geramos, eu e tu, desafortunados, é só um bebê. E para ele não serás um bem, Heitor, pois morreste; nem ele a ti. Mesmo se escapar da luta multilácrime com aqueus ele sempre terá trabalho e angústias no futuro, pois outros homens tomarão suas lavouras. O dia da orfandade tira da criança os amigos: sempre acabrunhado, com lágrimas no rosto, em necessidade aborda os amigos do pai, de um puxa o manto, de outro a túnica: Com pena, um lhe dá seu copo, brevemente: ela molha os lábios, o palato não molha; mas outro, com pai e mãe vivos, do festim o expulsa, com as mãos golpeando e com censuras maltratando: ‘Vai-te daqui, teu pai não partilha conosco do festim!’ Em lágrimas volta à mãe viúva o menino, Astíanax, que antes nos joelhos de seu pai comia só o tutano e a gordura pingue de ovelhas: e quando o sono o pegasse e parasse as criancices, dormia no leito, nos braços da ama, na cama macia, o peito repleto de júbilo. Agora muito sofrerá, pois perdeu o pai amado, Astíanax, Senhor da Cidade, como apelidam troianos, pois só tu defendias seus portões e altas muralhas. Agora, junto às naus recurvas, longe dos pais, vermes retorcidos roerão, depois que os cães se saciarem, teu corpo nu. Tuas vestes jazem no palácio, finas e elegantes, feitas por mãos de mulheres. Eu antes queimarei todas no fogo ardente, em nada te servirão pois com elas não jazerás; Mas serão tua glória junto a troianos e troianas”. Assim falou, em pranto; em seguida as mulheres punham-se a lamentar.⁴¹

⁴¹ Ἔκτορ ἐγὼ δύστηνος· ἴῃ ἄρα γεινόμεθ' αἴσῃ/ἀμφότεροι, σὺ μὲν ἐν Τροίῃ Πριάμου κατὰ δῶμα, / αὐτὰρ ἐγὼ θήβησιν ὑπὸ Πλάκῳ ὑληέσση/ἐν δόμῳ Ἡετίωνος, ὃ μ' ἔτρεφε τυτθὸν ἐοῦσαν/δύσμορος αἰνόμορον· ὡς μὴ ὠφέλλε τεκέσθαι./νῦν δὲ σὺ μὲν Αἴδαο δόμους ὑπὸ κεύθεισι γαίης/ἔρχειαι, αὐτὰρ ἐμὲ στυγερῶ ἐνὶ πένθει λείπεις/χίρην ἐν μεγάροισι· πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτως, / ὄν τέκομεν σὺ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι· οὔτε σὺ τούτῳ/ἔσσειαι Ἔκτορ ὄνειαρ ἐπεὶ θάνες, οὔτε σοὶ οὔτος./ἦν περ γὰρ πόλεμόν γε φύγη πολὺδακρυν Ἀχαιῶν, / αἰεὶ τοι τούτῳ γε πόνος καὶ κήδε' ὀπίσσω/ἔσσουντ'· ἄλλοι γάρ οἱ ἀπουρίσσοισιν ἀρούρας./ἦμαρ δ' ὄρφανικὸν παναφήλικα παῖδα τίθησι· / πάντα δ' ὑπεμνήμυκε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί, / δευόμενος δὲ τ' ἄνεισι πάϊς ἐς πατρός ἐταίρους, / ἄλλον μὲν χλαίνης ἐρύων, ἄλλον δὲ χιτῶνος/τῶν δ' ἐλεσηάντων κοτύλην τις τυτθὸν ἐπέσχε/χείλεα μὲν τ' ἐδίην, / ὑπερώην δ' οὐκ ἐδίηνε./τὸν δὲ καὶ ἀμφιθαλῆς ἐκ δαιτύος ἐστυφέλιξε/ χερσὶν πεπλήγων καὶ ὀνειδείοισιν ἐνίσσων/ἔρρ' οὕτως· οὐ σὸς γε πατὴρ μεταδαίνυται ἡμῖν./δακρυόεις δὲ τ' ἄνεισι πάϊς ἐς μητέρα χίρην / Ἀστυάναξ, ὃς πρὶν μὲν ἐοῦ ἐπὶ γούνασι πατρός/μυελὸν οἶον ἔδεσκε καὶ οἶων πίονα δημόν· / αὐτὰρ ὄθ' ὕπνος ἔλοι, παύσαιτό τε νηπιαχέων, / εὐδέσκ' ἐν λέκτροισιν ἐν ἀγκαλίδεσσι τιθήνης/εὐνήν ἔνι μαλακῇ θαλέων ἐμπλησάμενος κῆρ· / νῦν δ' ἂν πολλὰ πάθησι φίλου ἀπὸ πατρός ἀμαρτῶν / Ἀστυάναξ, ὃν Τρῶες ἐπὶ κλησὶν καλέουσι· / οἶος γάρ σφιν ἔρυσσεν πύλας καὶ τείχεα μακρὰ./νῦν δὲ σὲ μὲν παρὰ νηυσὶ κορωνίσι νόσφι τοκήων/αἰόλαι εὐλαὶ ἔδονται, ἐπεὶ κε κύνες κορέσονται/γυμνόν· ἀτὰρ τοι εἵματ' ἐνὶ μεγάροισι κέονται/λεπτά τε καὶ χαριέντα τετυγμένα χερσὶ γυναικῶν, / ἀλλ' ἦτοι τάδε πάντα καταφλέξω πυρὶ κηλέῳ/οὐδὲν σοὶ γ' ὄφελος, ἐπεὶ οὐκ ἐγκείσει αὐτοῖς, / ἀλλὰ πρὸς Τρώων καὶ Τρωιάδων κλέος εἶναι./ Ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.

No Canto 24, por sua vez, assistimos ao funeral de Heitor e aos discursos de três mulheres: Andrômaca, Hécuba e Helena. Sendo Andrômaca a primeira a falar, Homero a apresenta “começando o lamento” (erkhe gooio, ἦρχε, vv.725-746):

“Marido, da existência partiste jovem, e viúva me abandonas no palácio. O filho que geramos, eu e tu, desafortunados, é só um bebê. Penso que ele não chegará à juventude. Antes a pólis de cima a baixo arrasarão, porque tu, seu vigilante, morreste, tu que a protegias e mantinhas devotadas esposas e filhos pequenos seguros. Logo elas serão levadas em naus côncavas, também eu com elas. E tu, meu filho, a mim mesma seguirás, lá onde aviltantes trabalhos farás, labutando ante um duro senhor; ou um aqueu te jogará, ao pegá-lo pelo braço, da torre – triste fim! –, um com raiva, de quem Heitor matou o irmão, o pai ou o filho, já que muito muitos aqueus pelas mãos de Heitor morderam o solo imenso. Doce não era teu pai no triste prélio! Por isso o povo chora pela cidade e inefável lamento (goon) e angústia infligiste aos pais, Heitor; mas em mim restarão as mais tristes dores. Pois quando morrias tu não me deste as tuas mãos, não me disseste uma palavra firme, que para sempre eu guardaria, dia e noite, vertendo lágrimas”. Assim falou, em pranto; em seguida as mulheres punham-se a lamentar.⁴²

Nessas duas ocasiões Homero usa um verso cristalizado, uma fórmula, que mostra como o lamento de Andrômaca é formalmente respondido pelas mulheres da cidade. A fórmula aparece em ambas as passagens citadas, os versos 515 do Canto 22 e no verso 746 do Canto 24: “assim [Andrômaca] falou, em pranto; em seguida as mulheres punham-se a lamentar”.

Na Andrômaca de Eurípides, o aspecto responsório do goos parece aludir-se nos versos 93-95, entendidos como uma característica de todo o gênero feminino:

⁴² ἄνερ ἀπ' αἰῶνος νέος ὦλεο, κὰδ δὲ με χίρην/λείπεις ἐν μεγάροισι· πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτως/ὄν τέκομεν σὺ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι, οὐδέ μιν οἶω/ἦβην ἴξεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης/πέρσεται· ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὃς τέ μιν αὐτὴν/ρύσκει, ἔχεις δ' ἀλόχους κεδνάς καὶ νήπια τέκνα, / αἶ δὴ τοι τάχα νηυσὶν ὀχίσησονται γλαφυρῆσι, / καὶ μὲν ἐγὼ μετὰ τῆσι· σὺ δ' αὖ τέκος ἦ ἐμοὶ αὐτῆ/ἔψεται, ἐνθά κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο/ἀθλεύων πρὸ ἀνακτος ἀμειλίχου, ἦ τις Ἀχαιῶν/ρίψει χεῖρὸς ἐλὼν ἀπὸ πύργου λυγρὸν ὄλεθρον/ χωόμενος, ᾧ δὴ που ἀδελφεὸν ἔκτανεν Ἐκτωρ/ἦ πατέρ' ἦε καὶ υἱόν, ἐπεὶ μάλα πολλοὶ Ἀχαιῶν/Ἐκτορος ἐν παλάμῃσιν ὀδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὔδας./οὐ γὰρ μείλιχος ἔσκε πατὴρ τέος ἐν δαὶ λυγρῆ/τῷ καὶ μιν λαοὶ μὲν ὀδύρονται κατὰ ἄστρῳ, ἀρητὸν δὲ τοκεῦσι γόνον καὶ πένθος ἔθηκας/Ἐκτορ· ἐμοὶ δὲ μάλιστα λελεῖψεται ἄλγεα λυγρὰ./οὐ γὰρ μοι θνήσκων λεχέων ἐκ χεῖρας ὄρεξας, / οὐδέ τί μοι εἵπες πυκνὸν ἔπος, οὐ τέ κεν αἰεὶ/μεμνήμη νύκτας τε καὶ ἡμέρας δάκρυ χέουσα./ Ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.

⁴³ ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.

“Está na natureza/ das mulheres o prazer de os males presentes ter/ na boca sempre e na língua”. De fato, o coro, composto por mulheres da Ftia, entra na peça logo depois dos dísticos elegíacos de Andrômaca e acudirá a rainha em resposta.

Se na *Iliáda* não podemos ver realmente como as mulheres respondem aos prantos de Andrômaca, na peça o próprio coro, a partir do verso 117, cumprirá este papel, respondendo ao lamento da rainha troiana.

O Threnos

Agora falemos do termo threnos (θρήνος). Sabemos que este termo será consagrado como um gênero poético específico do lamento, praticado por Simônides e Píndaro e reconhecido por Platão, em suas *Leis*, como uma das formas (eidé) da poesia mélica (700 a-b3):

Naquela época, a arte das Musas estava dividida entre nós segundo gêneros (eide, εἶδη) e estilos (skhemata, σχήματα); um gênero de canto, as preces aos deuses, era chamada “hino”. Havia um outro gênero de canto oposto a este – pode-se melhor chamá-los “trenos”. Outro era o Peã, e outro – creio que nascido de Dioniso – o “ditirambo”.⁴⁴

O termo também é conservado na literatura da Antiguidade Tardia. Proclo, por exemplo, quando conceituou os diversos gêneros literários em sua *Crestomatia*, possivelmente no séc. V d.C., usa a denominação threnos para um tipo de mélica destinada aos homens (32-35), que se distinguia de outros gêneros de lamento por sua performance, não limitada a uma ocasião específica (67)^{Li}:

O treno difere do epicédio [epikédion] porque o epicédio se diz a partir do próprio kēdos [luto funeral/κῆδος], com o corpo ainda jazendo exposto, enquanto o treno não se circunscreve a um período de tempo.⁴⁵

Mas as suas ocorrências arcaicas são mais escassas: ocorre apenas uma vez na *Iliáda* e na *Odisseia*. Em ambas as passagens, reforça a ideia de que se tratava de um canto coral profissionalizado e eminentemente masculino, distinto do goos entoado pelas pessoas queridas ao morto. A primeira passagem está no Canto 24, último da *Iliáda*, que retrata o funeral de Heitor. A cerimônia começa com o corpo sendo colocado em um leito e com um canto que imediatamente se segue (vv.720-723):

⁴⁴ Τοῖς περὶ τὴν μουσικὴν πρῶτον τὴν τότε, ἵνα ἐξ ἀρχῆς διέλθωμεν τὴν τοῦ ἐλευθέρου λῖαν ἐπίδοσιν βίου. διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἐαυτῆς ἄττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ᾧδῆς εὐχαι πρὸς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ᾧδῆς ἕτερον εἶδος – θρήνους δὲ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν – καὶ παῖωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος.

⁴⁵ Διαφέρει δὲ τοῦ ἐπικηδείου ὁ θρήνος, ὅτι τὸ μὲν ἐπικηδεῖον παρ’ αὐτὸ τὸ κῆδος, ἔτι τοῦ σώματος προκειμένου, λέγεται· ὁ δὲ θρήνος οὐ περιγράφεται χρόνῳ.

em leitos perfurados o puseram, e ao lado assentaram os aedos regentes dos trenos. Uma gemente canção, o treno (threnon), eles entoavam; em seguida as mulheres punham-se a lamentar. E entre elas Andrômaca de níveos braços começava o lamento (gooio).⁴⁶

A ocorrência do termo na *Odisseia* está no Canto 24, na narração dos ritos fúnebres de Aquiles (vv.58-62)^{Li}:

À volta estavam as meninas do Velho do Mar, com pena, gemendo, e vestiram-te roupas imortais. Então as nove Musas, todas, alternando-se com bela voz, entoavam o treno (threneon). Não verias ali nenhum argivo sem chorar, tão forte comovia a clara Musa!⁴⁷

Algumas palavras empregadas nesses trechos parecem indicar o threnos como um canto profissional. Na *Iliáda*, os líderes do canto são homens aedos (ἀοιδούς, aoidous, 24.720), que regem (ἐξάρχους, eksarkhous, 24.721) os cantos. A *Odisseia*, por sua vez, nos mostra uma cerimônia sobre-humana, como tudo que diz respeito a Aquiles: em vez de mulheres da cidade, quem chora o goos são as ninfas do oceano; e os “cantores profissionais” que entoam o threnos são aqui as próprias Musas.

Deve-se notar, mesmo assim, que a distinção entre masculino e feminino, tão marcada na *Iliáda* (mas não na *Odisseia*), pode ser enganosa, fruto de nossa parca evidência, pois já na literatura arcaica verifica-se certa sobreposição. Em um de seus fragmentos, por exemplo, Safo utiliza a palavra treno, proibindo seu uso na “Casa das Musas” (fr.150)^{Li}:

“...pois não é correto na casa dos servos das Musas/haver o treno...isso não nos seria adequado...”⁴⁸

A proibição no poema de Safo sugere, presumivelmente, que o treno era praticado e, no caso, entoado por coros femininos. Contudo, embora parem incertezas, o termo indicava, para além de seu uso corriqueiro, um gênero poético complexo, vinculado a um tom mais reflexivo e abrangente, que se opõe ao lamento do goos e que, sobretudo, Eurípides parecia atento às suas distinções na peça.

Feitas estas proposições, até agora não entramos nas questões formais do lamento de Andrômaca na peça homônima. Sabemos que o lamento é um canto respon-

⁴⁶ τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ’ εἶσαν ἀοιδούς/θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν ἀοιδὴν/οἱ μὲν ἄρ’ ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες./τῆσιν δ’ Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἦρχε γόοιο.

ἐκάλεσεν – καὶ παῖωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος.

⁴⁷ ἄμφι δὲ σ’ ἔστησαν κοῦραι ἀλίοιο γέροντος/οἴκτρ’ ὀλοφυρόμεναι, περὶ δ’ ἄμβροτα εἶματα ἔσσαν./Μοῦσαι δ’ ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆ/θρήνεον· ἔνθα κεν οὔ τιν’ ἀδάκρυτόν γ’ ἐνόησας/Ἀργείων· τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λίγεια.

⁴⁸ οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων τοῖκίαι/ θρήνον ἔμμεν· οὐ κ’ ἄμμι τάδε πρέποι.

sório e que há dois tipos, o threnos, lamento profissional masculino, e o goos, lamento amador predominantemente feminino. Andrômaca menciona ambos, dizendo que irá entoá-los, aparentemente não colocando uma diferença entre um e outro. Mas o novo canto que começa abruptamente (porque em outro metro), “À íngreme Ílion Páris trouxe não núpcias, mas ruína...” (v.103), introduz na peça o dístico elegíaco e coloca o discurso de Andrômaca ainda em uma terceira tradição poética, a da elegia.

Assim, três formas tradicionalmente associadas ao lamento confluem nesta fala: threnos, goos e elegia. O motivo desta confluência, sugere Gregory Nagy em seu texto “Ancient Greek Elegy” (2010), se deve à circunstância de performance. Se o threnos é masculino e profissional, e o goos é feminino e amador, isso pouco importa no contexto do teatro de Dioniso, uma vez que: 1-) todos os atores eram do sexo masculino. Se é notório que os melhores atores representavam as melhores falas dos principais personagens, pode-se supor também que o ator representando Andrômaca era um virtuoso, profissional hábil em sua arte, capaz de operar uma transição sutil entre os diferentes registros e tradições poéticas de lamento; e 2-) o coro, masculino, composto por cidadãos, nem sempre profissionais, representa, aqui, mulheres da Ftia que respondem ao lamento da senhora troiana. Nesses termos, a fala de Andrômaca é a dramatização de um goos, que se aproxima, no entanto, de um threnos, uma vez que entoado por um cantor profissional que é seguido por toda a comunidade.

É a tragédia em pleno funcionamento da mimese, imitando e incorporando em sua performance outros gêneros. A tragédia se apropria do típico lamento feminino e o representa por um coro masculino interpretando mulheres. Platão via com certo desconforto esta possibilidade, pois poderia fazer com que homens passassem também a agir, falar e pensar como mulheres. Ele trata deste tipo de representação do lamento como um exemplo do potencial ameaçador da mimese (República, Livro 3, 395d-e)^{LV}:

Logo, não ordenaremos a um daqueles de quem queremos ocupar-nos que é preciso que se tornem homens superiores que, sendo homens, imitem uma mulher, nova ou velha, ou a injuriar o marido, ou a criticar os deuses, ou a gabar-se, por se supor feliz, ou dominada pela desgraça, pelo desgosto e pelos gemidos [threnois]; muito menos quando está doente, ou apaixonada, ou com as dores da maternidade.⁴⁹

No entanto, a estratégia de incorporar outros cantos não parecia estranha a Eurípides, que a utiliza em outras ocasiões, tampouco ao gênero trágico, que acomoda gêneros líricos como o Peã e outros.^{Lii}

Um exemplo ocorre em uma das últimas tragédias de Eurípides, Bacantes.

⁴⁹ Οὐ δὴ ἐπιτρέψομεν, ἦν δ' ἐγώ, ὧν φαμὲν κήδεσθαι καὶ δεῖν αὐτοὺς ἄνδρας ἀγαθοὺς γενέσθαι, γυναῖκα μιμεῖσθαι ἄνδρας ὄντας, ἢ νέαν ἢ πρεσβυτέραν, ἢ ἀνδρὶ λοιδορουμένην ἢ πρὸς θεοὺς ἐρίζουσάν τε καὶ μεγαλαυχουμένην, οἰομένην εὐδαίμονα εἶναι, ἢ ἐν συμφοραῖς τε καὶ πένθεσιν καὶ θρήνοις ἐχομένην· κάμνουσαν δὲ ἢ ἐρῶσαν ἢ ὠδίνουσαν, πολλοῦ καὶ δεήσομεν.

Abruptamente ao término da chegada de Dioniso a Tebas no prólogo da peça, o coro, composto por Mênades, entra em cena recitando palavras que descrevem a sua origem e os bens concedidos pelo Deus aos seus iniciados (vv. 64-88)^{Lvii}:

De lá da terra da Ásia
cruzei o sacro Tmolo e corro
a Brômio, doce afã,
fadiga infatigável,
em evoé eu chamo Baco!
Quem vai pela rua, quem vai? Quem
está em casa? Cada um abra espaço
e se faça todo sacro em reverência
pois hinos costumeiros sempre
a Dioniso cantarei:

“Ó venturoso, quem feliz
conhece ritos de Deuses;
consagra a vida
e no tiaso põe a alma,
é bacante nas montanhas
em sacras purificações!
Mistérios da grande mãe
Cíbele são a lei,
o tirso agita no alto,
em hera coroado
cultua Baco!

No trecho acima o próprio coro imita um verdadeiro hino cultual. A expressão do verso 69, “Quem vai pela rua, quem vai? ”, é uma fórmula característica da procissão, um “prelúdio típico de um ato ritual” (Dodds, 1960, pp.75), ao qual se segue a linguagem beatífica dos macarismos (“Ó venturoso, quem feliz...”, v.74) e a dramatização de gritos rituais: “avante, Bacas, avante” (v.85). O coro mesmo indica a sua proximidade com os hinos ao anunciar que cantará, literalmente, “as coisas costumeiras” de Dioniso (tâ nomisthenta, τὰ νομίσθεντα, v. 72). Além disso, assim como o emprego de dísticos elegíacos em Andrômaca, o poeta indica a mudança de tom pela alteração no metro, servindo-se, em Bacantes, de um metro tradicional do culto a Dioniso.^{Lviii}

Não é estranho supor, portanto, levando em conta que o lamento de Andrômaca ocupa a posição similar a deste hino e a que Eurípides demonstra predileção por incorporar outras tradições poéticas em suas peças, que também na Andrômaca ele estivesse subsumindo à arte trágica e adequando a ela elementos tradicionais de lamentos rituais tipicamente femininos. O que não conseguimos responder, por ora, é porque ele também incorpora o dístico elegíaco ao tratar destes lamentos, e isso se deve sobretudo aos vazios da historiografia deste gênero poético tão longo.

A Elegia

Mesmo modernamente, atribuímos ao termo elegia a ideia de lamento em honra aos mortos. Os gregos do período clássico vão ver na palavra elegos (ἔλεγος), “canto de lamento”, a etimologia deste gênero. O que a maioria dos estudiosos observa é que quanto mais recuamos a elegia às suas origens, até o século VII a.C., percebemos que este gênero tinha como tema o canto solo de quase todos os assuntos no horizonte da vida grega: a guerra, o amor, a política. Menos um: o lamento.

A discussão sobre a elegia geralmente se concentra em três palavras gregas usadas para descrevê-la: elegos (ἔλεγος), elegeia (ἐλεγεία) e elegeion (ἐλεγείον). Contudo, nenhuma destas palavras está nas ocorrências mais antigas do gênero. Dependemos de autores que vieram depois e tentaram categorizá-la. Elegeia e elegeion não trazem problemas. Elegeion aparece primeiro e traz uma referência métrica. Data do tempo de Eurípides (séc. V a.C.). O singular indica o dístico elegíaco, o plural uma sequência de dísticos ou poemas compostos neste metro. Elegeia aparece mais tarde, no séc. IV a.C., e seu sentido é o mesmo da palavra elegia em português. Podia ser usada como referência tanto ao metro como a um poema composto neste metro.

Elegos, porém, é o termo mais problemático e mais antigo dos três. Aparece numa inscrição dos Jogos Píticos de 586 d.C., que anuncia que o vencedor do concurso de aulo cantara aos gregos melea kai elegous, “Canções e elegous”. Esses elegous são entendidos como elegias lamentosas e, por serem de extremo mau-agouro, teriam sido proibidos a partir edição seguinte destes jogos:

Equêmbroto da Arcádia dedicou a Hércules
esta dádiva ao vencer nos jogos dos Anfictiões,
cantando aos gregos canções e elegias (elegous) ⁵⁰

Embora a interpretação desta inscrição não seja conclusiva, por volta do século V a.C. elegos já é atestado em Eurípides com o sentido de canto lamentoso. Por exemplo, na tragédia Ifigênia em Táuris, o ator, interpretando Ifigênia, canta (vv.143-147) ^{Lx}:

Oh escravas
em que trenos de tristes trenos
envolvo-me! Canto e dança
de não boa Musa, elegias [elegois] sem lira – aiai! -
em fúnebres lamúrias! ⁵¹

Tardiamente, passa a ser comum a associação entre elegos e threnos, como nos mostra excerto da Biblioteca de Fócio (319b.8-9: “pois os antigos chamavam de elegos o treno, e elogiavam com ele os falecidos”). ⁵²

⁵⁰ Ἐχέμβροτος Ἀρκὰς/θῆκε τῷ Ἡρακλεῖ/νικήσας τόδ' ἄγαλμ' / Ἀμφικτυόνων ἐν ἀέθλοις, / Ἕλλησι δ' αἰείδων / μέλεα καὶ ἐλέγους.

⁵¹ ἰὼ δμωαί, / δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις ἔγκειμαι / τᾶς οὐκ εὐμούσου / μολπᾶς ἀλύροις ἐλέγοις, αἰαῖ, / ἐν ηδείοις οἴκτοισιν. τὸ γὰρ θρηῆνος ἔλεγον ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ καὶ τοὺς τετελευτηκότας δι' αὐτοῦ εὐλόγουν.

Muitas teorias já foram aventadas para relacionar o ritmo da elegia, isto é, o dístico elegíaco, à ideia de lamento, e assim explicar a elegia de Andrômaca. Uma delas, que ganhou força nos últimos anos, foi proposta por Denys Page em 1936 no artigo “The Elegiacs in Euripides’ *Andromache*”.

O autor, observando formas propriamente dóricas nos versos de Andrômaca, sugere a existência de uma escola de poetas na região do Peloponeso, no século VI a.C., que se notabilizou por compor dísticos elegíacos de teor lamentoso.

O problema desta hipótese é a sua falta de evidência: só teríamos versos dos supostos herdeiros desta tradição, e o principal deles seria... a própria elegia de Andrômaca! Além disso, parece estranho que um gênero poético de lamento arcaico tenha desaparecido sem deixar rastros, mas que tenha sido tão importante a ponto de dar nome à elegia como um todo. ^{Lxi}

Duas evidências recentes parecem colaborar, no entanto, para fortalecer o argumento de que a elegia tinha propósitos fúnebres: a descoberta de um longo epitáfio em dísticos elegíacos inscrito em um monumento funerário coletivo do século VI a.C., o “Poliândrio” de Ambrácia, e uma elegia de Simônides descoberta há poucos anos sobre a batalha entre Gregos e Persas em Plateia (fr.11 W). Essas descobertas lançaram a possibilidade de interpretar outros pequenos fragmentos de elegia que já conhecíamos como possíveis canções de lamento. É o caso, por exemplo, do fragmento 13 de Arquíloco ^{Lxiii}:

Os lutos são gementes, Péricles; e cidadão nenhum há de censurá-los e se regozijar em festas – nem a cidade.

Pois tais os homens que as ondas do políssonos mar submergiram, e inchados de dor temos os pulmões. Mas os deuses, para invictos males ó amigo, aplicam a forte resistência como fármaco. Ora um, ora outro sofre este mal; para nós voltou-se agora, e chaga sangrenta choramos, que logo passará a outros. Mas vamos! – o mais rápido resisti, a feminina dor afastando. ⁵³

De certo modo, parece que a elegia era um gênero envolvido com a celebração da morte de heróis, em um gesto muitas vezes comedido, que expressa a voz do poeta refletindo e articulando o luto da cidade. São poemas que, mesmo com uma temática não lamentosa, celebram os heróis (andres agathoi, “homens de valor”) mortos em combate, encenando e dramatizando o luto coletivo. É o caso de poemas como de Tirteu, um dos mais antigos poetas elegíacos que nos restou, cuja poesia exorta a lutar e morrer bravamente em combate, para que seu nome e seu túmulo sejam para sempre

⁵³ κήδεα μὲν στονόεντα Περικλέες· οὐτέ τις ἀστῶν/μεμφόμενος θαλίης τέρψεται οὐδὲ πόλις·/τοίους γὰρ κατὰ κύμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης/ ἔκλυσεν, οἰδαλέους δ' ἀμφ' ὀδύνης ἔχομεν/πνεύμονας. ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνγκέστοισι κακοῖσιν/ὦ φίλ' ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν/φάρμακον. ἄλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας/ἐτράπεθ', αἱματόεν δ' ἔλκος ἀναστένομεν./ἐξαῦτις δ' ἐτέρους ἐπαμείψεται. ἀλλὰ τάχιστα/τλητε γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι.

exaltados (fragmento 12, vv. 27-34):

A outra evidência (na verdade, mais uma constatação) é que o mesmo metro da elegia já era utilizado, desde o período arcaico (pelo menos a partir do séc. VI a.C) em outro gênero poético, o epigrama, a inscrição dedicatória em túmulos ou oferendas.

A ele [= ao homem de valor] pranteiam por igual jovens e anciãos,
e com dolorosa saudade, a cidade toda se enluta.
Seu túmulo e filhos são insignes entre os homens
e os filhos dos filhos, e a geração no porvir,
e jamais nobre glória ou o nome dele perecem,
mas, mesmo sob a terra, se torna imortal
aquele que, primando por manter-se em combate
pela terra e pelos filhos, o impetuoso Ares mata.⁵⁴

Assim, podemos propor que a elegia poderia ter passado por um estreitamento de sentido, em parte devido sua relação com o epigrama e a sua predisposição e alusões a contextos de lamento. O lamento não seria a única característica, mas aquela que poderia destacar a elegia de outras formas de poesia arcaica. Este processo teria se dado, ou alcançado sua concretude, no séc. V a.C, com a palavra elegoi significando tanto “lamento”, desprovido de qualquer implicação métrica, como passando a circunscrever a elegia, gênero poético definido pela sucessão de dísticos elegíacos.

Quem teria começado esse processo? Ora, considerando que todas as ocorrências de elegoi no séc. V a.C., com esse sentido, exceto uma, estão no próprio Eurípides e a própria elegia de Andrômaca é um claro exemplar deste fenômeno, ele próprio é nosso melhor candidato, ou ao menos teve um papel fundamental no estabelecimento da relação entre elegia e lamento. Se pensarmos desse modo, a elegia – em distinção ao threnos e ao goos – se coloca como o único gênero poético envolvendo o lamento que não é um canto coral, e sim uma monodia que prescindia da resposta de um coro. Também era um canto masculino, não necessariamente profissionalizado, mas um canto solo que circulava nos banquetes e simpósios gregos, o que acrescentaria mais uma camada metapoética à fala em dísticos de Andrômaca, ela mesma uma monodia entoada por um ator do sexo masculino.

Por todos esses motivos, a elegia de Andrômaca é singular na tragédia e na história da literatura, mostrando-se um ponto fulcral para o entendimento de tradições, literárias e históricas, que convergem e podem nos dizer algo sobre a prática do lamento e os gêneros poéticos na Antiguidade.

⁵⁴ τὸν δ' ὀλοφύρονται μὲν ὁμῶς νέοι ἠδὲ γέροντες, / ἀργαλέωι δὲ πόθωι πᾶσα κέκηδε πόλις, / καὶ τύμβος καὶ παῖδες ἐν ἀνθρώποις ἀρίσημοι / καὶ παίδων παῖδες καὶ γένος ἐξοπῖσω / οὐδέ ποτε κλέος ἐσθλὸν ἀπόλλυται οὐδ' ὄνομ' αὐτοῦ, / ἀλλ' ὑπὸ γῆς περ ἑὼν γίνεται ἀθάνατος, / ὄντιν' ἀριστεύοντα μένοντά τε μαρνάμενόν τε / γῆς πέρι καὶ παίδων θοῦρος Ἄρης ὀλέσει.

Referências

- ALEXIOU, M. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowan&Littlefield, 2002.
- ALLEN, T.W (ed.) **Homeri Opera IV**. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- ARTHUR, M. “The Divided World of Iliad VI” **Women’s studies**, 8, 1981, pp.21-46.
- BOWIE, E. “Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival”, **JHS** 106, 1986, pp. 13-35.
- BRUNHARA, R. **As Elegias de Tirteu**. São Paulo: Humanitas, 2014.
- BURY, R.G. (ed. e trad.) **Plato. Laws I**. Cambridge: Harvard University Press, 1926.
- D’ALESSIO, G.B. “Sull’epigramma dal Polyandron di Ambracia”, **ZPE**, 106, 1995, pp. 22-26.
- DIGGLE, J. (ed.). **Euripidis. Fabulae II**. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- DODDS, E.R. **Euripides Bacchae**. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- FOWLER, R. L. **The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies**. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- GARVIE, A.F. **Aeschylus Persae**. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- GATTI, I.F. **A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudos da composição do códice 239 da Bibliotheca de Fócio**. 2012. Dissertação. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.
- NAGY, G. “Ancient Greek Elegy” in WEISSMAN, K. (org.) **The Oxford Handbook of Elegy**. Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 13-44.
- PAGE, D.L. “The Elegiacs in Euripides’ Andromache” in **Greek Poetry and Life**. Oxford: Clarendon Press, 1936, pp.206-230.
- RAGUSA, G. Safo. **Hino a Afrodite e Outros Poemas**. São Paulo: Hedra, 2011.
- ROCHA PEREIRA, M.H. (trad.) **A República de Platão**. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2017.
- SCHEIN, S. The Mortal Hero: **An Introduction to Homer’s Iliad**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

SOUZA, E. (trad.). **Poética. in Pensadores: Aristóteles.** São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp. 440-532.

REDFIELD, J. **Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector.** Durham: Duckworth, 1994.

STEVENS, P.T. **Andromache.** Oxford: Clarendon Press, 1971.

SWIFT, L. **The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric.** Oxford: Oxford University Press, 2010.

van THIEL, H. **Homeri Ilias.** Hildesheim, Zürich, New York: Olms – Weidmann, 2010.

TSAGALIS, C. **The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in Homeric Epics.** Cambridge: Harvard University Press, 2008.

WEST, M.L (ed). **Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati.** Oxford: Oxford University Press. 1972. v. 2.

_____. **Studies in Greek Elegy and Iambus.** Berlin:Walter de Gruyter, 1974.

4

A *ἄμαρτία*: Culpa, Ignorância ou paranoia?



David Pessoa de Lira

Introdução

O trágico, sendo uma categoria estética e um princípio filosófico, pode ser estudado e analisado a partir das diferentes expressões literárias e artísticas, como o romance, as artes plásticas, a música, a comédia, a tragédia etc. Destarte, o fenômeno trágico não está circunscrito apenas à tragédia. Ademais, esse conceito compreende vários outros conceitos, como a culpa trágica, a situação trágica, o conflito trágico e o sujeito trágico. O que não se pode negar é que a tragédia grega se torna o ponto referencial de onde se deve partir e aonde se deve retornar para tratar da concepção do trágico ou especificamente da culpa trágica.

O que vem depois destes versos é notável e torna a Andrômaca única entre as tragédias que nos restaram, um exemplo do virtuosismo de Eurípides. Abruptamente, os versos ditos por Andrômaca deixam de ser os trímetros jâmbicos próprios dos diálogos trágicos e mudam para um metro que os atenienses do século V a.C. normalmente atribuíam ao lamento, o dístico elegíaco (vv.103-116): É certo que a transição entre os Estritamente, este texto se propõe a analisar os aspectos conceptuais da *ἄμαρτία* [hamartiā] trágica em Oedipus Tyrannus de Sófocles a partir da Arte Poética de Aristóteles e do pensamento grego sobre a culpabilidade.

Procedendo a uma abordagem conceptual da culpa trágica, leva-se em consideração que a tragédia sofocleana de Oedipus Tyrannus se enquadra nos pressupostos do conceito aristotélico de *ἄμαρτία* como uma *ἄγνοια* [agnoia] e consequentemente como *παράνοια* [paranoia]. Assim, objetiva-se: a) Demonstrar que a *ἄγνοια* é a natureza da *ἄμαρτία* (culpa) de Édipo em Oedipus Tyrannus; b) Explicar que o conceito aristotélico da *ἀναγνώρισις* [anagnōrisis] possibilita encontrar a natureza da *ἄμαρτία*, a saber, a *ἄγνοια*. c) Fundamentar, através da teoria da culpabilidade pessoal e da responsabilidade a partir do direito e da filosofia dos antigos gregos, que a *ἄγνοια* de Édipo evidencia uma *ἄμαρτία* escusável, um estado de delírio e paranoia.

Para tal, em um primeiro momento, faz-se necessário explicar que o motivo de uma ignorância mental (*ἀιδρεΐη νόοιο*) no mito de Édipo incide na Odisseia 11.271-275. Embora essa ignorância mental (*ἀιδρεΐη νόοιο*) se refira a Jocasta, de qualquer maneira se trata do tema da ignorância em relação aos atos supostamente delituosos praticados. Em um segundo momento, busca-se destacar que a *ἄμαρτία*, a partir de Aristóteles em sua De Arte Poetica, é diferente da ideia de culpa ou peccatum de Sêneca. Demonstra-se, assim, em uma parte ulterior, que a ignorância constitui a natureza da *ἄμαρτία* em Oedipus Tyrannus. Finalmente, a partir dos dados anteriores, pode-se obter a comprovação de que a *ἄγνοια*, em uma análise da culpabilidade, escusa Édipo de qualquer crime cometido, justamente por se enquadrar como um homo demens.

O motivo da *ἀιδρεΐη νόοιο* (ignorância da mente) no mito homérico de Édipo

A priori, convém explicar algumas características do *μῦθος* [mythos] na tragédia. A palavra *μῦθος*, na De Arte Poetica de Aristóteles, tem acepção de argumento, enredo, roteiro e narrativa. De acordo com esse filósofo, o enredo ou o *μῦθος*, é uma das seis partes qualitativas de uma tragédia, sendo uma imitação das ações ou a or-

ganização sintética das ações (De Arte Poetica 1450a.3-5, 7-15). Assim, as ações e o *μῦθος*, constituem a finalidade da tragédia, sendo o mais importante de tudo (De Arte Poetica 1450a.22-23). Em última análise, diz-se que o enredo é o princípio e a alma da tragédia (De Arte Poetica 1450a.38-39). As partes do *μῦθος*, utilizadas como meios para a tragédia exercer a psicagogia são os reconhecimentos (*ἀναγνώρισεις*) e as peripécias (*περιπέτεια* [peripeteiai]) (De Arte Poetica 1450a.33-35). Em um enredo complexo, há uma mudança de fortuna com o reconhecimento ou com a peripécia ou com ambos (De Arte Poetica 1452a.16-18). A peripécia é a mudança das ações para o contrário enquanto que o reconhecimento é a mudança da ignorância para o conhecimento (De Arte Poetica 1452a.22-31).

Ainda no que concerne ao *μῦθος*, muitos eventos são produzidos em uma quantidade incomensurável e nem todos formam uma unidade propriamente dita. Assim, uma personagem pode exercer muitas ações que não implicam em uma ação de forma unitária (De Arte Poetica 1451a.16-19). O mito pode apresentar uma pluralidade de ações que não constam em uma única obra literária. Ademais, *ομῦθος*, é assaz importante para se vislumbrar as ações praticadas no decorrer da história.

Na *Iliáda* 4.378, há uma referência à guerra de Polinice e seus aliados contra Tebas. Ainda na *Iliáda* 23.677-679 relata-se que “Eurialo, filho de Micisteus, rei Talaiôneo, foi, um dia, a Tebas, ao túmulo de Édipo, caído em guerra (tradução própria)”. A palavra *δεδουπότος* [dedouptos] indica que Édipo sofreu morte violenta em combate ou pelas mãos de um assassino. Além disso, não há, na *Iliáda*, nenhuma incidência sobre Édipo e seus antecedentes. Assim sendo, nessa obra homérica, é pressuposto que Édipo sofreu uma morte violenta e recebeu um túmulo em Tebas antes mesmo do acontecimento da guerra de Troia. Esse fato não é mencionado por Sófocles em *Oedipus Tyrannus*. Nota-se que seu mito apresenta uma pluralidade de informações que vão além de um único texto literário.

Em todo caso, na *Odisseia* 11.271-275, o esquema principal da história de Édipo é explicitado:

Vi a mãe de Édipo, bela Epicasta, a qual realizou um grande feito, por ignorância de mente, casando com seu filho; e ele, tendo matado seu pai, casou; e rapidamente os deuses estabeleceram coisas notórias aos homens. Todavia ele reinava sobre os cadmeus, em Tebas mui amada, sofrendo dores, por causa da dolorosa vontade dos deuses (tradução própria).⁵⁷

Com relação a esse outline sobre o mito de Édipo, convém explicar que Epicasta é um outro nome para Jocasta. Ademais, no texto supramencionado, a) não se menciona nada sobre a libertação de Tebas da Esfinge; b) a cegueira de Édipo não incide; c) nada se comenta sobre o exílio (expulsão) de Édipo – o que levaria a concordar com a *Iliáda*. Tudo indica que o autor desse texto tenha excluído a ideia de que Epicasta tenha gerado filhos de Édipo.^{Lxxx}

Na *Odisseia* 11.271-275, reza-se:^{Lxxxi} “Vi a mãe de Édipo, bela Epicasta, a qual

realizou um grande feito, por ignorância de mente, casando com seu filho... (tradução própria)”.⁵⁸ A expressão *αἰδρεΐη νόοιο* (ignorância de mente) equivale às palavras *ἀγνοία* e *ἄμαρτία*, indicando a falta de conhecimento e a ignorância. Epicasta realizou um grande feito por ignorância, descuido e negligência, a saber, casando com o próprio filho. É evidente que incide o motivo da ignorância,^{Lxxxii} mas essa *αἰδρεΐη νόοιο* (ignorância de mente) advém da personagem Epicasta e não de Édipo.

Em todo caso, além de outros pormenores, essa passagem põe em evidência o fato do casamento entre Édipo e Epicasta ter se dado por ignorância. O fato de ter destacado a maneira como a ação foi realizada pode levar justamente à natureza da *ἄμαρτία* em *Oedipus Tyrannus*. Entretanto, deve-se verificar se a ação de Édipo, em *Oedipus Tyrannus*, foi um ato por engano ou por ignorância. Em *De Arte Poetica* 1453a.8-9, 15-16, pode-se confirmar que a *ἄμαρτία* não tem um caráter moral. Em todo caso, só a atestação da sua natureza na contraposição entre *ἀγνοία* e *γνώσις* [gnōsis] pode confirmar isso.

A ἄμαρτία e o aspecto moral

Sófocles, em suas tragédias, assim como Ésquilo, focalizava a ação em uma só personagem, destacando o seu caráter e os traços de sua personalidade. Ele introduz personagens mais humanas. Seus heróis são mais humanos e acessíveis do que os de Ésquilo, mais equilibrados e menos retóricos do que os de Eurípides. O fatalismo foi banido das suas tragédias. Assim, o ser humano, com seu complexo de virtudes e defeitos, de paixões violentas e de sentimentos ternos, ocupa um lugar central e preponderante na dramática sofocleana.^{Lxxxiii}

Segundo Nietzsche, na Antiguidade, não havia o conceito de indivíduo. O conceito de indivíduo era pouco desenvolvido, mas o de estirpe, família e estado era praticamente geral. No entanto, como diz Nietzsche, há um caráter imérito do destino no indivíduo incidente em *Oedipus Tyrannus* de Sófocles. Pode-se perceber isso através do enigma do destino do homem, da culpa sem consciência, do sofrimento imerecido. Sendo assim, de acordo com Nietzsche, a tragédia aponta para algo mais transcendental, para além desse mundo, além da vida que não merece mais ser vivida. A tragédia é pessimista e Sófocles deixou de lado a maldição da estirpe para falar de um Édipo mortal e mergulhado no infortúnio graças aos deuses. Entretanto, essa calamidade não é necessariamente uma punição, mas uma forma de redenção por meio da qual o homem emerge e é consagrado como um homem piedoso. Em última análise, o sujeito do ato trágico (em um conflito insolúvel) tem de alcançar a consciência para sofrer conscientemente. Por isso, não há ação imoral, mas erro de percurso.^{Lxxxv}

⁵⁷ Εὐρύαλος [...] Μηριστήος υἱὸς Ταλαϊονίδαο ἄνακτος, ὅς ποτε Θήβας δ' ἦλθε δεδουπότος Οἰδιπόδαο ἐς τάφον (HOMERO, 2008, v. 2, p. 426).

μητέρα τ' Οἰδιπόδαο ἴδον, καλὴν Ἐπικάστην, / ἢ μέγα ἔργον ἔρεξεν αἰδρεΐησι νόοιο / γημαμένη ᾧ υἱὶ ὁ δ' ὄν πατέρ' ἐξεναρίζας / γῆμεν ἄφαρ δ' ἀνάπυστα θεοὶ θέσαν ἀνθρώποισιν. / ἀλλ' ὁ μὲν ἐν Θήβῃ πολυηράτω ἄλγεα πάσχων / Καδμείων ἦνασσε θεῶν ὀλοὰς διὰ βουλὰς (HOMERO, 2011, p. 332-335; JEBB, 2010, v. 1, p. xiv).

⁵⁸ μητέρα τ' Οἰδιπόδαο ἴδον, καλὴν Ἐπικάστην, ἢ μέγα ἔργον ἔρεξεν αἰδρεΐησι νόοιο... HOMERO, 2011, p. 332-335.

Embora Oedipus Tyrannus de Sófocles não tenha sido composto para uma trilogia, sendo uma obra completa, essa tragédia não apresenta nenhum antecedente da peça como um prólogo de toda a maldição dos labdácidas e do próprio Édipo. Sabe-se que Édipo é um parricida e casou incestuosamente com sua mãe por puro desconhecimento. Sabe-se que isso foi uma maldição dos deuses proferida por meio de uma pitonisa de Apolo em Delfos. Não há, em Oedipus Tyrannus, um prólogo formal que explique a origem da maldição.^{Lxxxvi}

Não há dúvida de que Édipo tenha realizado falhas ou faltas. Sobre o assassinato de Laio, ele mesmo pergunta a Creonte: “ποῦ τόδ’ εὐρεθήσεται ἵχνος παλαιᾶς δυστέκμαρτον αἰτίας; (onde se encontrará pista de um crime antigo?) (tradução própria).”⁵⁹ Em Oedipus Tyrannus, não incide a palavra ἀμαρτία.^{Lxxxiii} Para uma falta, um crime, uma responsabilidade ou causa, Édipo usa αἰτία [aitiā]. Esta palavra ocorre uma única vez em Oedipus Tyrannus. Em termos éticos aristotélicos, para Édiposer responsável (αἴτιος), precisaria ser viciado, mau ou alguém de uma vida desregrada.^{Lxxxviii}

Aristóteles, em De Arte Poetica 1453a.15-16, sugere:

É necessário que o mito seja mais simples do que duplo, como alguns dizem, e que mude não do infortúnio para a boa sorte, mas, do contrário, da boa sorte para o infortúnio, não por causa da maldade, mas por causa de um grande desvio (tradução própria).⁶⁰

Ele menciona que se houver um infortúnio, deve-se considerá-lo como ἀμαρτίαν τινά, não como um defeito moral ou como um vício (κακία καὶ μοχθηρία) (De Arte Poetica 1453a.8-9). Assim, aqui, ἁμαρτία não tem qualquer conotação moral. A culpa (ἀμαρτία) não é necessariamente um vício ou um mal, mas uma culpa em estado de falha que leva à queda, ao infortúnio e à perda de prestígio. O homem culpado não é moralmente culpado, não é perfeito (proeminentemente virtuoso ou justo), mas também não é reprovável (inferior, sem glória).^{xc}

Segundo Lesky, a partir da definição de Aristóteles, é possível que haja uma indicação daquilo que se julga como situação basicamente trágica do ser humano. Por isso, Édipo é mencionado como um exemplo dessa concepção do trágico.^{xcii}

A culpa trágica com caráter moral vem de Sêneca. Sêneca aplicou seu caráter estoico-moralizante, apropriando-se do conceito de ἀμαρτία (peccatum) como culpa de caráter moral. Ele se distancia do antigo estoicismo e da maioria dos filósofos gregos, ao acentuar o sentido do peccatum e da culpa como marca de todo homem. Para Sêneca, não existe homem sem pecado, e conseqüentemente se afasta do ideal de sábio do antigo estoicismo.^{xciii}

⁵⁹ Oedipus Tyrannus 108-109: SOPHOCLES, 2010, v. 1, p. 34.

⁶⁰ Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι’ ἀμαρτίαν μεγάλην (ARISTOTELES, 1965, p. 20).

Segundo Sêneca, estruturalmente o homem é peccator, incorrendo sempre em peccatum e não ocasionalmente. Nota-se que o conceito de peccatum está relacionado com a ideia de voluntas. Segundo o filósofo latino, a voluntas é o querer em consonância com a ação, fazer querendo, e não se trata do fazer sabendo. Como o peccatum não está relacionado à ignorância, assim, a voluntas, ultrapassando o nível do saber, responde a solicitações que não são apenas de ordem do conhecimento. Assim, em última análise, a vontade torna os seres humanos bons ou maus.^{xciii}

Aristóteles preveniu cuidadosamente para que a ἀμαρτία não fosse interpretada moralmente. Deve-se observar a importância disso pelo fato de, ao mencionar sobre a reviravolta, salienta que essa não deve se basear em consequência de uma grave falha (De Arte Poetica 1453a.15-16). Sendo vítima de uma queda, o sujeito trágico não pode ser, de acordo com Aristóteles, distinto por virtude e justiça nem por vício e maldade, mas por alguma falha (ἀμαρτίαν τινά). Assim, Aristóteles destaca que o sujeito trágico tem um caráter médio (μεταξύ [metaxy]), cuja reviravolta não seja devido ao crime, mas ao erro inconsciente (De Arte Poetica 1453a.7-12).^{xciv}

A ignorância como natureza da ἀμαρτία em oedipus tyrannus

Segundo Albin Lesky, para Aristóteles, a finalidade da poesia trágica é justamente a catarse. De Arte Poetica de Aristóteles trata da criação literária e tem dominado as opiniões quando o assunto é tragédia. Partindo para a finalidade da poesia trágica, chega-se à catarse.^{xcvi} Seria possível encontrar aqui a natureza da ἀμαρτία?

Segundo Nietzsche, se considerar o conceito do trágico através de uma estética moderna, esse equilíbrio entre caráter e destino, culpa e punição, não deve ser levado absolutamente do ponto de vista estético, mas moral. Isso só pode ser considerado em termos jurídicos delimitados. O espectador faz parte de um júri e compete ao mesmo dar sua aprovação ao castigo de Édipo ou não. Se assim for, a κάθαρσις [katharsis] trágica seria aceita como uma espécie de julgamento catártico estético-moral, empregando o seguinte critério: o triunfo do homem justo, comedido e apatológico. No entanto, de acordo com Nietzsche, isso não é a fonte do gênero trágico. O conceito de trágico não explica a origem da tragédia.^{xcvii}

Seja qual for a origem e fonte da tragédia, em todo caso, Édipo não pode ser julgado moralmente. Não se trata de um desvio por vício ou maldade (κακία καὶ μοχθηρία) (De Arte Poetica 1453a.8-9).^{xcviii} Veja-se, em De Arte Poetica 1449b.27-28, Aristóteles menciona o seguinte: “...realizando, por meio da compaixão e do medo, a catarse desses sentimentos... (tradução própria).”⁶¹ Sendo assim, a catarse é um elemento purificador. Ela é empregada, em termos médicos, com o sentido de causar alívio e dar prazer. Então, aqui, a compaixão e o medo são os elementos causadores de uma purificação agradável dos afetos e sentimentos.^{xcix}

Não obstante, a κάθαρσις excita a piedade e o temor pelo ouvir sem ver (o abandono do filho, o assassinato de Laio e a morte de Jocasta). A desintegração dos

laços familiares, a desestruturação da piedade familiar, a desestrutura do pietas erga parentes e do pietas erga liberos, tudo isso gera o sentimento de falta de virtude. Assim, o público está diante da impiedade.^c

Em todo caso, esse efeito trágico só deve ser entendido contextualmente, levando em consideração os aspectos culturais do medo, do horror e da moral. Para Aristóteles, por um lado, o conceito de *κάθαρσις* não tinha efeito moral, e, por outro, ela não causava danos.^{ci} Deve-se salientar que o sentimento compungente se dá diante da mudança de sorte, principalmente com relação aos que não merecem o infortúnio. O medo é decorrente do sentimento que coloca alguém em situação semelhante à do desafortunado (De Arte Poetica 1453a.1-7).^{cii} Obviamente isso trata especificamente dos efeitos do sentido para o espectador, exercendo um jogo de emoções, paixões e terror.

A catarse diante da situação trágica de Édipo aponta para uma solução de natureza dupla: a) ele merece ou não chegar ao infortúnio; b) deve se colocar em sua situação. Assim, a *ἀμαρτία* de Édipo é a culpa trágica que a humanidade deve assumir em situação de infortúnio, a qual não depende necessariamente dos seus planos. Em última análise, ele fez o que fez por total ignorância. Aqui reside o ponto chave, a saber, a *ἀγνοία* (ignorância e desconhecimento). Um conceito aristotélico que trata especificamente do desconhecimento é justamente a *ἀναγνώρισις*.

De acordo com Aristóteles, De Arte Poetica 1452a.29, “o reconhecimento [έ], como também o nome significa, a mudança da ignorância para o conhecimento (tradução própria).”⁶² A palavra *ἀναγνώρισις* é reconhecimento ou ação de reconhecer. Na tragédia, trata-se do reconhecimento que conduz ao desenlace (*λύσις* [lysis]) (De Arte Poetica 1455b.24-34).^{ciii}

Etimologicamente, o substantivo grego *γνώσις* [gnōsis] e o verbo *γινώσκω* [gignōskō] têm o sentido primário de conhecimento ou percepção. Não é muito difícil também perceber a relação sinonímica de gnose com *νοῦς* [nous]. A palavra *ἀγνοία* [agoniā] indica justamente falta de conhecimento, falta de percepção e ignorância (com ou sem conduta moral). Consequentemente, essa palavra tem a acepção de conduta equivocada, de conduta errada ou de erro, falta cometida por ignorância e descuido.^{cv}

Em Oedipus Tyrannus 1347-1348, o coro, em diálogo com Édipo, diz: “Infeliz de consciência e de sorte igualmente, gostaria que tu não tivesses conhecido nada... (tradução própria).”⁶³ O texto descreve o estado de Édipo, pobre de mente (*δειλαίε τοῦ νοῦ*), o qual chegou ao conhecimento (*γινῶναι* – infinitivo de *γινώσκω*). Embora o *νοῦς* [nous] seja o órgão da gnose, ele é descrito como uma metonímia de gnose. Em geral, *νοῦς* [nous] denota mente, mas pode conotar significado; sensibilidade; recordação; alma, coração; intenção; razão, intelecto, entendimento; pensamento, intelecção, sabedoria, percepção, intuição.^{cvi}

⁶¹ ...δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν... (ARISTOTELES, 1965, p. 10).

⁶² ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή (ARISTOTELES, 1965, p. 17).

Diferente de Medeia de Eurípides, Édipo de Sófocles age sem saber ou conhecer, por total ignorância. Ademais, sua ação não incide no drama. Sófocles criou uma peça em torno de uma situação paranoica^{cvi} das ações anteriores de Édipo bem como seus precedentes:

Pois é possível que a ação siga como os antigos [poetas] faziam [as personagens] sabedoras e conhecedoras, como também Eurípides fez Medeia matar os filhos; mas é possível agir desconhecendo, para, então, depois reconhecer a relação familiar, como Édipo de Sófocles; assim, isso está fora do drama... (tradução própria).⁶⁴

Medeia sabia que estava matando os filhos enquanto Édipo tinha desconhecimento de sua relação parental com Laio. As ações de Édipo são consequências de uma rede de pensamento que o perseguia sobre sua verdadeira paternidade. Mais adiante, ele se enreda no drama de Tebas em torno da morte de Laio. Entre esses acontecimentos, a personagem dramática realiza tragicamente um ato paranoico.

Ó habitantes da Pátria Tebas, olhai esse Édipo,/ que era um homem famoso, conhecia os enigmas e era o mais poderoso,/ de quem alguém dentre os cidadãos ficava com inveja, observando a sorte./ Entrou em uma onda de terrível acontecimento./ Desse modo, não se conhece o ser mortal que guarda aquele último dia/ nem o considera feliz antes que o término da vida se complete e que sofra o desprazer (tradução própria).⁶⁵

⁶³ Δειλαίε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον, ὡς σ' ἠθέλησα μηδέ γ' ἂν γινῶναι ποτε... (SOPHOCLES, 2010, v. 1, p. 242-243).

⁶⁴ De Arte Poetica 1453b.26-32: ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ πρᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνώρισαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος... (ARISTOTELES, 1965, p. 22).

⁶⁵ Sófocles, Oedipus Tyrannus, 1524-1530: ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λεύσσειτ', Οἰδίπους ὄδε./ ὅς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἤδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνὴρ,/ οὗ τίς οὐ ζήλω πολιτῶν ἦν τύχαις ἐπιβλέπων./ εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν./ ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν/ ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν/ τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγυνὸν παθῶν (SOPHOCLES, 2010, v. 1, p. 274-276).

A *ἀγνοία* e a culpabilidade de Édipo

Incide nos diálogos platônicos uma tendência a defender a teoria de que ninguém faz o mal voluntariamente, mas por ignorância.^{cvii} A partir dessa assertiva, deve-se observar a teoria da culpabilidade pessoal do mal e a responsabilidade de Édipo em Oedipus Tyrannus. Para isso, faz-se necessário considerar, segundo as condições internas e a psicologia do agente, as várias modalidades de ação: um ato realizado de bom grado, com pleno conhecimento de causa, depois de uma decisão e deliberação; e um ato de mau grado, realizado inconscientemente, por ignorância ou coerção externa. Ademais, convém observar se a ação é premeditada e intencional, de maneira que se estabeleça a distinção entre uma ação repreensível ou escusável. Aqui não se trata de uma distinção entre ação voluntária e involuntária, mas em termo de conhecimento e ignorância.

Para ser culpada, a pessoa deve ter agido conscientemente ou “sabendo”. Assim, a *ἀγνοία* constitui a própria essência da falta, definindo a categoria de crime ou delito de mau grado, sem intenção ou premeditação delituosa. Do ponto de vista do antigo direito grego, a oposição entre o ato realizado de bom grado e um ato realizado de mau grado foi definida em termos de conhecimento e ignorância. Por isso, as faltas cometidas por *ἀγνοία* são consideradas como de mau grado.^{cxix} Isso advém do fato de que, na mentalidade grega antiga, toda ação estava relacionada ao conhecimento ou ao saber. Na Antiguidade, onde se esperava a ideia do querer ou da voluntas, os gregos empregavam a ideia do saber, do agir consciente, premeditado, deliberado e intencional. Só a partir dessa concepção, pode-se afirmar se uma ação é imputável ou não imputável ao sujeito, repreensível ou escusável.^{cx}

Assim, não se pode defender definitivamente que Édipo quis matar o pai e se casar com a mãe deliberadamente ou conscientemente. Esses atos não eram vislumbrados por Édipo. Seria necessário que seu crime fosse realizado “sabendo”. Platão admite a *ἀγνοία* como princípio geral do delito, mas, ao lado desse princípio, ele entende que a *ἀγνοία* é a base de uma ação não delituosa. Sendo assim, esse paradoxo entre o princípio essencial da falta e da escusa se exprime por conta da evolução semântica das palavras que constituem a família de *ἀμαρτία*.^{cxii}

Alguém não mentiria dizendo que a terceira causa dos delitos é a ignorância. Essa causa, porém, o advogado poderia fazer melhor dividindo em duas partes: por um lado, leva-se em consideração que a [forma] simples dela é a causa dos delitos leves; por outro lado, a forma dupla [é] quando alguém ignorar não só sendo oprimido, mas também por falsa opinião da sabedoria, conhecendo inteiramente sobre as coisas que ele nada conhece... (tradução própria)⁶⁶

⁶⁶ Platão, Leges 9.863c: τρίτον μὴν ἀγνοίαν λέγων ἂν τις τῶν ἀμαρτημάτων αἰτίαν οὐκ ἂν ψεύδοιτο: διχῆ μὴν διελόμενος αὐτὸ ὁ νομοθέτης ἂν βελτίων εἴη, τὸ μὲν ἀπλοῦν αὐτοῦ κούφων ἀμαρτημάτων αἴτιον ἡγούμενος, τὸ δὲ διπλοῦν, ὅταν ἀμαθαίνῃ τις μὴ μόνον ἀγνοίᾳ συνεχόμενος ἀλλὰ καὶ δόξῃ σοφίας, ὡς εἰδὼς παντελῶς περὶ ἅ μηδαμῶς οἶδεν... (Plato, 1926, v. 2, p. 232-233).

Segundo Jean-Pierre Vernant, a evolução semântica das palavras que constituem a família de *ἀμαρτία* é dupla. Por um lado, os termos podem indicar intenção. Por exemplo, *ἀμαρτῶν* (culpado, intencionalmente cometeu ato criminoso) e *οὐχ ἀμαρτῶν* (agiu de mau grado, sem intenção). Nesse sentido, *ἀμαρτάνω* significa *ἀδικέω* (cometer injustiça, agir de forma injustificável, cometer delito intencional). Em todo caso, o verbo *ἀμαρτάνω* deixa implícita uma ideia primitiva, que começa a se disseminar no séc. V a.E.C., a saber, de falta e de cegueira de espírito. Assim, o verbo *ἀμαρτάνω* se aplica à falta escusável, sem intencionalidade ou sem plena consciência.^{cxii} Édipo age de mau grado, sem intenção, por total cegueira da ignorância. Não se pode negar que sua atitude vinha acompanhada de inconseqüências e sem plena consciência de seus atos.

Platão alarga as concepções mais antigas acerca da falta. A palavra *ἀμάρτημα* [hamartēma] incide, na Antiguidade, como erro do espírito (mental), como poluição religiosa ou fraqueza moral. Como se percebeu anteriormente, o verbo *ἀμαρτάνω* tem a acepção de enganar-se, com sentido de desvario de inteligência, de cegueira danosa, de uma cegueira que precipita ou leva à ruína. Em última análise, a *ἀμαρτία* é uma doença mental e o criminoso é um doente, vítima da própria *ἀμαρτία*, do delírio. O *ἀμαρτίνοος* é um homo demens que perdeu o senso. A loucura da *ἀμαρτία* assedia a pessoa como uma *ἄτη* [atē] interiormente, penetrando como uma força religiosa do mal. A força da loucura da *ἀμαρτία* age tanto internamente como exteriormente, atingindo desde o sujeito da ação, passando pelos familiares, até uma pólis inteira.^{cxiii}

Foi mencionado anteriormente que Sófocles criou uma peça em torno de uma situação paranoica das ações anteriores de Édipo bem como seus precedentes. Deve-se entender essa paranoia como um ato de pensar equivocadamente, pensar errado, entender mal, conceber errado, estar sem sentido ou delirar, pensamento desviado, loucura ou delírio. Trata-se de uma anormalidade do νοῦς [nous]. A situação de Édipo é um estado paranoico, de cegueira danosa e de doença mental. Trata-se de uma locura causada pela *ἀμαρτία* enquanto delírio.^{cxiv}

Desde o final do séc. IV a.E.C., a palavra *ἀμάρτημα* estava associada à noção de delito não intencional. Isso é tão notório que o próprio Aristóteles diferencia *ἀμάρτημα* de *ἀδίκημα* (delito intencional e premeditado) *ἀτύχημα* (um delito acidental, estranho ao saber do agente).^{cxv} Se assim for, a coexistência paradoxal e de sentidos contraditórios na mesma família de *ἀμαρτία* se prolongou por muitos séculos. No entanto, isso só ocorre porque a noção de *ἀγνοία* incide em dois níveis distintos de pensamento. Por um lado, pode-se concebê-la como força sinistra que assedia o espírito humano, impelindo-o para uma cegueira maléfica. Por outro lado, trata-se de uma falta de conhecimento por parte do ser humano em relação às condições próprias dos atos.^{cxvi}

A palavra *ἀμαρτία*, De Arte Poetica 1453a.8-9, 15-16, ainda carrega em seu bojo o sentido paradoxal e ambíguo entre a falta imputável e não imputável ao sujeito, entre a falta repreensível e escusável. Destarte, Aristóteles alerta constantemente sobre a especificidade da *ἀμαρτία*.^{cxvii} Assim, Édipo, esse homem culpado, sofrido, dolorido e esmagado, é um homem envolvido em uma desgraça imerecida por ocasião de sua ignorância e jogado ao caminho. Esse homem uma vez era um herói (homo divinus,

homo heros) decaído na sua própria humanidade, indo, nesta existência, até o mais baixo status da humanidade.

Conclusão

Em Oedipus Tyrannus, como supramencionado, a concepção da ἀγνοία pode ser compreendida e interpretada a partir de dois níveis de pensamento. No entanto, como não fica explícito a atuação dos astros, deuses e a maldição de sua estirpe, procura-se encontrar um erro em Édipo, gerando muitas vezes mal-entendido na semiose da tragédia. A arrogância de Édipo, sua falta de medida (ὑβρις [hybris]), compele a culpá-lo por sua escolha. Em todo caso, Sófocles não apresentou nenhuma πρόταρχος ἄτη [prōtarkhos atē], ou seja, uma culpa maléfica ou perversa.^{cxviii} Porém, nem em Oedipus Tyrannus nem em De Arte Poetica incidem as expressões ὑβρις e πρόταρχος ἄτη em consonância com ἀμαρτία. De qualquer maneira, essas palavras configuram um aspecto estético-moral.

É plausível que Édipo se apresente com uma ἀγνοία de segundo nível, a saber, uma falta de conhecimento por parte do ser humano em relação às condições próprias das suas ações. De Arte Poetica 1453b.26-32, Aristóteles menciona, referindo-se a Édipo, que é possível as pessoas agirem desconhecendo (ἀγνοοῦντας πράττειν).^{cxix} Ora, em termos de uma concepção grega antiga, para ser culpado, o indivíduo deveria agir sabendo. Logo, Édipo não poderia ser culpado.

É possível aventar, levando os antecedentes de Édipo, que ele foi simplesmente usado pelas forças divinas, principalmente no que diz respeito à maldição de sua estirpe. Quanto a isso, Édipo seria inocente e não poderia pagar pelos seus atos, uma vez que foi compelido ou estava sob um estado de coerção da fatalidade agindo como agiu. No entanto, até o fato de ter nascido de ímpios era totalmente desconhecido dele. Além do incesto e do parricídio, uma maldição veio a ser explicitada e ele percebeu que era um “ateu”, “filho de ímpios:

Então, daqueles que fui gerado, eu não viria como assassino do pai, nem noivo [da mãe] seria chamado entre os mortais. E agora eu sou um sem deus e filho de ímpios. E consaguíneo infeliz dos quais fui gerado (tradução própria).⁶⁷

Em Oedipus Tyrannus, a maldição da estirpe é substituída por uma falta de conscientização, de reconhecimento. A posteriori Édipo reconhece que é filho de uma família maldita, mas suas ações estão em relevo. A maldição da estirpe ficará subjacente às atitudes equivocadas de Édipo e aquela só virá à baila com o reconhecimento. Não obstante, na passagem anterior, não fica claro se Sófocles usou esse lamento de Édipo para expressar que ele, Édipo, “sujou” ou “maculou” sua estirpe, sua família e o culto

⁶⁷ Sófocles, Oedipus Tyrannus, 1357-1361: οὐκ οὐκ πατρός γ' ἄν φονεὺς/ ἦλθον οὐδὲ νυμφίος/ βροτοῖς ἐκλήθην ὧν ἔφην ἄπο./ νῦν δ' ἄθεος μὲν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς, ὁμογενὴς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφην τάλας. Sophocles, 2010, v. 1, p. 246-247.

aos antepassados ou se havia uma maldição anterior a ele. Ao que tudo indica, Édipo maculou seus antepassados e descendência, profanando sua família. A passagem que poderia apontar para uma maldição da estirpe, na verdade, aponta o resultado da ἀμαρτία enquanto ἀγνοία. Jocasta é profanada por causa de Édipo e isso explica por que Édipo é um ἀνοσίων παῖς.^{cxix} Portanto, Édipo, em Oedipus Tyrannus, não é vítima do destino, uma vez que a maldição resulta de suas ações, tendo implicações no futuro e para os antepassados. Édipo é a arma de vingança da maldição de Laio ao agir de forma equivocada, alterando a rota de posteridade da sua estirpe e aniquilando o culto aos antepassados.

Referências

ARISTOTELES. **De Arte Poetica Liber. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Rodolfus Kassel.** Oxford: Oxford Press, 1965. 79p.

ARISTOTELES. **Ethica Nicomachea.** Edited by Ingram Bywater. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 264p.

COSTA, Gilmário Guerreiro da. **O trágico antigo e o moderno: Ensaio sobre filosofia e literatura.** São Paulo: Annablume Clássica, 2014. 411p.

COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga.** Tradução Fernando de Aguiar. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 641p. (Paidéia).

FERRATER MORA, José. **Diccionario de Filosofía.** 5. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1964. 2t.

FOBES, Francis H. **Philosophical Greek: An Introduction.** Chicago: The University of Chicago Press, 1959. 321p.

FREIRE, Antônio, S.J. **Gramática Grega.** 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 289p.

FREIRE, António, S.J. **Selecta Grega.** 7.ed. Braga: Livraria A. I., 1991. 279 p.

GLARE P.G.W. (Ed.). **Oxford Latin Dictionary.** 2. ed. Oxford: At the Clarendon Press, 2015. 2v.

HOMERO. **Ilíada:** de Homero. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização por Trajano Vieira. 5. ed. São Paulo: Arx, 2008. 2 v.

HOMERO. **Odisseia.** Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Italo Calvino. São Paulo: Editora 34, 2011. 816p.

JEBB, Claverhouse. "Introduction". In: SOPHOCLES. **The Plays and Fragments.** With Critical Notes, Commentary and Translation in Prose English. Edited by Richard Claverhouse Jebb. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. v. 1.

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** 4. ed. Sao Paulo: Perspectiva, 2003. 306p.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English lexikon.** Revised and Augmented by Henry Stuart Jones with the Assistance of Roderick McKenzie with the Cooperation of many scholars. With Revised Supplement. Oxford: At the Clarendon Press, 1996. (2042p. + 45p. + 320p. + 31p. = 2438p.).

LUST, J.; EYNIKEL, E.; HAUSPIE. **A Greek-English Lexicon of the Septuagint.** With the collaboration of G. Chamaberlain. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1992. 2 pt.

MARTINS, Paulo. **Literatura Latina.** Curitiba: IESDE, 2009. 268p.

MORWOOD, James; TAYLOR, John (eds.). **Pocket Oxford Classical Greek Dictionary.** Great-Bretain: Oxford University Press, 2002. xii, 449p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles.** Tradução e notas de Marco Sinésio Pereira Fernandes. Revisão técnica e da tradução e apresentação de André Luis Garcia. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. 106p. (Biblioteca do pensamento moderno).

PEREIRA, Isidro. **Dicionário Greco-Português e Português-Grego.** 8. ed. Braga: Apostolado da Imprensa, 1998. 1054p.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de História da Cultura Clássica: Cultura Grega.** 11. ed. rev. e atual. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. v. 1. 720p.

PLATO. **Laws: Books 1-6.** With an English Translation by R.G. Bury. Cambridge (MA): Harvard University Press, London: William Heinemann, 1961. v. 1. 501p. (Loeb Classical Library).

PLATO. **Laws: Books 7-12.** With an English Translation by R.G. Bury. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1926. v. 2. 582p. (Loeb Classical Library).

PLATO. **Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles.** With an English translation by The Rev. R. G. Bury. Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 1929. v. 9. 636p. (Loeb Classical Library).

RUSCONI, Carlo. **Dicionário do Grego do Novo Testamento.** São Paulo: Paulus, 2003. 540p.

SOPHOCLES. **The Plays and Fragments.** With Critical Notes, Commentary and Translation in Prose English. Edited by Richard Claverhouse Jebb. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 7v.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo, Perspectiva, 2014. 376p. (Estudos 163).

5

Amor e poesia em Plutarco



Maria Aparecida de Oliveira Silva

Plutarco utiliza tanto a poesia quanto a filosofia, aproximando-as, para elaborar seus conceitos sobre o amor em *Diálogo do Amor*. Notamos que o autor se volta para a prática da teoria^{cxix}, por isso o caráter prescritivo de seu texto.^{cxix} A teoria plutarquiana do amor, em sua gênese, prioriza a ação, uma vez que sua base foi construída a partir de um episódio amoroso. Portanto, é uma teoria prática que tenciona ensinar como o homem e a mulher devem atuar para viver tal sentimento no seu casamento.^{cxix} Neste capítulo, trataremos em especial do uso da poesia na escrita deste tratado e na construção de seu argumento favorável a adoção de Eros como o deus do amor. O tema principal de *Diálogo do Amor* é a relação de Ismenodora e Bácon, considerada incomum, pois se trata do casamento de uma mulher viúva, abastada e de família ilustre com um jovem belo, de origem bastante modesta. De acordo com Rist (2001, p. 577), Ismenodora teria por volta de trinta anos de idade e Bácon em torno de dezoito. O diálogo acontece logo após o casamento de Plutarco com Timôxena, quando ele levou sua esposa para realizar sacrifícios em honra do deus Eros, devido à desavença ocorrida entre seus pais. Assim, a ida do casal à cidade de Téspias teve por finalidade estreitar seus laços afetivos, evitando que a contenda de seus pais interferisse em seu casamento (PLUTARCO, *Diálogo do Amor*, 749B).

Diálogo do Amor se inicia com Flaviano pedindo ao filho de Plutarco, Autobulo, que relate o debate sobre o amor ocorrido durante as Erotídias, festividades dedicadas a Eros, realizadas na cidade de Téspias (PLUTARCO, *Diálogo do Amor*, 748E-F). As personagens do diálogo são Flaviano, Autobulo, Plutarco, Dafneu, Soclaro, Protógenes, Zeuxipo, Antêmion e Písias. Também assistem ao debate os amigos beócios que acompanharam Plutarco na viagem e alguns cidadãos téspios, presentes no momento do diálogo (PLUTARCO, *Diálogo do Amor*, 749B-C).

Como já dissemos, a discussão ocorreu durante as Erotídias, festividades dedicadas a Eros, realizadas na cidade de Téspias (PLUTARCO, *Diálogo do Amor*, 748E-F), e que, por estarem ao pé do Monte Hélicon, igualmente se estendiam às Musas. Mas o casal não estava sozinho na ocasião. Plutarco viajava também com um grupo de amigos, que resolveram caminhar pela cidade e encontraram outros companheiros, logo sendo interpelados por Bácon. O jovem promove então um debate sobre se deveria ou não desposar Ismenodora. No entanto, o narrador do diálogo não é Plutarco, mas o seu filho Autobulo, que é indagado por seu amigo Flaviano. Nosso autor repete a estrutura dialógica de Platão em *O Banquete*, no qual vemos um diálogo dentro de outro, com um narrador que não presenciou a discussão original.

Em seu uso da poesia euripídiana na conversa, nosso autor revela o pensamento misógino corrente não apenas na Grécia Clássica como ainda em seu tempo. Quando os debatedores são avisados de que Ismenodora raptou Bácon, o primeiro a demonstrar insatisfação com o noticiado foi Zeuxipo. Ele havia sido apresentado por Plutarco “como amigo de Eurípides” (φιλευριπίδην ὄντα) e ironizado pela fama de misógino do tragediógrafo, porque o lacedemônio comenta a notícia do rapto com este verso de Eurípides, de uma peça desconhecida (frag. 986 Nauck-Snell): “envaidecida pela riqueza, como mortal, mulher, pensas!” (PLUTARCO, *Diálogo do Amor*, 755B). As críticas de Zeuxipo estão direcionadas ao modo inconsequente como atuou Ismenodo-

ra ao conceber o rapto de Bácon e por valer-se de sua riqueza para realizar sua vontade. Depois dessa afirmação, após várias manifestações dos presentes sobre o ocorrido, Plutarco cita Heráclito^{cxvii} para justificar o ato desmedido de Ismenodora e explica que contra Eros “é difícil combater” (frag. 85 Diels) (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 755D). No momento em que Pemptides coloca em dúvida o poder de Eros, nosso autor esclarece que a soberania desse deus suplanta a razão humana e cita o verso 203 das Bacas de Eurípides: “Nem se o saber fosse descoberto por um espírito mais elevado!” (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756B). Com essa citação, nosso autor mostra a Pemptides que o divino não é conhecido em sua totalidade e que precisa da crença para existir, uma vez que nem tudo é comprovado pela razão humana no campo do divino. Além disso, Plutarco explica o sentido dessa confiança humana no culto aos deuses:

Mas ela é um apoio e uma base comum para sustentar a piedade, se por um for estremecida, se a segurança dela for abalada e considerada, ela se torna em tudo instável e suspeita.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756B).

Acerca do trecho citado, Babut (2003, p. 543) afirma que Plutarco revela nele o seu propósito de fortalecer os valores transmitidos pela religião tradicional grega, por entender que a religiosidade dos antigos gregos tem sua visão de mundo embasada na filosofia. Consequentemente, ele demonstra seu conservadorismo em matéria de culto e sua preocupação de não tocar o intocável. Sua intenção é valorizar o espírito em detrimento da razão comprovadora. Plutarco ainda afirma que Pemptides está sob a influência de Eurípides, por meio de seu proêmio de Melanipo Sábia, uma peça não preservada (frags. 480 e 481 Nauck):

Estás ouvindo sem dúvida Melanipo, aquele contestado prólogo composto por Eurípides,

Zeus, quem quer que seja Zeus, não o conheço, exceto por discurso,

após trocar um coro por outro (como parece, estava confiante com seu drama porque o havia escrito com pompa e distinção), mudou o verso para como agora está escrito:

Zeus, como dito pela verdade.
Portanto, o que difere pôr em dúvida pela razão a reputação de Zeus, ou de Atena, ou de Eros e o desconhecido?
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756B-C).

Ao trazer à memória o episódio do proêmio euripídiano, Plutarco adverte os presentes sobre as implicações da impiedade contra os deuses. Sobre Melanipo, filha de Posídon, que responde pela origem do povo beócio, Eurípides escreveu duas peças, a saber: Melanipo Sábia e Melanipo Acorrentada. Em nosso entendimento, as alterações

euripídianas apontadas indicam que seu público não aceitou sua dúvida sobre a existência de Zeus. O resultado disso configura-se no fato de o próprio autor reconhecer de bom grado ou não que a divindade é inquestionável, que a arrogância diante dos assuntos divinos implica em atos insensatos, como os do próprio tragediógrafo. Plutarco faz uso dos versos de Eurípides para sustentar este questionamento: “Portanto, o que difere pôr em dúvida pela razão a reputação de Zeus, ou de Atena, ou de Eros e o desconhecido?” (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756C), direcionado à defesa de Eros como o deus do amor e rebatendo as críticas a essa divindade. Plutarco reforça sua opinião sobre o poder de Eros como o deus do amor, citando estes versos do filósofo e poeta siciliano Empédocles^{cxviii} (frags. 20-21 Diels-Kranz):

Mas quando ouves o dito por Empédocles, companheiro,

e a afeição entre eles é equivalente em largura e comprimento; tu, examina-a com o pensamento, não fiques com o olhar parado por estares atônito,

o mesmo pensas que deve ser dito sobre Eros. Pois ele não é visível, mas esse deus é honrado por nós, entre os mais antigos.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756D).

Neste debate entre o culto de Eros como o deus do amor, defendido por Plutarco, e as críticas de Pemptides ao deus, nosso autor segue seu discurso afirmando que:

se exigires uma prova sobre cada coisa, investigando cada santuário e aplicando sua experiência sofisticada em cada altar, admitirias que nenhum é irrepreensível e nem fundamentado. (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756D).

Novamente, Plutarco estabelece que o campo do sagrado não é alcançável pela razão humana em sua totalidade. Na construção de seu discurso argumentativo, o autor une versos de tragédias distintas para acrescer ao seu argumento o caso de Afrodite. O primeiro verso citado pertence a uma tragédia desconhecida de Eurípides (frag. 898, 1 Nauck-Snell), os dois subsequentes são os versos 449 e 450 de Hipólito, também de Eurípides. Em seguida, cita a frase “doadora de vida”, de Empédocles (frag. 31 B 151 Diels-Kranz), e “fértil”, de Sófocles (frag. 855.1-4 Nauck):

Não vou longe,

com relação à Afrodite, não vês o quão é deusa? -
Ela é semeadora e concessora de amor;
por ele, todos somos seus descendentes na terra.

“Doadora de vida”, Empédocles e “Fértil”, Sófocles, assim a nomeiam, com muita propriedade e conveniência.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756D-E).

Após comparar o fragmento supracitado por Plutarco com os versos pindáricos, Rinaldi (2010, p. 213) afirma que o tema central de sua ode é o poder de Afrodite, visto que ela nutre todos os mortais e concorre para sua disseminação. Dando continuidade à construção de seu discurso, em uma manobra retórica para associar Afrodite a Eros, nosso autor faz referências ao verso 295, retirado da peça Coéforas, de Ésquilo, e a um pensamento de Parmênides (frag. 28 B 13 Diels-Kranz). Plutarco continua:

Mas igualmente é de Eros essa magnífica e espantosa obra de Afrodite, porque ele está subordinado à Afrodite dando-lhe assistência; se não lhe assiste com cuidado, seu feito seria abandonado ao descaso, sem honra nem amizade.

É uma união sem amor, tal com a fome e a sede, que tem sua satisfação, mas não atinge o belo. Mas a deusa, com o auxílio de Eros, refuta o fastio do prazer e realiza a amizade e a aliança. Por isso Parmênides declara que Eros é o mais antigo feito de Afrodite; na Cosmogonia, escreve:

Concebeu Eros primeiro do que todos os deuses.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756E-F).

Então percebemos que, embora registre o dito por Empédocles, na sequência de sua exposição, Plutarco afirma concordar com a anterioridade do deus em relação à Afrodite e fundamenta seu pensamento referindo-se a Hesíodo :^{cxvii}

Parece-me que Hesíodo é o mais natural ao compor que Eros nasceu primeiro do que todos, para que todos por meio dele participassem da geração.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756F).

Ainda que nosso autor declare sua concordância com a cosmogonia de Hesíodo – felizmente preservada, apresentada por ele em sua obra intitulada Teogonia – notamos que Plutarco ignora a anterioridade do Caos, da Terra e do Tártaro para conferir a primogenitura a Eros, dado que pode ser constatado com a leitura dos seguintes versos hesiódicos:

Sim bem primeiro nasceu o Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede
irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de
amplas vias,
e Eros: o mais belo entre os Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos
homens todos

ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.
(HESÍODO, Teogonia, vv. 116-122).

Em seu intento sofisticado, puramente retórico, Plutarco seleciona e redireciona as informações de Hesíodo para construir seu discurso sobre a anterioridade do deus Eros. Embora os versos seguintes não tenham sido registrados em seu diálogo, é possível perceber os ecos destes: “dos Deuses todos e dos homens todos ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (HESÍODO, Teogonia, vv. 121-122) na concepção plutarquiana da onipotência de Eros como o deus do amor, pensamento igualmente reproduzido por Platão (O Banquete, 178b).

No entanto, por ignorância da meritória participação de Eros na relação amorosa, Plutarco demonstra que ainda assim ele é uma divindade desrespeitada, com estes versos da peça perdida Dânae, de Eurípides (frag. 322,1 Nauck-Snell):

Não há nada a dizer sobre por que alguns
insultam Eros e voltam suas preces àquela,
mas de uma cena ouvimos:

Eros é ocioso, e nasceu para tais.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 757A).

Assim, Plutarco continua seu argumento sobre Eros não ser o único deus injuriado pelos mortais, e registra os seguintes comentários sobre Afrodite e Hades, agora apoiado em versos de uma peça desconhecida de Sófocles (frag. 855, 1-4 Nauck):

e outra vez:

Meninos, a Cípria não é somente Cípria,
mas há epônimo de muitos nomes para ela.
Há Hades, há vida imortal e há uma loucura delirante,

tal como quase nenhum dos outros deuses escapou ao insulto da injuriante ignorância.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 757A).

Nosso autor prossegue argumentando que a impiedade humana se estende aos demais deuses, que igualmente são alvo de suas maledicências, e assim relativiza a força de qualquer argumento contrário ao deus Eros. E, novamente, com versos de uma peça desconhecida de Sófocles (frag. 754 Nauck), ademais dos de Homero (Íliada, V, 31 e 831) e de uma frase do filósofo Crisipo^{cxix} (frag. 2 von Arnim), Plutarco revela que, embora seja uma divindade reconhecida por seus atributos, Ares também recebe insultos dos autores gregos:

quantas honras suntuosas Ares obteve dos homens, e ainda o quanto se ouve falar mal dele,

cego, ó mulheres, sem ver Ares
com cara de porco revolve todos os males

e, como o próprio Homero o chama, “sujo de sangue” e “volúvel”. E Crisipo, ao interpretar o nome do deus, faz-lhe uma acusação e uma calúnia, pois afirma que Ares é relativo a “destruir”
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 757B).

Em busca da consolidação de seus argumentos, nosso autor destaca o paradoxo existente na relação humana com os deuses, porque os homens os injuriam e, ao mesmo tempo, pedem seu auxílio nos momentos em que necessitam resolver um problema, ou esperam por uma atuação infalível numa disputa. Por isso, citando primeiro Calímaco (frag. 379 Schneider) e depois um verso de Ésquilo (frag. 200 Nauck), da sua peça perdida Prometeu Libertado, nosso autor declara:

“Mas caçam antílopes, lebres e cervos por Agrotera, uma deusa que os estimula com seus gritos e os incita ao combate, e oram a Aristeu os que se apoderam com fossos e redes dos lobos e ursos,

Quem primeiro construiu armadilhas para as feras?

E Hércules invoca outro deus quando quer atirar o arco em um pássaro, como Ésquilo diz,

Apolo Agreus conduziria reto esta flecha?
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 757D).

Ora, se há a necessidade de um deus para que ações humanas sejam bem-sucedidas, e se o amor é um sentimento importante e fundamental para a continuidade da espécie humana, por meio do casamento, por que esse sentimento não possuiria um deus regente? Debruçado sobre essa questão, nosso autor volta a postular pela necessidade de um deus do amor ao referenciar Homero (Odisseia, V, 69):

E ao homem que põe as mãos na mais bela presa, por escolher a amizade, não há um deus nem um nume que intervenha e participe de sua empresa?
Eu, pelo menos, nem o carvalho, nem a oliveira sagrada, ou a que Homero em celebração declarou “cultivada” acredito que não seja um ramo mais belo e superior que o da planta humana, amigo Dafneu, por ter um instinto de germinação que nos revela juventude e beleza, simultâneas no corpo e na alma.”
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 757E).

Com esse paralelo estabelecido entre o homem e as árvores, o discurso plutar-

quiano enfatiza o papel da naturalidade da reprodução humana, sobretudo o quanto a amizade é fundamental na relação amorosa.^{cxvii} Plutarco segue com seu símile, pelos versos de Píndaro (frags. 165 e 153 Snell-Maehler), para destacar que até as árvores têm divindades que as protegem para a reprodução:

Ou para eles algumas não são Ninfas Dríades

que da mesma árvore o termo da vida obtêm;
e Dioniso jubiloso aumenta o alimento das árvores,
esplendor puro no fim do verão,

segundo Píndaro?
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 757E-F).

Logo, a questão que Plutarco coloca aos presentes é: se até mesmo as árvores dispõem de divindades protetoras para sua reprodução, por que os homens não teriam um deus que protegesse o amor, responsável pela união de um homem com uma mulher e pela sua conseqüente reprodução da espécie? Em seguida, nosso autor induz os presentes a pensar em outra contradição: se por um lado não há um deus protetor da relação amorosa que culmina no casamento e na continuação da raça humana, por outro o homem dispõe de divindades protetoras quando morto. Como explicar isso? Para fundamentar tal raciocínio, Plutarco usa os seguintes versos de uma tragédia de nome e autoria desconhecidos (frag. 405 Kannicht-Snell):

é servo e condutor de almas para Plutão:

Noite não me gerou senhor da lira,
nem adivinho nem médico, mas um condutor de almas
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 758B).

Por conseguinte, Plutarco declara Hermes Psicopompo, o condutor de almas, e Plutão como os regentes dos homens quando mortos. Como resultante disso, em uma sequência de citações que começa com Eurípides (Bacas, 66), passa por Homero (Odisseia, II, 372 e XV, 531) e se encerra com Melanípides (frag. 7(763) Page), nosso autor torna mais sólido o seu argumento em favor de Eros como o deus regente da relação amorosa:

Pois nada há nisso de vergonhoso nem forçoso, mas há persuasão e graça que concede uma “pena prazerosa”, na verdade,
“também um esforço fácil”, que conduz à virtude e à amizade, visto que as tomam para o conveniente fim, e não “sem um deus”, mas não têm outro comandante e soberano deus que Eros, companheiro das Musas, das Cárites e de Afrodite.

No doce verão do homem, semeando o desejo no coração,

segundo Melanípides, mescla as mais prazerosas com as mais belas
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 758B-C).

Plutarco relata que a manifestação de Eros no amoroso, ou seja, naquele que é capaz de amar, é tal qual a de outros deuses, como Apolo e Dioniso, por meio “de inspiração e possessão” (ἐπιπνοίας καὶ κατοχῆς) (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 758E). Para embasar seu discurso, o autor cita primeiramente um verso de uma peça desconhecida de Sófocles (frag. 778 Nauck), depois um pensamento de Platão (Fedro, 245a) e os versos de Ésquilo (Suplicantes, 681-682), conforme lemos no trecho a seguir:

“A adivinhação entusiástica provém de Apolo, de sua inspiração e possessão, e a báquica de Dioniso,

Conforme os Coribantes, dançai,

diz Sófocles: os assuntos de Deméter e Pan são comuns às orgias báquicas. “A terceira origem, vinda das Musas, toma uma alma delicada e imaculada”, provoca e estimula o entusiasmo poético e musical. Há essa também chamada loucura de Ares, que preside a guerra, e em tudo está claro qual deus concede e anima o delírio místico,

Ao armar Ares sem dança nem cítara, lacrimoso,
e um grito nativo.

“E parte dessa confusão e ilusão que subsiste no homem não é implícita nem tranquila.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 758E-F e 759A).

Na sequência desse discurso, por meio de um verso de uma tragédia de nome e autoria desconhecidos (frag. 406 Nauck) e de Homero (Ilíada, VII, 121-122), notamos que nosso autor desenvolve sua argumentação sobre a necessidade de afastar essa loucura da relação amorosa para atrair a tranquilidade:

Qual deus sacode o tirso de belo fruto,
esta empolgação amorosa por meninos nobres e mulheres prudentes, que é muito mais lancinante e ardente?
“Ou não vês que o soldado, ao depor suas armas, encerra a loucura da guerra,

então logo
jubilosos guardiões retiraram-lhe as armas dos ombros,

e senta ao lado de suas armas, como um pacífico expecta-

dor?
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 759A).

Plutarco segue descrevendo essa “loucura amorosa” (τὴν δ’ ἐρωτικὴν), como algo que perturba o pensamento humano. Citando Eurípides (Hipólito, 478), afirma que não há “canto mágico sedutor” que lhe mantenha calmo (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 759B).^{cxviii} No entanto, lembrando uma máxima dos filósofos cínicos, Plutarco diz que, se houver um deus que o guie, o amante permanece em uma caminhada “contínua e curta descobre uma passagem para a virtude” (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 759D).

Pelos versos sofoclianos, nosso autor inicia sua defesa sobre a natureza da participação de Afrodite na relação amorosa ao mencionar Traquírias, verso 497:

Grande é a força da vitória que Cípris obtém
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 759E).

Pela atuação conjunta de Eros e Afrodite na relação amorosa, Plutarco alega com um verso de uma tragédia desconhecida (frag. 407 Kannicht-Snell) e um de Homero (Ilíada, XVIII, 57), o destempero daquele que se deixa levar puramente pelo desejo físico, bem como demonstra que o amoroso, quando regido pelos deuses, não se comporta desta maneira:

durante o poente, ela acendia a chama da lamparina,
esperando e chamando para si, muitas vezes, passa perto:
e o vento vindo súbito
com muito amor e desejo
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 759F).

O benefício maior de um relacionamento amoroso regido por Eros e Afrodite não está somente no equilíbrio do desejo sexual dos amantes, mas também no de suas ações. A coragem é outro elemento constituinte de um relacionamento amoroso regido por Eros. Segundo Plutarco, em uma paráfrase da peça de Sócrates (Antígona, 783-784) e de versos contidos em uma tragédia desconhecida (frag. 408 Kannicht-Snell), o deus supera Ares nessa virtude:

quanto às obras de Ares, Eros excele, porque não é inativo,
como Eurípides dizia, nem inexperiente na guerra nem
dorme nas macias bochechas das adolescentes.

Pois um homem pleno de Eros em nada carece de Ares ao lutar contra os inimigos, mas acompanhado de seu próprio deus,

fogo, mar e ventos do éter
está disposto a atravessar

pelo amigo, aonde o chamar.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 76oD-E).

Então, os envolvidos em uma relação amorosa são igualmente contemplados por Eros com o destemor que os transforma em guerreiros inseparáveis, ^{cxviii} sempre dispostos à luta e contando um com o outro nos embates. Plutarco demonstra esta afirmação ao empregar um verso de Níobe, uma tragédia perdida de Sófocles (frag. 410 Nauck):

Os Nióbidas de Sófocles, depois de atingidos, mesmo morrendo, nenhum deles invocou outro auxiliar nem aliado que não o seu amante:

Ó ... envolve-me pelos flancos
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 76oE-F).

Nosso autor confere ênfase ao seu pensamento a respeito da decisiva influência de Eros na coragem dos amantes com os seguintes versos populares pronunciados entre os calcídios (Carmina Popularia 27, frag. 873 Page):

Ó filhos, que receberam graça e nobreza paterna,
não recuseis aos bons a convivência da juventude!
Pois, com valentia, também o debilitante Eros
aflora na cidade dos calcídios
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 761A-B).

E, em uma construção argumentativa bem convincente, ele relata que o general tebano Pâmenes criticou Homero por dividir as tropas aqueias “pelas tribos e fratrias” (Ilíada, II, 362) e por não ter considerado os amantes nessa divisão. Retoricamente, Plutarco une dois versos de Homero (Ilíada, XIII, 131-215 e XVI) em apenas um só para expor a crítica ao próprio poeta:

Pâmenes mudou e renovou a ordem dos hoplitas, um homem amoroso, que reprovou Homero por não ter sido amável porque alinhou as tropas dos aqueus “pelas tribos e fratrias” e não pôs o amante ao lado do amado, para que assim fosse:

escudo um escudo suportasse e elmo um elmo;

Eros é o único invencível por todas suas estratégias.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 761B).

Ao lermos esses versos homéricos, percebemos que o contexto não nos remete a uma relação sexual entre Aquiles e Pátroclo, porém, há a sugestão de uma amizade muito grande entre eles. Esse é um exemplo importante para suscitar reflexões a respeito de Plutarco aceitar a manifestação de Eros em episódios militares que nos remetem a relações supostamente homoeróticas. Por isso, notamos que nosso autor

considera a manifestação de Eros na amizade que nasce entre os guerreiros durante o exercício de sua função militar, sem a necessidade de relações sexuais, apenas como fraternais. Convém lembrar que Eros concorre para a amizade entre o casal, o que não impede que esse modelo se transfira para a amizade dos guerreiros nos campos de treinamento e de batalha. Contudo, essa relação não é duradoura. Ela tem o tempo de uma carreira militar e não contribui para a continuidade da espécie. Isso posto, não tem a duradoura proteção de Eros.

Já a amizade cultivada nos campos de treinamento e batalha entre os guerreiros, regida por Eros, responde pela excelência militar de alguns povos e por suas demonstrações de bravura e coragem. Tal questão é demonstrada por Plutarco nos vários exemplos a seguir:

“Portanto, não somente os povos mais combatentes são os de índoles mais amorosas, beócios, lacedemônios e cretenses, mas também os mais antigos, Meléagro, Aquiles, Aristômenes, Címon e Epaminondas! Este teve como amados Asópico e Cefisodoro, o qual morreu junto com ele em Mantineia e foi enterrado com honras funerárias ao seu lado. E Asópico tornou-se o mais temido e terrível aos inimigos; o primeiro a enfrentá-lo e a golpeá-lo foi Eucnamo de Anfissa, que obteve honras heroicas do focueus.

“Pela quantidade, é uma difícil tarefa falar sobre os outros amantes de Hércules; consideram que Iolau foi amado por ele, e os amantes até hoje o veneram e os honram, fazendo juramentos e dando provas de fidelidade sobre seu túmulo.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 761D-E).

A coragem que Eros confere ao amante, porém, não ocorre somente na esfera militar ou no campo de batalha. Entre os vários episódios relatados por Plutarco em que os amantes deram provas singulares de amor um pelo outro, o mais conhecido é aquele contado na peça Alceste, de Eurípides. Embora sua plateia no momento do discurso seja composta por gregos, sabemos que Plutarco proferia palestras filosóficas em Roma e que seus tratados morais são o registro de grande parte delas. Dessarte, o seu público também era composto por romanos filogregos ou simpáticos à cultura grega. A intenção plutarquiiana de divulgar a produção literária grega em Roma é evidente em toda a sua obra, entretanto, algumas delas já eram bem conhecidas dos romanos, como é o caso da peça Alceste, de Eurípides, segundo sugere o estudo de Wood (1978). Porém, na construção de seu discurso, Plutarco interpreta por outra perspectiva o episódio da mulher que se oferece para morrer no lugar do marido, fato visto como grande prova de amor e de valor moral de Alceste. Ele nos mostra que grande também era o amor de Hércules e de Apolo por Admeto, como nosso autor exemplifica neste excerto, utilizando um verso atribuído a Calímaco (frag. 380 Schneider):

Diz-se que (Hércules) atuou como médico para Alceste,

pois a salvou, depois que ela havia perdido a esperança, para agradar a Admeto, tomado de amor pela própria mulher, porque ele também era seu amante. Contam que também Apolo era seu amante,

Serviu Admeto com grandeza por um ano.

“Como nos veio bem Alceste à lembrança. Uma mulher não partilha muito de Ares; é a possessão de Eros que a faz avançar com coragem sobre-humana e morrer.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 761E)

Ao recontar esse episódio da tragédia euripidiana, nosso autor revela que o amor homoerótico somente conhece sua grandeza quando envolve um deus ou um semideus. Tal exceção ocorre porque o amor divino é superior ao de um ser humano. Aliás, como Plutarco afirmou alhures, os assuntos divinos não devem ser questionados pela razão humana. Sobre a indulgência divina de Eros e o destemor de que imbui o amante, vejamos mais este esclarecimento dado por Plutarco, no qual ele cita versos de uma tragédia desconhecida de Sófocles (frag. 703 Nauck):

Protesilau e Eurídice de Orfeu que dos deuses somente a Eros Hades faz o prescrito! Todavia, diante de todos os outros, como afirma Sófocles:

Nem comedimento nem graça
conhece, apenas apreciou a simples justiça.

É indulgente com os amantes e somente com eles não é indômito nem amargo.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 761F).

Os poderes de Eros sobre os amantes são tão intensos que se mostram capazes de aprimorar seus caracteres, dado que sempre os conduzem à virtude. Podemos observar tal ponto neste excerto em que Plutarco cita Estenebeia, uma peça perdida de Eurípides (frag. 663 Nauck-Snell):

embora Eurípides fosse amoroso, ele se maravilhou com o mais insignificante, quando afirmou:

Ora, Eros ensina um poeta, mesmo se antes sem Musa.

Pois torna inteligente quem antes era indolente; e corajoso, como se diz, o covarde, tal como os que incandescem as vigas, fazem das fracas firmes.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 762B).

As transformações sofridas pelo amante regido por Eros são perceptíveis aos

demais. Para corroborar tal assertiva, nosso autor utiliza um verso da pseudo-biografia de Homero, conhecida como Certame de Homero e Hesíodo (274):

Eros não faz dos desagradáveis e carrancudos os mais humanos e encantadores? Pois:

ao acender o fogo, a casa mostra-se digna de honra,

também um homem, como parece, é mais radiante sob o calor do amor.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 762D).

Citando Homero (Odisseia, XIX, 40), Plutarco continua sua demonstração sobre os efeitos das visíveis transformações que Eros provoca no amante:

quando veem uma alma vulgar, parca e ignóbil, de repente preencher-se de inteligência, liberdade, desejo de honra, graça e generosidade, não se veem obrigados a dizer como Telêmaco:

Sem dúvida, há um deus dentro dessa casa
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 762E).

A coragem dos amantes só é abalada quando o amante encontra o seu amado, ocasião em que se mostra fraco e covarde diante deste. Lembrando Píndaro (Pítica, I, 5), Plutarco compara o momento do encontro do amante com o amado ao de alguém que é atingido por um “pungente raio” e fica abatido, tal como o descrito por este verso de Frínico (frag. 17 Snell):

ao ver seu belo, é

tal o galo se encolhe, como um escravo, recolhendo a asa,

sua ousadia é abatida e despedaçado o orgulho de sua alma.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 762E-F).

Conforme nosso autor, a força do sentimento amoroso regido por Eros manifesta-se ainda nos seres mais inusitados, o que está em concordância com o que lemos no seguinte trecho:

Os romanos narram que o filho de Hefesto, Caco, expelia fogo pela boca, de fluentes chamas; a própria lançava em verdade um som mesclado ao fogo e emitia o calor de seu coração pelas palavras:

Com as Musas de belas vozes curando o amor,

segundo Filóxeno.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 762F-763A).

Apesar de Plutarco fazer referência a um episódio relatado pelos romanos, a citação que norteia seu raciocínio é a do poeta peloponésio Filóxeno (séc. V a.C.) de um poema intitulado Ciclope e Galateia (frag. 9 [822] Page). Nosso autor continua demonstrando a força do sentimento amoroso regido por Eros, colocando em prosa estes versos de uma célebre ode de Safo (frag. 31 Loebe-Page):

Mas se, por causa de Lisandra, ó Dafneu, não esqueceste dos antigos rapazes, lembra-nos que a bela Safo diz em seus versos que, ao surgir da amada, sua voz refreia, seu corpo inflama e apoderam-se dela a palidez, o devaneio e a vertigem.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 763A).

Em seu diálogo com a tradição poética grega, Plutarco discorda da avaliação de Menandro sobre o caráter doentio assumido pelo amoroso, registrado em fragmentos de uma comédia desconhecida (frag. 791, 7-8 Nauck-Snell), e reforça seu argumento contrário ao comediógrafo com um verso de uma tragédia também desconhecida, de Ésquilo (frag. 351 Nauck):

Não apreendemos nem compreendemos o dito por Menandro, perigosa doença da alma, o ferido de bom grado é golpeado

Mas o deus é a causa, que ataca um e aprova outro. Então, o que mais tinha de ser dito no princípio e neste instante “porque agora veio à boca”, conforme Ésquilo, parece-me que nada se pode ocultar, por ser em tudo grandioso.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 763B).

Em razão da diversidade de autores selecionados para compor sua argumentação sobre a necessidade de um deus regente do amor, Plutarco entra em contato com autores de variadas épocas e estilos. Assim, ele verifica que há visões diferentes sobre Eros entre os poetas, os filósofos e os legisladores. Para demonstrar suas concepções diferenciadas, nosso autor nos apresenta primeiro a noção que os filósofos têm dos deuses, apresentando os seguintes versos de Píndaro (frag. 143 Snell-Maehler)^{cxvvi}:

De fato, os deuses dos filósofos são os
sem doença nem velhice
e inexperientes em penas, que por
ruidosa

via escaparam de Aqueronte.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 763C).

Entretanto, apesar de os poetas e os legisladores divergirem em muitos aspectos (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 763D), Plutarco nos mostra que eles são concordes quanto a Eros ser o deus regente dos relacionamentos amorosos. Outrossim, registra os versos de Alceu e de Eurípides, respectivamente fragmento 348 Lobel-Page e fragmento 595 Nauck-Snell, para concluir que:

Seguramente, os melhores poetas, legisladores e filósofos concordam sobre um e juntos inscrevem Eros entre os deuses que “em uníssona voz tanto louvaram”, como dizia Alceu sobre Pítaco, quando eleito tirano pelos mitilênios. Para nós, Eros é rei, arconte e harmosta; nas mãos de Hesíodo, Platão e Sólon ele é conduzido, coroadado, do Hélicon para a Academia e, adornado, entra triunfante entre muitas parselhas de amizade e união, não como Eurípides afirma:

subjugado por grilhões não de bronze,

envolta pelo frio e pelo peso na carne, sob vergonhosa necessidade, mas alada condutora para as mais belas e divinas coisas do ser sobre as quais outros falaram melhor. (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 763E-F).

Plutarco prossegue seu discurso refutando a comparação que se costuma estabelecer entre Eros e o sol. O autor afirma que o poder do deus é superior ao do astro, porque nos guia às práticas virtuosas e nos conduz à busca pela verdade. Para fundamentar seu discurso, nosso autor exemplifica seu pensamento com uma passagem de Eurípides (Hipólito, 193-195), conforme lemos a seguir:

o convence a demandar em si mesmo e ao seu redor pela verdade e pelo resto dos assuntos, e nada de outro lugar.

Parecemos ensandecidos de amor por tudo que brilha sobre a terra,

como Eurípides diz:

por inexperiência de outra vida (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 764E).

A escolha de versos dessa peça euripídiana indica a habilidade retórica de Plutarco. Ele tenta transmitir o comedimento sexual dos cônjuges ao lembrar Hipólito, o personagem casto e adorador da virgem Ártemis, que evita as investidas de sua madrasta Fedra. A clareza do jovem diante da impostura de sua madrasta é relaciona-

da por Plutarco ao amor que ele dedica à deusa caçadora, um sentimento ao qual se mantém fiel pela lucidez que Eros lhe traz por meio de seu amor. Então, a clareza está em Eros e a claridade excessiva está no sol, pois este “parece que atordoa a memória e envenena o raciocínio” (ἐκπλήττειν ἔοικε τὴν μνήμην καὶ φαρμάπτειν τὴν διάνοιαν ὁ ἥλιος) (764E-F). A verdadeira realidade, contudo, não está no raciocínio, mas na alma que Eros possui e, conforme lemos neste hexâmetro do poeta Calímaco (frag. 381 Schneider):

Em torno dela dolosos e afáveis sonhos verte,
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 764F).

Há neste tratado a acentuada referência a versos de poetas gregos de diversos estilos e períodos para fundamentar o discurso de Plutarco sobre a importância de Eros no relacionamento amoroso. Dado que leva nosso autor a reconhecer que não há unidade no pensamento dos poetas sobre a natureza divina do deus e a endereçar suas críticas a grande parte deles, afirmando que:

A maioria dos poetas parece zombar e ridicularizar o deus, quando escreve sobre ele e o celebra em cantos; e pouco foi dito com seriedade por eles, quer pela inteligência e raciocínio, quer pela vontade divina, que tocasse a verdade; nestes versos, há um dado sobre sua origem:

O mais terrível dos deuses,
que Íris de belas sandálias gerou,
após unir-se a Zéfiro de áurea cabeleira.

A não ser que os gramáticos tenham vos persuadido, por dizerem que sua representação nasce para brilho e colorido da paixão.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 765E).

Embora Plutarco construa parte significativa de sua argumentação apoiado na produção poética grega, percebemos nos versos supracitados a sua manobra retórica para desautorizar a versão dada pelo poeta Alceu (frag. 327 Lobel-Page) para a origem de Eros. Isso porque ele já havia dado razão a Hesíodo, que o nomeou um deus primordial, do qual todos vieram depois (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 756D-F). No trecho acima, nosso autor ironiza ainda o entendimento que os gramáticos têm da participação de Eros^{cxvii} no relacionamento amoroso, como se o deus fosse apenas um expediente para conferir imaginação aos poetas e para o deleite de seus leitores ou ouvintes.

Recorrendo a dois versos (frag. 360 Kock e frag. 355 Kannicht-Snell), de autoria e títulos desconhecidos, Plutarco constrói o seguinte discurso:

O voluptuoso não; ao ser interrogado se

ao feminino tende mais do que ao masculino

e ele responder

agrada-me onde houver beleza, sou ambidestro,

parece que respondeu pelo desejo sexual. O nobre e afeito ao belo não pela beleza nem pelo físico, mas pelas diferenças dos genitais escolhe seus amores!
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 766F-767A).

Nosso autor mostra claramente que a relação regida por Eros é a estabelecida entre um homem e uma mulher. Salvo em conduta militar ou amor por alguma divindade, o relacionamento homoerótico não pertence ao domínio do verdadeiro deus. Notamos que a defesa do amor e do casamento demanda ainda a participação da mulher como um ser confiável e virtuoso. Portanto, empregando uma expressão de Crisipo (frag. 718 von Arnim), um filósofo estoico, e dois versos de uma peça desconhecida de Ésquilo (frag. 2431-2 Nauck), nosso autor segue sua explicação esclarecendo que as mulheres também são influenciadas pelo poder de Eros:

Todavia, afirmam que a juventude é “a flor da virtude” e que o gênero feminino não mostraria tal florescência nem teria a aparência natural para a virtude; isso é um absurdo. Pois também Ésquilo com correção compôs:

da jovem mulher não me escapa o inflamado
olhar, a que por um homem foi provada.

Então, de um caráter impudente, licencioso e corrupto difunde-se sinais na aparência das mulheres.
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 767B).

A participação feminina no amor nasce da necessidade dos amantes regidos por Eros de formar uma unidade, por se tratar de uma fusão de almas, não de uma “comunhão de amigos” (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 767E), conforme a expressão contida em Diógenes de Laércio (Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres, VIII, 10), atribuída aos filósofos estoicos. Citando um verso de uma peça desconhecida de Ésquilo (frag. 785 Nauck), Plutarco reafirma que Eros atua sobre a mulher envolvida em um relacionamento amoroso no casamento, pois o matrimônio é:

Obra de muitas rédeas e lemes,

está sempre nas mãos dos cônjuges. Compartilha com Eros tamanho autodomínio, decência e confiança, de modo que, quando um dia toca uma alma licenciosa, ela retira-se dos outros amantes, extirpa a audácia e abate a

soberba e a imoralidade, levando ao pudor, quietude e decoro, e veste-a de forma decente, e torna-a a ouvinte de um único.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 767E-F).

Como exemplos de suas afirmações sobre o poder de Eros atuar por igual em homens e mulheres, Plutarco relata vários exemplos de mulheres que mudaram seus hábitos ou que mantiveram sua honra, quando tomadas de amor por um homem. Seleccionamos o exemplo de Laís, notável cortesã da cidade de Corinto, no século V a.C., onde nosso autor usa um verso de uma peça perdida de Eurípides (frag. 1084 Nauck-Snell) para afirmar que:

Depois que o amor a tocou pelo tessálio Hipólico,

ela deixou para trás a Acrocorinto banhada por verdes águas

e fugiu, escondida, da grande tropa de outros amantes e de um grande exército de cortesãs, partiu com decência.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 767F-768A).

Nosso autor costura seu argumento sobre a virtude feminina no casamento para edificar o matrimônio entre um homem e uma mulher. Como contraponto, Plutarco lança seu olhar sobre a relação de indivíduos do sexo masculino, tratada como desprovida de amor, conforme exemplifica com um verso de uma peça de título e autoria desconhecidos (frag. 409 Nauck) e dois versos de uma peça desconhecida de Sófocles (frag. 770 Nauck):

A comunhão de um do gênero masculino com outro, que é mais pela intemperança e cópula, alguém com reflexão diria que:

Este feito é de Híbris, não de Cípris.

Por isso, pondo os que se comprazem em ser passivos, consideramos o pior gênero de vício; sem participação de confiança, nem pudor e nem de amizade, mas, na verdade, conforme Sófocles:

Os de tais amigos destituídos,
alegram-se, os que têm desejam fugir.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 768E).

A relação amorosa entre homens se mostra incompleta e fugaz pela ausência de amizade e de respeito entre os amantes. O amor entre homens e mulheres diferencia-se pela profundidade de sua amizade e pela constituição de seu caráter virtuoso.

Por isso, Plutarco continua seu discurso com versos de um desconhecido poeta cômico (frags. 222-224 Kock) para demonstrar como a relação pederasta carece de virtude:

ao ver teu semblante familiar, perdi o chão.
Imberbe, tenro e belo jovem,
unido a ele eu morra e que isso valha um epigrama.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 769B).

A desmedida do amor entre homens contrapõe-se ao equilíbrio de um homem unido a uma mulher virtuosa, como nos mostra nosso autor com este verso de uma comédia de autoria e título desconhecidos (frag. 221 Kock):

A uma mulher honesta e prudente exortaria a sacrificar a Eros, para que ele, benevolente, conviva em seu casamento, e adorne-a com todos os temperos femininos; que seu marido não se perca por outra e seja obrigado a proferir falas de uma comédia:

Tal mulher injuriei, eu sou um infeliz.

Amar no casamento é um bem maior do que ser amado
(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 769D).

Provavelmente, Plutarco tece seus comentários tendo como referência sua esposa Timóxena, “uma mulher honesta e prudente”, visto que ele a trouxe para Téspias a fim de realizar sacrifícios em honra a Eros (PLUTARCO, Diálogo do Amor, 749B). Com isso, ele exalta as qualidades de sua esposa e revela a sua felicidade no casamento. Talvez isso explique porque nosso autor lembra em seguida de Homero (Odisseia, VI, 183-184), para registrar seu argumento de que o casamento é a maior fonte de prazer,

quando, concordes em pensamentos, um lar tenham
um homem e uma mulher.

(PLUTARCO, Diálogo do Amor, 770A).

De acordo com Plutarco, trata-se de uma união que é sustentada não somente pelas leis humanas, mas também pelas leis da natureza. Ambas necessitam da procriação, a cidade para a sua manutenção do quadro de cidadãos e a espécie humana para a sua continuidade. Identificamos, então, a contribuição da filosofia platônica (PLATÃO, O Banquete, 207a) quanto a definição de Eros como a divindade que inspira o desejo de imortalidade no homem, por isso a procriação (SANTAS, 1979, p. 71). Da doutrina estoica, nosso autor traz a visão do filósofo Zenão de que Eros contribui para a salvação da cidade, conforme assinalado por Ateneu (Deipnosofistas, 561c-d) (BOYS-STONES, 1998, p. 168). Por conseguinte, Plutarco expõe seu raciocínio usando um verso de uma tragédia desconhecida de Eurípides:

De fato, a lei os ampara e a natureza mostra que os deuses

necessitam de Eros para a procriação regular. Assim, os poetas dizem:

a terra ama a chuva

e o céu a terra, e os físicos dizem que o sol ama a lua para copular e fecundar.

(PLUTARCO, *Diálogo do Amor*, 770A).

Com essa última citação de Plutarco em seu diálogo, encerramos nossa exposição do uso plutarquiano dos autores gregos. Nela, demonstramos que nosso autor referencia obras de várias escolas filosóficas, diversos estilos poéticos e diferentes tipos de prosa para compor o seu discurso argumentativo, o que revela seu vasto conhecimento da produção literária grega. Poucas são as referências a autores latinos como a citação de Platão (*Diálogo do Amor*, 749A) aludindo Petrónio (*Satíricon*, 131), sobre o Ilisso e o mito de Caco (*Diálogo do Amor*, 762F), também relatado por Virgílio (*Eneida*, VIII, 184-275). Ao longo desta análise, verificamos quão importante é a contribuição de *Diálogo do Amor* para o conhecimento da visão dos poetas gregos acerca desse sentimento, tal como a influência da filosofia e da religião para a construção da teoria do amor de Plutarco.

Referências

Edições e traduções

HESÍODO. **Teogonia**. Estudo e tradução de José Antônio Alves Torrano. Edição Bilingue. São Paulo: Iluminuras, 1995.

PLATÃO. **Fedro**. Edição Bilingue. Texto grego de John Burnet. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2011.

PLATÃO. **O Banquete**. Edição Bilingue. Texto grego de John Burnet. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2011.

PLUTARCO. **Diálogo do amor**. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. Edição Bilingue. São Paulo: Martin Claret, 2015.

PLUTARCH. *Dialog über die Liebe*. Eingeleitet, überstzt und mit interpretierenden Essays versehen von Herwig Görgemanns, Barbara Feichtinger, Fritz Graf, Werner Jeanrond um Jan Opsomer. Tübingen: Mohr Siebeck, 2006.

PLUTARCH. **The Dialogue on Love. Moralia**. Vol. IX. Translated by W. C. Helmbold. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 2006.

Artigos, livros e capítulos de livro

BABUT, Daniel (1969). **Plutarco e lo Stoicismo**. Traduzione di Alberto Bellanti. Milano: Vita e Pensiero, 2003.

BOYS-STONES, George. Eros in Government: Zeno and the Virtuous City. **The Classical Quarterly**, New York, v. 48, n. 1, p. 168-174, 1998.

CLARK, W. M. Achilles and Patroclus in Love. **Hermes**, Stuttgart, Bd. 106, H. 3, p. 381-396, 1978.

DeLACY, Philip H. **Plutarch and the Academic Sceptics**. *The Classical Journal*, Northfield, v. 49, n. 2, p. 79-85, 1953.

DÉTIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. **Métis: As Astúcias da Inteligência**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus, 2008.

D'IPPOLITO, Gennaro. L'Omero di Plutarco. In: GALLO, Ítalo (org.). **La Biblioteca di Plutarco**. Atti del IX Convegno plutarcheo, Università degli Studi di Palermo, 13-15 giugno 2002, Napoli, 2004, p. 11-35.

FERA, Maria C. Gli dei sfuggiti all'Acheronte: un frammento pindárico in Plutarco. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Pisa, v. 40, n.1, p. 57-64, 1992.

FOUCAULT, Michel (2001). **A Hermenêutica do Sujeito**. Curso dado no Collège de France (1981-1982). 2 ed. Edição estabelecida por Frédéric Gros sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. Transliteração do grego de Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRAZIER, Françoise. Introduction: Comment repenser l'amour platonicien à l'époque impériale. In: PLUTARQUE. *Érotikos*. Dialogue sur l'Amour. Texte établi et traduit par Robert Flacelière, revu par Françoise Frazier. Introduction et notes par Françoise Frazier. Paris: Les Belles Lettres, p. VII-XLVII, 2008.

HERSHBELL, Jackson P. Plutarch and Heraclitus. **Hermes**, Stuttgart, Bd. 105, H. 2, p. 179-201, 1977.

HERSHBELL, Jackson P. Plutarch as a Source for Empedocles Re-Examined. **The American Journal of Philology**, Baltimore, v. 92, n. 2, p. 156-184, 1971.

HINDLEY, Clifford. Eros and Military Command in Xenophon. **The Classical Quarterly**, New York, v. 44, n. 2, p. 347-366, 1994.

HINDLEY, Clifford. Xenophon on Male Love. **The Classical Quarterly**, New York, v. 49, n. 1, p. 74-99, 1999.

HORDERN, J. H. The Cyclops of Philoxenus. **The Classical Quarterly**, New York, v. 49, n. 2, p. 445-455, 1999.

MARCH, Jennifer. Euripides the Misogynist? In: POWELL, Anton (ed.). **Euripides, Women, and Sexuality**. New York: Routledge, 1990, p. 32-74.

MARTIN, JR., Hubert. **Amatorius**, 756E-F: Plutarch's Citation of Parmenides and Hesiod. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 90, n. 2, p. 183-200, 1969.

NEUMANN, Harry. Diotima's Concept of Love. **The American Journal of Philology**, Baltimore, v. 86, n. 1, p. 33-59, 1965.

PAGLIALUNGA, Esther. **Filoós kaloó** d ou: Amistad y honestidad em Hipólito de Eurípides. *Praesentia*, Venezuela, n. 4/5, 2002/2003. Disponível em: <http://www.vereda.saber.ula.ve/cgi-win/be_alex.exe?Ejemplar=T500200003533/o&Nombrebd=vereda-sol&ForReg=cgi-win/be_alex.exe&Encab=0>. Acesso em: 11 de set. de 2020.

PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio. El Hesiodo de Plutarco. In: GALLO, Ítalo (org.). **La Biblioteca di Plutarco**. Atti del IX Convegno plutarqueo, Università degli Studi di Palermo, 13-15 giugno 2002, Napoli, 2004, p. 37-46.

PRICE, A. W. **Virtue & Reason in Plato and Aristotle**. Oxford/New York: Oxford University Press/Clarendon Press, 2011.

RINALDI, Daniel. El **Hipólito** de Eurípides en el **Erótico** de Plutarco. In: CERQUEIRA, Fábio Vergara; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (eds.). **Ensaio sobre Plutarco**. Leituras Latino-Americanas. Pelotas: Edufpel, 2010, p. 205-229.

RIST, John M. Plutarch's Amatorius: a Commentary on Plato's Theories of Love? **The Classical Quarterly**, New York, v. 51, n. 2, p. 557-575, 2001.

SANTAS, Gerasimos. Plato's Theory of Eros in the **Symposium**. **Noûs**, New Jersey, v. 13, n. 1, p. 67-75, 1979.

SUTTON, Dana F. Dithyramb as Δρᾶμα: Philoxenus of Cythera's "Cyclops or Galatea". **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Pisa, v. 13, n. 1, p. 37-43, 1983.

WOOD, Susan. Alcestis on Roman Sarcophagi. **American Journal of Archaeology**, Boston, v. 82, n. 4, p. 499-510, 1978.

6

Contribuições dos Estudos Clássicos para a História das Ciências da Linguagem ⁶⁹



Fabio Fortes

A história da ciência e da linguagem

Em fevereiro de 1962, Thomas Kuhn publicava na Califórnia A estrutura das revoluções científicas. O seu “ensaio”, como despretensiosamente o autor o qualifica, representou a incursão de um físico teórico no campo da história e da filosofia da ciência, oferecendo à comunidade da época uma concepção que teria grande impacto para pensar os processos de amadurecimento e transformação do conhecimento científico.

Na obra em questão, Thomas Kuhn conferia papel central às noções de “paradigma” e “revolução”, sendo que, em sua perspectiva, tais conceitos não derivavam exclusivamente de propriedades intrínsecas às próprias teorias, mas também de tensões culturais, sociais e políticas existentes no interior da comunidade científica. Com efeito, o que tornaria um paradigma dominante seria não somente o resultado da capacidade inerente de determinada teoria para resolver problemas colocados pelos cientistas, mas também decorreria da natureza dos próprios problemas que se elegem e se mantêm como agenda investigativa em dada época.

Além disso, um paradigma dominante, definidor da “ciência normal”, mobilizaria grupos de cientistas em seu apoio, os quais buscariam aperfeiçoá-lo, com inovações e novas propostas, mas não no sentido de alterá-lo substancialmente: ao contrário, em diálogo com a tradição que o sustenta, os pesquisadores da “ciência normal” estariam antes preocupados em manter a estabilidade do que em reformular ou mudar o paradigma. Qualquer mudança radical só poderia, portanto, ocorrer via revolução, o que deslocaria não somente as teorias do seu lugar, mas também as suas práticas, os seus métodos, as comunidades e sujeitos dessa ciência.

Na mesma época, Noam Chomsky publicava, em 1966, o ensaio Linguística cartesiana, no qual, recuando aos séculos XVIII e XIX, o chamado “Papa” da Linguística Gerativa, certamente ainda um dos maiores nomes da Linguística contemporânea, reconhecia alguns dos princípios fundamentais de sua ciência no chamado pensamento “cartesiano”. Segundo Chomsky, os estruturalistas da primeira metade do século XX, haviam descartado um fecundo pensamento sobre a linguagem no âmbito da obra dos pensadores racionalistas dos séculos XVIII e XIX. Em trabalhos de estudiosos como Descartes, Schlegel, Humboldt e outros, já estaria patente, segundo o linguista americano, a noção de que a linguagem humana, conquanto fosse uma faculdade biológica e natural, permitiria ao ser humano também se diferenciar dos outros animais, ao servir não propriamente como forma de comunicação, mas como expressão do pensamento.

Tratava-se, portanto, de iluminar a concepção de linguagem como forma (e não substância), da qual decorreria seus princípios racionais intrínsecos e universais, responsáveis pelas regras sintáticas e morfológicas, e não, necessariamente, da maneira como ela seria efetivamente usada. A oposição humboldtiana, por exemplo, entre forma e caráter reconhecer-se-ia como o gérmen da dicotomia a ser fortemente defendida pelo próprio Chomsky e os gerativistas logo na primeira fase de sua teoria, a

⁶⁹ O presente trabalho decorre de pesquisa de Pós-Doutorado realizada no Département de Sciences de l'Antiquité, da Universidade de Liège, na Bélgica (2019-2020), e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, Bolsa Professor Visitante Júnior.

dicotomia entre competência e performance (cf. Chomsky, 1975, p. 90).

Embora situadas dentro da mesma década e igualmente resultantes de reflexões epistemológicas, talvez não seja possível avançarmos no paralelo entre as obras de Thomas Kuhn e Noam Chomsky, por se erigirem sobre arcabouços teóricos distintos e olharem para objetos e arcos temporais de dimensões não necessariamente compatíveis. Em todo caso, embora partissem da história de duas disciplinas distintas – a Física e a Linguística – o que Thomas Kuhn e Chomsky lograram realizar é uma espécie de retorno ao passado, uma historicização dos modos e das práticas científicas, afastando-se nos dois casos – ainda que por pouco tempo – dos modelos imanentes, formais e centrados no presente que reinavam absolutos até então, no domínio das duas disciplinas. Em vez disso, Thomas Kuhn e Noam Chomsky reivindicavam da história e do passado de seus campos, noções que permitissem a compreensão da ciência praticada em sua época. Ambos traziam, portanto, para o seio da própria ciência, uma inquietação intelectual que se tornaria constante na segunda metade do século XX: a revisão crítica de sua história. São provas de que revisar o passado tem se tornado, crescentemente, um imperativo das ciências após o século XX; essa atitude define talvez, para nossa época, aquilo a que Hegel veio a chamar de *Zeitgeist*, “o espírito do tempo”, em sua Filosofia da História.

Com efeito, data da segunda metade do século XX o início de um empreendimento que teve por meta produzir uma história das ciências, em geral, e da linguagem, em particular. Os trabalhos do inglês Robins (1967), do francês Mounin (1967), do romeno Coseriu (1969) e, até mesmo, do brasileiro Mattoso Camara Jr. (original de 1962)^{cxviii} são bons exemplos de manuais que tentaram escrever uma vigorosa história do pensamento linguístico (registrando, como não poderia deixar de ser, uma rápida visita aos mais remotos ancestrais gregos e latinos)^{cxix}. Todavia, uma investigação menos enviesada pelo olhar da própria Linguística, de suas preocupações e objetos teóricos, só viria à tona com a emergência de periódicos internacionais dedicados ao tema, tais como *Historiographia Linguistica* (1974-); a *Histoire Épistemologie Langage* (1979-) e, mais recentemente, a *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft* (1991-), que tornaram possível o reconhecimento e a institucionalização desse amplo campo de estudos que tem como preocupação um retorno às fontes históricas do pensamento sobre a linguagem, fora dos limites dos objetivos que outrora eram buscados, o de legitimar práticas presentes ou o de avaliar o nível de cientificidade/verdade de determinado movimento teórico do passado, em uma atitude bastante anacrônica (Fortes, 2011).

Os Estudos Clássicos e a teoria gramatical antiga

Para a, assim considerada, relevante incursão dos historiadores da Linguística em domínios da Antiguidade grega e latina, em cujo bojo ter-se-iam fundado as ciências e as instituições ocidentais – e ipso facto um capítulo dessa história –, não seria de pouca monta o empreendimento de esforços para examinar e assimilar fontes muito afastadas no tempo, fontes redigidas nas línguas clássicas e rarissimamente visitadas, até então, até mesmo pelos classicistas^{cxli}. Em que pese isso, vale ainda perguntar: para além do aspecto propriamente tradicional dessa espécie de “retorno aos antigos”^{cxlii}, restariam ainda contribuições objetivas dos textos em grego e latim para pensar a

história do pensamento linguístico?

Em favor dessa pesquisa, poder-se-ia aqui salientar, em primeiro lugar, que o aproveitamento de temas metalinguísticos do remoto passado grego e romano reforçaria a ideia da própria Linguística enquanto um empreendimento histórico. Embora não fizessem uma Linguística – o que seria um flagrante anacronismo! –, os antigos gramáticos, filósofos e retóricos do mundo grego e romano pensaram e desenvolveram conceitos, teorias, princípios e aplicações tecnológicas da linguagem, aplicados à resolução de problemas de linguagem de sua época ou motivados por inquietações intelectuais próprias à sua maneira de ver o mundo. Com efeito, se com Sylvain Auroux (1992, p. 12), nos rendemos ao fato de que a Linguística não resiste à estabilidade do seu próprio nome, visto que, nascido de um neologismo alemão do século XVIII, ela, a Linguística,

se trata “de uma forma de estruturação do saber eminentemente transitória, que está provavelmente em vias de desaparecer sob nossos olhos (é por isto que recorreremos cada vez mais à expressão plural “ciências da linguagem”)

Como sustentar o mito de que tal ciência representaria um empreendimento estável, monolítico, coerente e verdadeiro, se ampliamos o arco de análise e encontramos nos seus “predecessores” notáveis contradições e desconcertantes paralelos? Certamente, com o avanço das pesquisas em torno de antigos manuais, compêndios, gramáticas, tratados filosóficos ou retóricos que tematizavam a linguagem, mais se revela a permanência e a transformação de conceitos que ora estavam na base do que os modernos chamaram de Linguística – ainda que os sujeitos do mundo antigo certamente estivessem movidos por propósitos e problemas muito diferentes que os levavam a olhar para suas línguas. No entanto, desse labirinto de reflexões antigas sobre a linguagem, se podem destacar, por vezes, soluções inesperadas para os problemas que ainda nos colocamos, bem como o desenvolvimento de princípios que, embora possam estar esquecidos na noite do tempo, são suscetíveis de uma reabilitação para um necessário arejamento de nossas agendas de pesquisa, talvez um tanto gastas pela manutenção longa de um mesmo paradigma...

Um breve exemplo: a permanência nos estudos linguísticos modernos da terminologia gramatical clássica (como, por exemplo, o nome das partes do discurso – nome, verbo, pronome, advérbio etc.) ou mesmo de conceitos (como o de caso, concordância, oração, sintaxe, entre outros), desafia o estudioso moderno a reconhecer a instabilidade e a relatividade dos princípios teóricos da sua ciência. A permanência de um mesmo quadro terminológico não é banal, tampouco irrelevante: instiga uma busca pela compreensão das diferenças e dos pontos de contato, exercício de análise que tem o mérito de tornar história da Linguística menos teleológica – os antigos como preparação para um futuro mais avançado –, e tampouco subtrair às práticas presentes as suas especificidades, em nome de uma espécie de elogio dos antigos, uma versão da já encardida *auctoritas veterum* que, em algum momento do passado, alçou os gregos e os latinos à condição de sujeitos de uma civilização superior. Ambas as atitudes, com efeito, soam anacrônicas: buscar nos antigos respostas a nossos questionamentos seria

lançar à sombra as suas idiossincrasias, enquanto refutá-los por não responderem aos nossos anseios seria exigir deles um conhecimento do futuro.

O fato é que por sólida e contínua que pareça a tradição terminológica que coloca na mesma linha, por exemplo, Aristóteles e os mais recentes gramáticos e linguistas, que parecem falar a mesma língua quando se evocam nomes, verbos, conectivos, clíticos, advérbios, caso etc.; quando vistos no detalhe, porém, não poucas complexidades, reviravoltas, especializações conceituais, transposições para contextos diferenciados etc. tais termos parecem ter sofrido. Um exame dos diferentes sentidos que tais termos engendraram no passado, a maneira como foram lidos e aproveitados pelos coetâneos e a maneira como foram recebidos e readaptados a outras reflexões no campo dos estudos da linguagem, levam o estudioso a relativizar ou mesmo a abdicar de concepções preestabelecidas a partir de seu tempo, entre os quais aquele que considerava até há pouco as línguas e a linguagem como objetos exclusivos da Linguística, um objeto delimitado e essencialmente imanente, como diria Saussure, “as línguas nelas e por elas mesmas” (Saussure, 1973 [1916], p. 28): um objeto que, desde o final do século XIX, buscou a sua autonomia, a sua maioria e independência em relação aos seus ancestrais. Em suma, por mais que, na história, seja impossível voltar a ser grego ou romano e a pensar como os antigos pensavam, é preciso reconhecer que “esta longa duração do passado não deve, no entanto, impedir o historiador de se distanciar do passado, uma distância reverente, necessária, para que o respeite e evite o anacronismo (Le Goff, 2003, p. 26).

Sendo assim, classicistas de renome internacional como Vivien Law (1984, 1986, 1993; 2003; 2005[1995]), Ildefonse (1997), Baratin (1981; 1989), Desbordes (2007), Swiggers (1992, 2010, 2013), entre outros, assim como classicistas brasileiros que, a partir das duas últimas décadas, parecem encontrar nos textos metalinguísticos antigos relevante fonte para variados estudos, entre os quais, a título de ilustração, poderíamos destacar Moura Neves (1987), Borges Neto (1991, 2004), Pereira (2002, 2006) e Martinho (2002, 2009) – e a obra de muitos de seus orientandos e ex-orientandos, muitos dos quais, aliás, já ocupam posições nas universidades^{cxliii}. Tais estudiosos, para além de produzirem trabalhos que repercutem diretamente na maneira como a história das ciências da linguagem é contada, acabam também, para sermos otimistas, por influenciar a maneira como a Linguística – lato sensu – é pensada no Brasil.

Diferentemente das primeiras posições adotadas, como a de um Robins (1951, 1967), que liam os latinos para detectar-lhes as omissões teóricas que cometeram, se comparados com os estruturalistas de um tempo muito posterior; ou mesmo um Mattoso Camara Júnior (1979), que relegava a gramática antiga à desconfortável posição de “pré-Linguística”, um estágio ainda carente da cientificidade e do acabamento da ciência de sua época, esses novos estudos, reforçam a neutralidade epistemológica e o historicismo moderado que, conforme também nos ensina Auroux (1992, p. 14-15), são princípios fundamentais da nova história do pensamento linguístico^{cxliiv}, o que nos remete à questão metodológica envolvida no tratamento contemporâneo desse corpus de autores do passado.

A questão metodológica

No campo dos Estudos Clássicos, as pesquisas sobre os diferentes textos gregos e latinos podem ter como aporte diferentes teorias modernas de leitura, tais como a análise do discurso, a intertextualidade, a filologia etc., além de colher na própria retórica antiga elementos para subsidiar as interpretações modernas. No campo dos estudos que tenham por objetivo recuperar os elementos de uma tradição de estudos sobre a linguagem, uma das perspectivas que se tem mostrado mais produtiva é a da Historiografia da Linguística (HL).

Nessa perspectiva teórica, um dos pontos centrais consiste em compreender o corpus a partir daquilo que Swiggers (2013) chama de “noção problemática de texto”, que envolve, entre outros fatores: 1) a sua inserção em circuitos mais amplos de circulação; 2) a sua posição nos sistemas culturais; 3) a sua estrutura global; 4) a natureza de seu papel dinâmico.

Por isso, a pesquisa em torno desse tipo de corpus não pode prescindir de um atento e rigoroso estudo dos contextos de produção, circulação e utilização da obra investigada, amparado em bibliografia secundária e primária pertinentes. Nesse sentido, requer-se também uma incursão nos modos de transmissão e difusão manuscrita do texto, bem como sua recepção à sua época e seu modo de aplicação nas práticas de uso desse texto na época em que foi produzido, tendo em vista as questões que o motivaram, os problemas que buscavam solucionar e/ou as suas aplicações.

Em geral, para esse tipo de análise, levam-se em conta três grandes princípios, formulados por Koerner (2014, p. 58), que representam também três etapas da pesquisa:

1) o princípio da contextualização, que consiste em estabelecer o “clima de opinião” em que um determinado texto foi produzido, o que representa levar em conta não somente questões ligadas ao desenvolvimento teórico em questão nesse texto, mas aos fatores sociais, históricos, culturais que justificaram a sua proposição enquanto um monumento da cultura de sua época.

Como afirma Koerner, acerca desse princípio:

As ideias linguísticas nunca se desenvolveram independentemente de outras correntes intelectuais do período em que surgiram. Na verdade, o que Goethe chamou de *Geist der Zeiten* sempre deixou as suas marcas no pensamento linguístico. Por vezes, a influência da situação socioeconômica, e mesmo política, deve igualmente ser tida em conta (considere-se a discussão sobre a ‘ordem natural’ da organização sintática, na França do século XVIII, na qual o francês foi apresentado como uma língua superior às outras, e as aspirações de supremacia política da França no mesmo período).

(Koerner, 2014, p. 58).

2) o princípio da imanência: consiste na leitura imanente do texto, do ponto de vista de seu estabelecimento crítico (filológico), de sua construção enquanto um objeto discursivo (o seu gênero), e em relação aos elementos teóricos, analíticos e empíricos que apresenta. Trata-se, portanto, de uma espécie de close reading, para o que é crucial o esforço que o analista empreende para se desvencilhar do seu arcabouço teórico do presente, tendo em vista um esforço de escutar os sentidos que os conceitos possuíam no contexto em que foram formulados, tendo em vista as finalidades do gênero em questão (se é uma gramática escolar, se é um tratado de lógica, um manual de retórica etc.).

3) o princípio da adequação: tendo realizado as duas primeiras etapas, o estudioso poderá, então, buscar traçar aproximações, comparações, diferenciações entre o quadro conceptual da obra em questão e eventualmente suas ressonâncias em outros períodos, inclusive na contemporaneidade. Particularmente, para a tradução de textos gregos e latinos, é crucial que, na anotação, o analista busque oferecer ao leitor índices dessa adequação, para assegurar que o texto antigo seja compreensível aos leitores contemporâneos.

Como exemplifica Koerner (1995, p. 59):

Claro que é necessário que o investigador explique porquê e até que ponto o conceito tardo-medieval de ‘significatio vocis’, por exemplo, pode ser traduzido como ‘significado’, ou até que ponto a distinção saussuriana entre ‘sincronia’ e ‘diacronia’ pode ser aplicada a propostas teóricas anteriores, que têm a ver com a relação entre a linguística ‘descritiva’ e ‘histórica’. Como regra, o historiógrafo da linguística deve alertar o leitor para o facto de as aproximações terminológicas terem sido introduzidas por ele; por outras palavras, deve ser explícito e preciso no que respeita àquilo que na realidade está a fazer.

Koerner (2014, p. 59)

A aplicação desses três princípios pressupõe uma “neutralidade epistemológica” e um “historicismo moderado” (Auroux, 1992, p. 12). A neutralidade epistemológica diz respeito à noção de “ciência” com que se opera: “ciência” deve ser tomada como palavra descritiva, não normativa. Segundo Auroux (1992), “não faz parte do nosso papel dizer se isto é mais ciência do que aquilo, mesmo se nos acontecer de sustentar que isto ou aquilo é concebido como ciência por este ou aquele critério”. Quanto ao historicismo moderado, ele consiste na concepção que prevê, em certa medida, independência entre o saber historicamente construído e os fenômenos inerentes à linguagem enquanto expressão humana, em seus domínios cognitivos e socio-culturais. O valor de um saber linguístico é dado de acordo com o grau de adequação desse saber a um fim dado, contudo, isso não deve conduzir ao “mito da incomparabilidade”, haja vista

que a linguagem instancia fenômenos que, ao longo do tempo, podem ter a mesma natureza, como a sua relação com identidade cultural, norma, variação e mudança, organização lógica interna das palavras etc.

Assim, a consequência da aplicação dos três hermenêuticos da Historiografia da Linguística (o princípio da contextualização; o princípio da imanência e o princípio da adequação), articulados à noção problemática de texto, à neutralidade epistemológica e à abordagem historicista moderada é mitigar a noção de ciência e de Linguística assentada sobre o mito do cientificismo progressista, homogêneo e estável, e produzir, em contrapartida, a noção de que os saberes da Linguística, como, de resto, de todo conhecimento, são em ampla medida uma realidade histórica, ainda que tenham como objeto de observação fenômenos linguísticos que podem ser em certa medida cotejados diacronicamente.

Textos gramaticais antigos: comentário e tradução

Se, do ponto de vista teórico, a colaboração do estudo de corpora de textos metalinguísticos antigos para a história das ciências da linguagem parece-nos suficientemente caracterizada; tanto mais evidente mostra-se-nos a oportunidade de que se reveste a empreitada de traduzir tais textos. Com as facilidades do mundo digital, que franqueou aos estudiosos o acesso a parte considerável dos textos gramaticais antigos, hoje classicistas podem se debruçar sobre farta documentação que há apenas alguns anos se podia acessar somente presencialmente, em determinadas bibliotecas, sobretudo localizadas no Velho Mundo.

Para termos a ideia da dimensão do corpus atualmente disponível on-line, acessarmos brevemente o portal do Corpus Corporum^{cxlv}, que reúne as obras convencionalmente atribuídas aos gramáticos latinos, datadas de entre os séculos III e VIII, compiladas e editadas sobretudo pelo filólogo alemão Heinrich Keil (Leipzig, 1855-1880), somos confrontados com um cifra de mais de cem textos atribuídos a cerca de 41 autores diferentes, além de mais de duas dezenas de fragmentos e obras anônimas.

Cobrindo desde manuais de ensino de gramática – as artes, de extensão variada – até longos tratados monográficos sobre métrica, sintaxe, figuras de linguagem, entre outros, que podem chegar ao montante de mais de um milhão de páginas por obra, a compilação disponível assombra tanto pela sua complexidade – perfazem, de fato, diferentes gêneros de textos gramaticais, com assuntos variados e com propósitos igualmente distintos, não permitindo, por isso mesmo, um tratamento global, além de, em vários casos, serem exemplos de superposição de textos, recortes, colagens, paráfrases e ainda outros fenômenos textuais ligados à transmissão – quanto também impressionam pela sua dimensão, já que, com raras exceções, quase não há traduções em línguas modernas.

Sendo assim, além de tratar dos aspectos propriamente teóricos desse corpus, colaborando com subsídios para a “história do pensamento gramatical”, o classicista é também convocado a dar a sua contribuição com um amplo projeto de tradução, co-

mentário e anotação desses textos, que, embora já se consagre em iniciativas isoladas no Brasil (sobretudo fruto de dissertações e teses da área), ainda não se constitui como um grande projeto coletivo e unificado, de caráter multidisciplinar, tal como ocorre em outros países, em particular na França. Vejamos, por exemplo, o caso francês em relação à tradução da obra de Prisciano.

Até precisamente 2008, a empreitada de tradução da obra de Prisciano (séc. VI d.C.), gramático da Antiguidade Tardia, não havia sequer se iniciado em qualquer língua moderna, conquanto o lugar de proeminência das suas *Institutiones grammaticae* para a compreensão da transição do pensamento antigo ao moderno fosse já, desde muito, amplamente reconhecido, o que sempre justificou o fato de ser aquela a obra mais citada pelos gramáticos e dicionaristas medievais e modernos. Com efeito, dividida em 18 livros, que cobrem dos domínios mínimos da linguagem (os sons, as sílabas, os processos de formação de palavras – Livro I), passando por uma exaustiva análise das partes da oração (Livros II-XV), até chegar no exame do domínio da sintaxe (Livros XVI e XVII), a obra de Prisciano perfaz seguramente mais de mil páginas de texto latino em sua edição moderna, cobrindo temas de complexidade certamente ainda não bem avaliada em seu conjunto.

Na França, o Grupo *Ars grammatica*, formado por latinistas, historiadores da ciência e da gramática, liderado por Marc Baratin, e composto por Frédérique Biville, Guillaume Bonnet, Bernard Colombat, Alessandro Garcea, Louis Holtz, Madeleine Keller, Diane Marchand, entre outros, iniciaram a empreitada de traduzir Prisciano, trabalho que já rendeu a publicação, em 2010, do Livro XVII (*Syntaxe I*) e, em 2012, dos Livros XIV, XV e XVI (*Les invariables*) e em 2017 do Livro XVIII (*Syntaxe II*). O diferencial do trabalho de Baratin et alii é a apresentação de uma tradução legível e fluente em francês moderno (em alguns casos, adotando-se terminologia moderna da Linguística, quando possível), mas também o estudo crítico e as notas que auxiliam na compreensão do texto, tornando-se, portanto, instrumental útil tanto a classicistas que se voltam a textos outrora considerado “periféricos” no amplo corpus de produções escritas em latim, quanto a historiadores da Linguística e a linguistas, que perspectivam, retomam e se revelam, contemporaneamente, interessados nos fundamentos históricos e epistemológicos de suas práticas.

No âmbito brasileiro, questões práticas que envolvem o ainda pequeno contingente de profissionais dedicados à área (ainda que esteja em franco desenvolvimento, com a multiplicação de pesquisas fora dos maiores centros tradicionalmente dedicados aos Estudos Clássicos no Brasil), bem como restrições próprias do mercado editorial, com espaço reduzido a publicações de obras técnicas da Antiguidade – principalmente bilíngues – são atualmente desafios que se apresentam no horizonte, esperando soluções que talvez passem pela crescente adesão aos métodos de trabalho coletivo mediados pelo computador e pelas formas de publicação alternativas em meio digital.

Fora isso, poder-se-ia também elencar um certo estranhamento que tais pesquisas geram ainda nos círculos linguísticos, ainda pouco afeitos ao caráter essencialmente inter- e transdisciplinar inerentes das pesquisas dos Estudos Clássicos – que, oficialmente, não são área reconhecida no Brasil, a se considerar a tabela de área da

CAPES, o que obriga classicistas se dividirem entre os estudiosos da subárea de Letras (que envolve, principalmente os Estudos Literários) e Linguística.

Um terceiro aspecto importante, mas certamente não menor, diz respeito ainda à carência de estudos em torno da própria tradução. Reconheço, muitas vezes, uma lacuna teórica e metodológica importante, quando lidamos nessa área, de forma que as traduções realizadas pelos classicistas, por bem cuidadas que o sejam, ainda se ressentem de serem essencialmente artesanais e contarem minimamente com os recursos atualmente disponíveis aos tradutores profissionais, além de suscitarem pouca reflexão metatradutória (o que, entretanto, já se inicia a fazer quanto às traduções literárias de textos antigos no Brasil, sobre as quais se já se podem elencar significativos e valiosos exemplos).

À guisa de conclusão

Com esses apontamentos, que não se pretendem conclusivos, parecem-nos caracterizados, de algum modo, os desafios, mas também a contribuição, que os Estudos Clássicos, especialmente as investigações em torno da gramática antiga e os esforços em torno da tradução e anotação desse corpus, têm a oferecer para pensar as reflexões gramaticais erigidas pela tradição ocidental, contribuição potencialmente capaz de produzir senão impacto, ao menos incômodo ou ruído entre os linguistas de nosso tempo. Se essa tradição representa também uma teoria, a investigação de sua história, como também nos informa Koerner:

pode, muito bem, servir como um alerta contra as alegações exageradas, em termos de novidade, originalidade, inovação e revolução em nossas (re)descobertas e, assim, levar a um tipo menos polêmico de discurso científico (...) uma ‘moderação na teoria linguística’ (Koerner, 2003, p. 381).

É claro que, com essa história, tampouco podemos ter a presunção ingênua de chegarmos ao discurso dogmático do que seria “a verdade” ou de termos a posse de um recurso metodológico que nos permita medir, como se tivéssemos uma régua, os trabalhos de colegas linguistas e gramáticos de nosso tempo. Paul Veyne afirmou certa vez que:

A história tem a faculdade de nos confundir; ela nos confronta, incessantemente, com singularidades, diante das quais nossa reação mais natural é a de não enxergar; longe de constatar que não temos a chave adequada, nem sequer percebemos que não há uma fechadura que deve ser aberta. (VEYNE, 1998 [1971], p. 174).

Referências

AUROUX, S. (Ed.). **Histoire des idées linguistiques**. Liège: Mardaga, 1989-2000 [3 vol.].

_____. **A revolução tecnológica da gramatização**. Tradução de Eni Orlandi. Campinas, UNICAMP, 1992.

AUROUX, S.; KOERNER, K.; NIEDEREHE, H-J.; VERSTEEGH, C. H. M. (Eds.). **History of the Language Sciences. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, vol. 18)**. Berlin – New York: W. de Gruyter, 2000-2006 [3 vol.].

BARATIN, M. & DESBORDES, F. **L'analyse linguistique dans l'Antiquité Classique, Paris**, Klincksieck, 1981.

BARATIN, M. **La naissance de la Syntaxe a Rome**. Paris, Minuit, 1989.

BECCARI, A. J. **Uma tradução da Grammatica speculativa de Tomás de Erfurt para o português**. Tese de Doutorado. Curitiba, UFPR, 2013.

BORGES NETO, J. **Ensaio de filosofia da Linguística**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

_____. **Gramática gerativa transformacional: um ensaio de filosofia da Linguística**. Tese de Doutorado. Campinas: IEL/UNICAMP, 1991.

CAMARA JR., J. M. **História da Linguística**. Tradução de M. A. B. Azevedo. Petrópolis: Vozes, 1979 [1962].

CHOMSKY, N. **Aspectos da teoria da sintaxe**. [Trad. José António Meireles]. Coimbra, 1975 [1965].

_____. **Linguística Cartesiana: um capítulo da história do pensamento racionalista**. Petrópolis: Vozes, 1972 [1966].

COSERIU, E. **Sincronia, diacronia e história**. Tradução de C. A. Fonseca e M. Ferreira. Rio de Janeiro: Presença, 1979 [1969].

DESBORDES, F. **Idées grecques et romaines sur le langage** – travaux d'histoire et d'épistémologie. Lion: ENS editions, 2007.

DEZOTTI, L. C. **A invenção das classes de palavras**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

_____. **Arte menor e Arte maior de Donato: tradução, anotação e estudo introdutório**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

FORTES, F. **Sintaxe greco-romana**. Tese de Doutorado. Campinas: IEL/UNICAMP,

2012.

FREITAS, F. **O pensamento gramatical de Santo Agostinho**. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

HEGEL, G. W. F. **Filosofia da história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ILDEFONSE, F. **La naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque**. Paris: VRIN, 1997.

KOERNER, K. **Professing Linguistic Historiography**. Amsterdam – Philadelphia: J. Benjamins, 1995.

_____. **Essays in the History of Linguistics**. Amsterdam-Philadelphia: J. Benjamins, 2004.

_____. **História da Linguística. Confluência**: Revista do Instituto de Língua Portuguesa. Nº 46 – 1.º semestre de 2014. Rio de Janeiro, 2014. pp. 09-22. Disponível em: <http://lp.bibliopolis.info/confluencia/rc/index.php/rc/issue/view/4/showToc> Acesso em 20/05/2015.

_____. On the place of Linguistic historiography within the language sciences, again. In.: **History of Linguistics 1999**. Ed.: AUROUX, S. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2003. pp. 373-389.

_____. **Toward a Historiography of Linguistics**. Amsterdam – Philadelphia: J. Benjamins, 1978.

KOERNER, E. F. K.; ASHER. **Concise history of the language sciences: from the Sumerians to the Cognitivists**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

KOERNER, E. F. K. **Quatro décadas de historiografia linguística: estudos selecionados**. Braga: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2014.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. Trad. Beatriz Vianna Boeira & Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1962].

LAW, V. 'St. Augustine's 'De Grammatica': Lost or Found?, **Recherches Augustiniennes et Patritiques** Vol. 19. Brepols, 1984. pp. 155-183.

_____. Language and its students: the history of Linguistic. In.: COLLINGE, N. E. **An encyclopaedia of language**. Londres/Nova York: Taylor & Francis, [1995] 2005. pp. 426-455.

_____. Late Latin grammars in the Early Middle Ages: a typological history. In: **His-**

toriographia linguistica XIII: 2/3. Amsterdam: John Benjamins, 1986, pp. 365-380.

_____. Late Latin Grammars in the Early Middle Ages: A Typological History. In: TAYLOR (ed.). **The History of Linguistics in the Classical Period**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987[1986 in *Historiographia Linguistica* XIII]. pp. 191-206.

_____. The history of Linguistics in Europe. From Plato to 1600. Cambridge: CUP, 2003.

_____. **The Insular Latin Grammarians**. The Boydell Press, 1993.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Tradução de B. Leitão et. al. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEPSCHY, G. (Ed.). **History of Linguistics**. London: Longman, 1994-1998.

MARTINHO DOS SANTOS, M. **À propôs des différences entre les Praexercitamina de Priscien et le Progymnasmata du Ps-Hermogène**. In: BARATIN, M.; COLOMBAT, B.;

HOLTZ, L. **Priscien**: transmission et refondation de la grammaire – de l'Antiquité aux Modernes. Orléans, Belgium: Brepols, 2009, p. 395-411.

_____. **Lições sobre alegoria de gramáticos e retores gregos e latinos**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.

MOUNIN, G. **História da Linguística**. Tradução de F. J. Hopffer Rêgo. Porto: Desper-tar, 1970 [1967].

NEVES, M. H. de M. **A vertente grega da gramática tradicional**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005 [1987].

PEREIRA, M. A. **O discurso gramatical antigo, seu reflexo em Quintiliano e sua repercussão: algumas questões**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo: 2002.

_____. **Quintiliano Gramático**: o papel do mestre de gramática na Institutio oratoria. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

PRISCIEN. **Grammaire**. Livres XIV, XV, XVI – Les invariables. Texto latino, tradução introduzida e anotada pelo **Groupe Ars Grammatica** – M. Baratin et alii. Paris: Vrin, 2013.

_____. **Grammaire**. Livres XVII – Syntaxe I. Texto latino, tradução introduzida e anotada pelo **Groupe Ars Grammatica** – M. Baratin et alii. Paris: Vrin, 2010.

_____. **Grammaire**. Livre XVIII – Syntaxe II. Texte latin, traduction introduite et annotée par le **Groupe Ars Grammatica**, animé par Marc Baratin et composé par Frédé-

rique Biville et al. Paris: Vrin, 2017.

ROBINS, R. **Ancient and mediaeval gramatical theory in Europe**. Londres: G. Bell & Sons, 1951.

_____. **Pequena História da Linguística**. Tradução de Luiz Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979 [1967].

ROCHA, E. L. F. A ars grammatica de Diomedes: **reflexos do bilinguismo greco-latino**. Dissertação de Mestrado em Linguística. Juiz de Fora: Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

RODRIGUES, F. C. A **ars grammatica de Mário Plócio Sacerdote, a “primeira gramática latina” e a tradição gramatical do século III**. Dissertação de Mestrado em Linguística. Juiz de Fora: Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2020.

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística Geral**. Tradução de Isaac Salum. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

SCHMITTER, P. (Ed.). **Geschichte der Sprachtheorie**. Tübingen: Narr., 1987–2007. [9 vols.]

SILVA, H. C. A. **Uma proposta pedagógica da língua grega em um tratado gramatical em latim: De differentiis de Erígena**. Dissertação de Mestrado em Linguística. Juiz de Fora: Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2018.

SWIGGERS, P. A historiografia da linguística: objeto, objetivos, organização. **Confluência. Revista do Instituto de Língua Portuguesa**, 44-45, 39-59, 2013.

_____. História e Historiografia da Linguística: Status, Modelos e Classificações [Traduzido por Cristina Altman]. EUTOMIA. **Revista Online de Literatura e Linguística**, 3 (2), 2010.art.nr. <http://www.Revistaeutomia.com.br/eutomia-ano3-volume2-destaques.html>

_____. Les Pères de ‘Eglise. In.: AUROUX, S. **Histoire des idées linguistique: Le développement de la grammaire occidentale**. Paris: Mardaga, 1992. pp. 76-81.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Trad. de Alda Baltar e Maria Auxiadora Kneipp. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

7

Falando com os mortos alguns epigramas helenísticos dialogados em tradução ^{cxvliii}



Flávia Vasconcellos Amaral

CARONTE: Vamos, velhaco, paga a passagem.
MENIPO: Vai gritando, se isso te dá prazer, Caronte.
CARONTE: Paga, já disse, pela travessia.
MENIPO: Não poderias tomar de quem não tem...
CARONTE: E há alguém que não tem um óbolo?...
MENIPO: Se há um outro eu não sei. Eu não tenho.
CARONTE: Por Plutão, seu safado, vou te torcer o pescoço, se não pagares.
MENIPO: E eu, com este porrete, vou te dar uma porreta-da e rachar a cabeça.
CARONTE: Então foi por nada que eu te fiz atravessar?
MENIPO: O Hermes aqui presente que pague a passagem. Foi ele que me entregou a ti.
HERMES: Por Zeus... Belo negócio é o meu... se ainda eu tenho que pagar pelos mortos...
(...) ^{cxlix}

A morte é um dos temas mais fascinantes e abundantes da literatura grega, seja ela o fio condutor da obra, como em “Diálogos dos Mortos” de Luciano de Samósata, texto que hospeda o trecho citado acima, seja ela tema latente realçado em partes de uma composição, como no canto XI da Odisseia de Homero.

Presente praticamente em quase todos os gêneros poéticos da literatura grega, muitas vezes a morte – e todo o imaginário em torno dela – é discutida em formato de diálogo entre vivos e mortos e divindades e mortos. Tomemos como exemplo o trecho do diálogo entre Caronte, Menipo e Hermes, acima citado, de Luciano, herdeiro dessa tradição poética.

O argumento central do diálogo é o calote do morto que diz não ter o dinheiro necessário para pagar Caronte, o barqueiro encarregado de transportar os mortos pelo Aqueronte, rio que leva ao Hades. Caronte, em troca do transporte, recebe um óbolo, que os mortos carregam nos lábios. Hermes é o psychopompos, ou seja, o que conduz as almas até Caronte para que a travessia seja feita. A terceira e mais intrigante personagem é o finado Menipo, famoso filósofo cínico do século III a.C., cuja caracterização nesse diálogo serve de exemplo sobre os cínicos: pobres e frugais e cujas vestimentas incluíam um cajado (no trecho traduzido como porrete) e um saco (que aparece no trecho subsequente do diálogo que não foi reproduzido aqui).

Recheado do humor satírico característico da obra de Luciano, o trecho transporta o leitor para dentro de um diálogo hipotético ambientado no tradicional espaço limiar entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e desafia a noção comum da

*** Gostaria, antes de mais nada, de deixar registrado o meu profundo lamento por todas as mortes que a Covid-19 causou e que, infelizmente, ainda irá causar até o momento que este livro for publicado ou ainda em momento posterior. Escrevo este texto em setembro de 2020 e já ultrapassamos mais de cento e trinta mil vidas perdidas somente no Brasil. É, para mim, praticamente impossível não reconhecer o lamento fúnebre de tantas famílias que perderam seus entes queridos ao escrever meu trabalho sobre a temática da morte. Que a terra seja leve para todos os que perderam suas vidas para esse inimigo invisível.

prática funerária do pagamento ao barqueiro Caronte. Uma estratégia narrativa semelhante acontece nos epigramas 317 e 524 de Calímaco a seguir. Nesses epigramas, ambientados no espaço funerário onde está a tumba, o transeunte-leitor questiona o morto em relação a elementos do senso comum, como, por exemplo, se o morto prefere a escuridão da morte ou a luz da vida (317) ou como é “embaixo”, ou ainda se existe a volta ao mundo dos vivos (524).

Além do questionamento do morto sobre como são as coisas “do lado de lá”, os epigramas fúnebres dialogados do período helenístico, que serão apresentados em tradução a seguir, se ancoram no espaço fúnebre e seus objetos (Dioscórides 37; Antípatro 161, 424 e 426) e especulam sobre a vida do morto (Leônidas 163 e 503; Antípatro 164; Árquias 165; Calímaco 277 e 725; Damageto 355 e Meleagro 470)^{cliii}.

Antes de apresentar as propostas de novas traduções dos epigramas dialogados do período helenístico em português ^{clix}, são necessárias algumas palavras iniciais sobre o gênero epigramático, a sua vertente fúnebre, os poetas que fazem parte do corpus e as escolhas da tradução.

O período helenístico (entre a morte de Alexandre, o Grande em 323 a.C. e a batalha de Ácio em 31 a.C.) foi um momento de intensa produção literária e difusão da cultura grega entre os reinos do império de Alexandre. O epigrama, cuja origem etimológica (epi + gramma = o que é escrito sobre) remonta à produção inscrita em materiais duros, foi um dos gêneros com maior expansão durante o período, não apenas em relação à profusão, mas também por conta da variedade de temas que passaram a ser tratados no gênero.

A partir do século IV a.C., as inscrições, que antes eram encontradas em objetos votivos, lápides funerárias, monumentos e cerâmica, e tinham função pragmática de registro, passam a ser dissociadas de seus objetos e ganham o papiro como suporte. Logo, então, as inscrições começam a abarcar outras temáticas, como a erótica e a simposial. Nasce, então, o epigrama literário, o qual será um gênero duradouro, desenvolvido intensamente por Marcial em Roma e chegará até o Renascimento, respingando também na modernidade.

Os epigramatistas helenísticos serão os maiores responsáveis pelas inovações no gênero, sempre respeitando o equilíbrio que Fantuzzi e Hunter (2004) denominam ao movimento de manutenção da tradição com constante inovação, conceito norteador de toda a poesia helenística. Um exemplo desse movimento é justamente o que acontece com alguns dos epigramas fúnebres dialogados, pois neles são identificados elementos essenciais das inscrições fúnebres (brevemente elencados a seguir) em diálogos que são construídos para ir além das informações sobre o morto e o lamento pela sua morte. O próprio subgênero epigrama dialogado surge nesse período, como atesta Vega (1989, p. 190) ^{clvi}.

O epigrama fúnebre é uma das vertentes mais antigas do gênero. Em um primeiro momento, as inscrições fúnebres tinham a função de marcar o espaço do morto, fornecendo as informações elementares sobre ele: o nome, a filiação, o local de origem

e a causa mortis. A princípio, as inscrições fúnebres poderiam ser em prosa ou em verso hexamétrico, mas o metro que se consagrou como o metro epigramático foi o dístico elegíaco (um hexâmetro e um pentâmetro).

Na antiguidade, o espaço do morto não era regulado e estruturado como nos dias de hoje. Muitas vezes, os enterramentos aconteciam fora da cidade ao longo das estradas, ou seja, um espaço limiar entre a comunidade e o externo. Por se tratar, portanto, de um objeto disposto em espaço público, ocupado por um indivíduo e também por potencialmente ser interceptado por transeuntes-leitores que desconheciam esse objeto, as lápides funerárias e suas inscrições eram uma forma de instruir os transeuntes, estabelecendo conexões entre o morto e eles. A meu ver, a criação dessa conexão não servia apenas para matar a curiosidade do transeunte a respeito do objeto desconhecido, celebrar e preservar a memória do morto, mas era uma forma subliminar de apelo para que o espaço fosse preservado. Talvez a leitura da inscrição por parte do transeunte (independentemente se fosse em voz alta ou em silêncio) pudesse sensibilizar um potencial violador de tumbas ^{clvii}, dissuadindo-o do delito.

Nesse sentido, não é estranho que os textos das inscrições passem a dar voz não apenas ao morto, mas também à própria lápide, fenômeno que os estudiosos identificam com *oggetti parlanti*, objetos que falam (BURZACHECHI, 1964; WACHTER, 2010). O mesmo aconteceu com as inscrições em objetos votivos, sob o mesmo princípio, pois esses objetos se encontravam em ambiente público e precisavam ser identificados com os seus respectivos depositantes – sem contar a função ritualística que essas inscrições também possuíam. Tendo a crer que a voz em primeira pessoa dada aos objetos nada mais é do que uma resposta ao natural questionamento que o homem faz a todo objeto desconhecido que ele encontra em seu caminho. É natural alguém se perguntar o que algo é quando essa pessoa se depara com algo que não pertence ao repertório de conhecimento. Quando se visita um cemitério, não existe a curiosidade de se saber quem são aqueles mortos, de onde vieram e a qual família pertenceram? Pois bem, acredito que esse fenômeno acontece desde a antiguidade. Cria-se perguntas na mente de quem lê a inscrição/o epigrama que os textos em primeira pessoa passaram a responder de maneira simples e que, com o tempo, eles incorporaram outras informações e ideias que constituem os diálogos entre os vivos e os mortos.

É, portanto, também um passo natural que a segunda voz seja acrescida às inscrições fúnebres, já que esse diálogo acontecia, de certa maneira, como exposto acima, na mente do transeunte-leitor. Além do diálogo entre a lápide e o transeunte-leitor, encontra-se também o diálogo entre o morto e o transeunte-leitor e entre objetos dispostos na lápide – que também poderiam estar entalhados ou pintados – e o transeunte-leitor. Algumas inscrições e epigramas fúnebres são enunciados por mais de dois participantes, mas em menor número. As primeiras inscrições dialogadas são breves e contêm apenas dados elementares do morto. Com o passar do tempo e o desenvolvimento do gênero, os epigramas fúnebres dialogados passam a ser mais longos, trazendo não apenas as informações mais elementares, como também informações extras, reflexões etc.

O presente corpus apresentado em tradução tem como recorte temporal o período helenístico, momento de maior inovação no gênero epigramático, e tem também

como fonte a Antologia Grega (AG), a maior coleção de epigramas que chegou até os dias de hoje. A AG é resultado de múltiplos processos editoriais que aconteceram por muitos séculos. A AG, com a sua enorme quantidade de epigramas vindos de um período de mais de dezesseis séculos, é uma fonte riquíssima não apenas do gênero e para os estudos de vertente literária, mas também fornece material secundário para diversas outras áreas do conhecimento, como a historiografia, arqueologia e antropologia.

A base dessa antologia foi a Guirlanda de Meleagro, a primeira antologia de epigramas que se tem notícia, datada do século I a.C. Meleagro, epigramatista nascido em Gadara, compunha seus poemas em grego e é um dos poetas mais importantes na vertente grega do gênero por conta da sua coleção de epigramas, na qual ele inseriu suas próprias composições. Embora não se tenha a sua composição original, sabe-se do seu projeto poético tanto pelo seu próêmio (AG 4.1) como também por estudos que reconhecem prováveis sequências de epigramas da Guirlanda que permaneceram intactas aos processos editoriais que a AG sofreu por séculos (GUTZWILLER, 1998). Considerando as menções do próêmio, provavelmente a Guirlanda de Meleagro abrigava epigramas de pelo menos cinquenta e oito epigramatistas – sem contar o próprio poeta –, arranjados não apenas em livros temáticos, mas também por semelhança composicional. E assim também era o método de composição de Meleagro. Ele emulava seus predecessores e pode-se entender seus poemas como os laços da amarração de ramalhetes de epigramas que, colocados juntos, formavam a Guirlanda^{clx}.

Filipe, no século I d.C., compõe a sua guirlanda à moda de Meleagro, como registrado no seu próêmio (AG 4.2). Há evidências também de sequências da sua coleção que teriam sido preservadas. Os estudiosos tendem a assumir que o arranjo que Filipe adotou era em ordem alfabética (CAMERON, 1993); porém, atualmente, Regina Höschele realiza uma pesquisa que aponta argumentos a favor de um arranjo mais elaborado da coleção de Filipe^{clxi}.

A próxima coleção que forma a base da AG é o Ciclo de Agatias Escolástico, datado do século VI d.C. e que teria como princípio de composição a divisão em livros temáticos. Seu longo próêmio (AG 4.3) também se vale da imagem floril, mas da perspectiva da abelha que visita muitas flores. O próêmio termina com a divisão da sua coleção em sete livros temáticos.

A edição final dos epigramas será feita por Cefalas no século X d.C. e ela passará a integrar mais oito livros. No século XIV d.C., Planudes cria a sua própria edição suprimindo e acrescentando alguns epigramas. Os seus acréscimos atualmente formam o livro XVI da AG. A Antologia Grega, portanto, se divide em dezesseis livros temáticos: Livro I – epigramas cristãos; Livro II – descrições de estátuas; Livro III – inscrições em um templo em Cízico; Livro IV – próêmios da Guirlanda de Meleagro, Guirlanda de Filipe e Ciclo de Agatias; Livro V – epigramas eróticos; Livro VI – epigramas votivos; Livro VII – epigramas fúnebres; Livro VIII – epigramas de Gregório de Nazianzo; Livro IX – epigramas declamatórios; Livro X – epigramas de exortação; Livro XI – epigramas simposiais e satíricos; Livro XII – epigramas homoeróticos de Estratão; Livro XIII – epigramas em diversos metros; Livro XIV – charadas, enigmas e oráculos; Livro XV

– miscelânea; Livro XVI – epigramas sobre obras de arte.

Em meio a tantos séculos de edições, o livro 7, dos epigramas fúnebres, sempre esteve presente como parte fundamental para as coleções devido à importância da temática fúnebre no gênero. Os epigramas aqui traduzidos, portanto, são provenientes do atual arranjo do livro 7 da AG. O corpus é composto de dezesseis epigramas fúnebres dialogados do período helenístico^{clxii}.

Os epigramatistas do corpus são poetas ativos durante o século III a.C. (Calímaco, Leônidas, Dioscórides e Damageto); século II a.C. (Antípatro) e século I a.C. (Meleagro)^{clxiii}. De todos esses epigramatistas, o que se destaca é Calímaco de Cirene, por conta de seu protagonismo no desenvolvimento de um sistema de catalogação da Biblioteca de Alexandria (os Pinakes) e a sua produção poética vasta e variada, influente não apenas no seu período e em grego, mas também na poesia latina posterior. Leônidas de Tarento é conhecido como o “poeta do povo” (Gow and Page, 1965 vol. II, p. 308) por tratar de temáticas mais campesinas e pobreza. Seus poemas, portanto, seguem uma tendência helenística de trazer tudo o que é diminuto e aparentemente sem o *kleos* clássico para o centro do palco. Dioscórides tem Calímaco e Asclepiades de Samos como seus modelos de composição. Merecem destaque seus epigramas fúnebres para poetas como Safo e Anacreonte, o que pode ser tomado como evidência para o seu interesse na história das formas literárias, segundo Gow and Page (1965, vol. II, p. 236). Damageto, por sua vez, tem seus epigramas geralmente associados a eventos e figuras históricas, com destaque para o epigrama AG 6. 277 que celebra o voto de Arsínoe, filha de Ptolemeu Evergeta, à deusa Ártemis. Por fim, Antípatro de Sídon tinha como um dos seus modelos Leônidas e Tarento e foi ele próprio um dos modelos de emulação mais marcantes na poesia de Meleagro de Gadara. Seus epigramas que merecem destaque são os epigramas fúnebres enigmáticos, que o poeta constrói com base na linguagem da *ekphrasis*.

Para facilitar a organização dos epigramas a seguir, eles foram colocados em ordem numérica sequencial, levando em consideração a sequência deles no livro 7 da AG. Porém, quando os epigramas são referidos, o número base será o da AG e não o da disposição da tradução, no intuito de facilitar a busca dos textos em outras edições. O texto original grego apresentado nas notas é acompanhado do número do epigrama na edição atual da AG e o número do epigrama na edição de Gow and Page de 1965 (GP), a qual eu sigo para estabelecimento do texto grego.

A maioria dos epigramas fúnebres dialogados são editados com as falas diferenciadas pelo uso das letras α , β e γ . Apesar das trocas de turno, todos os epigramas são compostos em dísticos elegíacos. Embora os editores não expliquem a escolha de separar os turnos por letras, é evidente que isso acontece quando as trocas de turno não são interpoladas por nenhum narrador.

Optou-se por manter a disposição gráfica do metro do texto original quando as trocas de turnos coincidem com o término dos dísticos. Entretanto, nos casos de trocas de turnos ocorridas dentro do verso, decidiu-se seguir uma solução gráfica proposta por José Paulo Paes (1995, p. 39^{clxiv}) ao poema 524 de Calímaco, reproduzido aqui:

- A. Jaz Caridas sob ti?
 B. Sim, se for filho de Arima, o cireneu.
 A. Ei, Caridas, que tal aí embaixo?
 C. Trevas só.
 A. E quanto à volta?
 C. Mentira.
 A. E Plutão?
 C. Um mito.
 A. Então estamos fritos.
 C. Crê no que te digo. Mas se queres algo de aprazível, há boi barato no Hades.

De todas as traduções consultadas em diversas línguas (PATON, 1917; BECKBY, 1957; PONTANI, 1979; FERNÁNDEZ-GALIANO, 1993; PAES, 1995; SILVA, 2013 e 2014; JESUS, 2019 e FLORES, 2019), apenas a tradução de José Paulo Paes (1995) considerou uma disposição gráfica mais facilitadora ao entendimento do poema por privilegiar uma disposição de diálogo tradicional, separando os turnos. Considerei essa solução mais interessante por conferir ao texto de chegada a dinâmica rítmica das trocas de turnos que o texto de partida possui ao fazer coincidir as trocas de turno com pés métricos e cesuras – algo que seria muito complexo de se reproduzir. Apenas o epigrama 89 de Calímaco, resolveu-se dispor o texto de chegada de maneira fragmentada para separar as partes narrativas das falas das personagens.

Os diálogos a seguir são entre o transeunte-leitor e o morto (dez epigramas – AG 7. 79, 163, 164, 165, 277, 317, 355, 424, 470 e 725), transeunte-leitor e a lápide ou objetos que estão junto à lápide (cinco epigramas – AG 7. 37, 161, 426, 503 e 524) e um transeunte que toma conselhos de um ancião, com a participação dos meninos que estão na cena (um – AG 7. 89, epigrama não fúnebre). Toma-se como padrão a voz como masculina sobretudo para o transeunte-leitor e quando não facilmente indicada como feminina.

A sequência de epigramas 163, 164 e 165 é uma série de emulações sobre o mesmo padrão de diálogo: um epigrama tradicional de especulação sobre os detalhes sobre o morto. Leônidas 163 serve de modelo para as duas variantes de Antípatro (164 e 165). É interessante notar não apenas as escolhas que Antípatro faz ao construir a sua imitação primeira, mas também o que ele modifica na sua segunda imitação.

Por fim, é importante chamar a atenção para o epigrama 79 de Meleagro, pois o diálogo, diferentemente do padrão, é iniciado pelo morto, sem que ele responda a nenhuma pergunta sequer do transeunte-leitor. Há, portanto, uma certa inversão nos papéis de ambos dentro do diálogo, pois o morto fornece informações segundo seus próprios interesses e o transeunte-leitor apenas reage aos seus turnos.

O corpus apresentado aqui em tradução é um retrato detalhado e rico das possibilidades narrativas do gênero epigramático nas mãos dos poetas helenísticos. Ele faz parte de um estudo maior que se debruça sobre as técnicas narrativas dos epigramas dialogados de toda a AG e também de coleções de inscrições (ainda está em andamen-

to). Há muitas possibilidades de estudos na epigramática grega, pois a quantidade de material ainda sem publicação no Brasil abunda. Espero que esta contribuição possa despertar o interesse dos leitores para esse fascinante campo dos estudos de literatura grega no país.

1 Dioscórides ⁷²

A: Esta tumba é de Sófocles, homem, aquele que as Musas me concederam guardar como tesouro sagrado, já que sagrado sou. Foi ele quem me tomou em Fliunte, onde eu pisava castanheiro, fez da minha madeira uma estátua dourada e me vestiu com um fino manto púrpura. Depois de sua morte, aqui plantei o passo preciso de dançarino.

B: Bem-afortunado por ter recebido lugar tão ditoso! E de qual peça é a máscara de cabelos cortados que tens nas mãos?

A: Se quiseres dizer Antígona ou Electra, não errarias, pois ambas são o que há de sublime.

2 Meleagro ⁷³

A: Homem, eu sou Heráclito. Afirmo que descobri a sabedoria sozinho, mas meus serviços cívicos suplantam a sabedoria. Com o pé, estrangeiro, escorracei até meus genitores, aqueles insensatos.

B: Bela recompensa aos que te criaram!

A: Longe de mim!

B: Não sejas duro!

A: Em breve, mais duras serão as notícias que receberás da pátria.

⁷² 7.37 Dioscórides (GP XXII)

α. τύμβος ὄδ' ἔστ', ὠνθρωπε, Σοφοκλέος, ὃν παρά Μουσέων

*ἱρὴν παρθεσίην, ἱερὸς ὦν, ἔλαχον,
 ὃς με τὸν ἐκ Φλιοῦντος, ἔτι τρίβολον πατέοντα,
 πρίνινον, ἐς χρύσειον σχῆμα μεθηρμόσατο
 καὶ λεπτήν ἐνέδυσεν ἀλουργίδα. τοῦ δὲ θανάτου
 εὐθετον ὄρχηστὴν τῆδ' ἀνέπαυσα πόδα.
 β. ὄλβιος ὡς ἀγνὴν ἔλαχες στάσιν. ἢ δ' ἐνὶ χερσὶ
 κούριμος, ἐκ ποίης ἤδε διδασκαλίας;*

*α. εἴτε σοὶ Ἀντιγόνην εἶπεῖν φίλον οὐκ ἂν ἀμάρτοις,
 εἴτε καὶ Ἥλέκτραν ἀμφοτέραι γὰρ ἄκρον.*

⁷³ 7.79 Meleagro (GP CXXI)

*α. ὠνθρωπ', Ἡράκλειτος ἐγὼ σοφὰ μοῦνος ἀνευρεῖν
 φαμί, τὰ δ' ἐς πάτραν κρέσσονα καὶ σοφίης· λάξ
 γὰρ καὶ τοκεῶνας, ἰὼ ξένε, δύσφρονας ἄνδρας
 ὑλάκτευν. β. λαμπρὰ θρεψαμένοισι χάρις. α. οὐκ ἀπ'
 ἐμεῦ; β. μὴ τρηχύς. α. ἐπεὶ τάχα καὶ σὺ τι πεύση
 τρηχύτερον πάτρας. β. χαῖρε. α. σὺ δ' ἐξ' Ἐφέσου.*

B: Adeus.

A: Fica fora de Éfeso.

3 Calímaco ⁷⁴

Certa vez, um estrangeiro de Atarneia perguntou a Pítaco de Mitilene, filho de Hírrádio:

A: Meu velho, duas moças me pediram em casamento: uma é igual a mim no dinheiro e na linhagem e a outra me supera. O que é melhor? Diz para mim qual aconselhas que eu leve ao altar?

E Pítaco, aponta o cajado, instrumento senil:

B: Olha! Aqueles ali vão te dizer tudo.

(Havia alguns meninos rodando rápidos piões em uma ampla praça)

B: Vai atrás deles!

E então ele foi mais perto e eles diziam:

C: Segue pelo teu caminho.

Ouvindo isso, o estrangeiro deixou de almejar a casa mais rica, pois entendeu o oráculo dos meninos. Ele, então, levou ao altar a noiva de menos posses. Assim também, Díon, segue pelo teu caminho.

4 Antípatro de Sídon ⁷⁵

A. Ave mensageira de Zeus Cronida, por que te re-pousas,

soturna, sobre a tumba do ditoso Aristômenes?

B. Proclamo aos homens que, assim como sou a melhor

entre as aves, ele também o foi entre os jovens.

⁷⁴ 7.89 Calímaco (GP LIV)

Ξεῖνος Ἀταρνεΐτης τις ἀνείρετο Πιττακὸν οὕτω
τὸν Μυτιληναῖον, παῖδα τὸν Ὑρράδιον·
‘ἄττα γέρον, δοῖός με καλεῖ γάμος· ἡ μία μὲν δὴ
νύμφη καὶ πλούτῳ καὶ γενεῇ κατ’ ἐμέ,
ἡ δ’ ἐτέρη προβέβηκε. τί λῶιον; εἰ δ’ ἄγε σὺν μοι
βούλευσον ποτέρην εἰς ὑμέναιον ἄγω.’
εἶπεν· ὁ δὲ σκίπωνα γεροντικὸν ὄπλον ἀείρας·

‘ἦνιδε κεῖνοί σοι πᾶν ἐρέουσιν ἔπος·
(οἱ δ’ ἄρ’ ὑπὸ πληγῆσι θοὰς βέμβικας ἔχοντες
ἔστρεφον εὐρείη παῖδες ἐνὶ τριόδῳ.
‘κείνων ἔρχεο,’ φησί, ‘μετ’ ἵχνια.’ χῶ μὲν ἐπέστη
πλησίον, οἱ δ’ ἔλεγον ‘τὴν κατὰ στυγὸν ἔλα.’
ταῦτ’ αἰὼν ὁ ξεῖνος ἐφείσατο μείζονος οἴκου
δράξασθαι παίδων κληδὸνα συνθέμενος·
τὴν δ’ ὀλίγην ὡς κείνος ἐς οἰκίον ἤγετο νύμφην,
οὕτω καὶ σὺ, Δίῳ, τὴν κατὰ στυγὸν ἔλα.

Pombas covardes guardam covardes,
mas nós nos comprazemos com os destemidos.

5 Leônidas de Tarento ⁷⁶

A. Quem és, mulher, que jazes sob o mármore pário, e de qual pai?

B. Praxo, filha de Calíteles.

A. E de que terra?

B. Samos.

A. E quem fez as tuas honras fúnebres?

B. Teócrito, a quem meus pais me deram para casar.

A. E como morreste?

B. No parto.

A. Quantos anos tinhas?

B. Vinte e dois.

A. Então sem filhos?

B. Não, pois deixei Calíteles de três anos.

A. Que ele viva e alcance a idade avançada.

B. E que a ti, forasteiro, a Fortuna dê tudo de bom!

6 Antípatro de Sídon ⁷⁷

A. Diz, mulher, tua família, nome e terra natal.

⁷⁵ 7.161 Antípatro de Sídon (GP XX)

α. ὄρνι Διὸς Κρονίδαο διάκτορε, τεῦ χάριν ἔστας
γοργὸς ὑπὲρ μεγάλου τύμβου Ἀριστομένους;
β. ἀγγέλλω μερόπεσιν ὀθούνεκεν ὄσσον ἄριστος
οἰωνῶν γενόμεν τόσσον ὄδ’ ἠιθέων.
δειλαί τοι δειλοῖσιν ἐφεδρήσουσι πέλειαι,
ἄμμες δ’ ἀτρέστοις ἀνδράσι τερπόμεθα.

α. τίς τίνος εὔσα, γύναι, Παρίην ὑπὸ κίονα κεῖσαι;
β. Πρηξῶ Καλλιτέλεως. α. καὶ ποδαπή; β. Σαμίη.
α. τίς δέ σε καὶ κτερέϊξε; β. Θεόκριτος, ᾧ με γονῆες
ἐξέδοσαν. α. θνήσκεις δ’ ἐκ τίνος; β. ἐκ τοκετοῦ.
α. εὔσα πόσων ἐτέων; β. δύο κεῖκοσιν. α. ἦ ῥὰ γ’
ἄτεκνος;
β. οὐκ, ἀλλὰ τριετῆ Καλλιτέλην ἔλιπον.
α. Ζῶσι σοι κείνός γε καὶ ἐς βαθὺ γῆρας ἴκοιτο.
β. καὶ σοί, ξεῖνε, πόροι πάντα Τύχη τὰ καλά.

⁷⁶ 7.163 Leônidas de Tarento (GP LXX)

B. Calíteles foi meu pai, Praxo meu nome e a terra Samos.

A. Quem erigiu este monumento?

B. Teócrito, o que soltou meu intocado cinturão de virgem.

A. Como morreste?

B. Nas dores do parto.

A. Fala: com qual idade?

B. Duas vezes onze.

A. E sem filhos?

B. Não, estrangeiro. Deixei Calíteles na infância, uma criança de apenas três anos.

A. Que ele atinja a grei velhice feliz!

B. Que a Fortuna, viajante, guie toda a tua vida por uma leve brisa!

7 Árquias ⁷⁸

A. Fala, mulher, quem foste.

B. Praxo.

A. De qual pai foste gerada?

B. De Calíteles.

A. E de que terra foste?

⁷⁷ 7.164 Antípatro de Sídon (GP XXI)

α. φράζει, γύναι, γενεήν, ὄνομα, χθόνα. β. Καλλιτέλης μὲν

ὁ σπείρας, Πρηξῶ δ' οὖνομα, γῆ δὲ Σάμος.

α. σῆμα δὲ τίς τόδ' ἔχωσε; β. Θεόκριτος ὁ πρὶν ἄθικτα

ἀμετέρας λύσας ἄμματα παρθενίης.

α. πῶς δὲ θάνες; β. Λοχίοισιν ἐν ἄλγεσιν. α. εἰπέ δὲ ποίην

ἦλθες ἐς ἡλικίην. β. Δισσάκις ἐνδεκέτις.

α. ἦ καὶ ἄπαις; β. οὐ, ξεῖνε· λέλοιπα γὰρ ἐν νεότητι Καλλιτέλη, τριετῆ παῖδ' ἔτι νηπίαχον.

α. ἔλθοι ἐς ὀλβίστην πολὺν τρίχα. β. καὶ σόν, ὀδίτα, οὔριον ἰθύνοι πάντα Τύχη βίστον.

⁷⁸ 7.165 Árquias (GP XIII)

α. εἰπέ γύναι τίς ἔφυς. β. Πρηξῶ. α. τίνος ἔπλεο πατρός;

β. Καλλιτέλευς. α. πάτρας δ' ἐκ τίνος ἐσσί; β.

Σάμου.

α. μνάμα δέ σου τίς ἔτευξε; β. Θεόκριτος, ὅς με σύνευνον

ἦγετο. α. πῶς δ' ἐδάμη; β. ἄλγεσιν ἐν λοχίοις.

α. εἰν ἔτεσιν τίσιν εὔσα; β. δις ἔνδεκα. α. παῖδα δὲ λείπεις;

β. νηπίαχον, τρισσῶν Καλλιτέλην ἐτέων.

α. ζωῆς τέρμαθ' ἴκοιτο μετ' ἀνδράσι. β. καὶ σέο δοίη παντὶ Τύχη βιώτῳ τερπνόν, ὀδίτα, τέλος.

B. Samos.

A. Quem fez teu memorial?

B. Teócrito, aquele que me tomou como esposa.

A. Como morreste?

B. Nas dores do parto.

A. Com quantos anos?

B. Duas vezes onze.

A. Deixas algum filho?

B. Calíteles, uma criança de três anos.

A. Que ele chegue ao fim da vida entre os homens.

B. E que a Fortuna, viajante, dê um fim prazeroso para toda a tua vida!

8 Calímaco ⁷⁹

A: Quem és, estrangeiro náufrago?

B: Leôntico aqui meu corpo encontrou nesta praia e me enterrou nesta cova chorando a sua própria vida perecível. Sem descanso ele navega no mar como uma gaivota.

9 Calímaco ⁸⁰

A. Finado Tímon, o que mais odeias: a escuridão ou a luz?

B. A escuridão, pois há muitos de vós no Hades.

10. Damageto ⁸¹

:Fazei saudação alegre e honrosa, transeuntes, ao excelente Praxíteles, homem que serviu de competente instrumento das Musas, além de agradável parceiro no vinho.

B: Saudações, Praxíteles de Andros!

⁷⁹ 7.277 Calímaco (GP L)

α. τίς, ξένος ὦ ναυηγέ; β. Λεόντιχος ἐνθάδε νεκρὸν εὔρε' ἔμ' ἐπ' αἰγιαλοῦ χῶσε δὲ τῶδε τάφῳ δακρύσας ἐπίκηρον ἐὸν βίον· οὐδὲ γὰρ αὐτὸς ἡσυχος αἰθυίη δ' ἴσα θαλασσοπορεῖ.

⁸⁰ 7.317 Calímaco (GP LI)

α. Τίμων, οὐ γὰρ ἔτ' ἐσσί, τί τοι, σκότος ἢ φάος, ἐχθρόν; β. τὸ σκότος, ὑμέων γὰρ πλείονες εἰν Αἴδη.

11 Antípatro ⁸²

A. Quero entender qual é o sentido deste entalhe que Agis calçou em tua estela de pedra, Lisídice. Uma rédea, uma mordança e uma ave nascida em Tânagra, rica em aves, impetuosa incitadora de [batalha, não agradam e nem combinam com as mulheres do lar, como os trabalhos na roca e no tear.

B. A ave noturna dirá que eu, acordada, trabalhava a lâ; a rédea, que eu era dona da minha casa, e esta mordança de cavalo cantará que eu não era loquaz, nem tagarela, mas plena de admirável silêncio.

12 Antípatro de Sídon ⁸³

A. Diz, leão, matador de bois, de quem é a tumba que [guardas? Quem foi digno de tua excelência?

B. Telêucias, filho de Teodoro, o mais corajoso de todos, assim como eu sou julgado entre as feras. Não é em vão que me ergo aqui, pois eu carrego o símbolo da força do homem. De fato, ele era um leão para os [inimigos.

13 Meleagro ⁸⁴

A. Diz a quem pergunta: quem és? E filho de quem?

B. Filaulo, filho de Eucrátides.

A. E de onde te orgulhas ser?

B. < >

⁸¹ 7.355 Damageto (GP VIII)

τὴν ἰλαρὰν φωνὴν καὶ τίμιον, ὃ παριόντες, τῷ χρηστῷ χαίρειν ἔϊπατε Πραξιτέλει ἦν δ' ὠνήρ Μουσέων ἰκανὴ μερίς, ἥδ' ἐπαρ' οἴνω κρήγυος. ὃ χαίροις, Ἄνδριε Πραξίτελες.

⁸² 7.424 Antípatro de Sídon (GP XXIX)

α. Μαστεύω τί σευ Ἄγις ἐπὶ σταλίτιδι πέτρῃ, Λυσιδίκα, γλυπτὸν τόνδ' ἐχάραξε νόον· ἀνία γὰρ καὶ κημός, ὃ τ' εὐόρνηθι Τανάγρα οἰωνὸς βλαστῶν θοῦρος ἐγερσιμάχας οὐχ ἄδεν οὐδ' ἐπέοικεν ὑπωροφίαισι γυναιξίν, ἀλλὰ τὰ τ' ἠλακάτας ἔργα τὰ θ' ἱστοπόδων.

β. τάν μὲν ἀνεγρομένην με ποτ' εἴρια νύκτερος ὄρνις,

ἀνία δ' αὐδάσει δώματος ἠνίοχον, ἵππαστήρ δ' ὄδε κημός ἀείσεται οὐ πολύμυθον, οὐ λάλον, ἀλλὰ καλᾶς ἐμπλεον ἠσυχίης.

⁸³ α. εἰπέ, λέον, φθιμένοιο τίνος τάφον ἀμφιβέβηκας, βουφάγε, τίς τᾶς σᾶς ἄξιος ἦν ἀρετᾶς; β. υἱὸς Θευδώροιο Τελευτία, ὃς μέγα πάντων φέρτατος ἦν θηρῶν ὅσσοι ἐγὼ κέκριμαι. οὐχὶ μάταν ἔσαακα φέρω δέ τι σύμβολον ἀλκᾶς ἀνέρος· ἦν γὰρ δὴ δυσμενέεσσι λέων.

⁸⁴ 7.470 Meleagro (GP CXXX)

α. εἶπον ἀνειρομένω τίς καὶ τίνος ἐσσί. β. φίλαυλος Εὐκρατίδew. α. ποδαπὸς δ' εὐχεται; β. < >

α. Ἐζήσας δὲ τίνα στέργων βίον; β. οὐ τὸν ἀρότρου, οὐδὲ τὸν ἐκ νηῶν, τὸν δὲ σοφοῖς ἔταρον.

α. γῆραϊ δ' ἠ νούσω βίον ἔλλιπες; β. ἦλυθον Ἄιδαν αὐτοθελεὶ Κεῖων γευσάμενος κυλίκων.

α. ἠ πρέσβυς; β. καὶ κάρτα. α. λάβοι νύ σε βῶλος ἐλαφρῆ

σύμφωνον πινυτῷ σχόντα λόγῳ βίωτον.

⁸⁵ 7.503 Leônidas de Tarento (GP LXIV)

α. ἀρχαίης ὃ θινὸς ἐπεστηλωμένον ἄχθος,

A. Qual vida gostavas de levar?

B. Não a do arado, nem a de naus, mas a de acompanhante dos sábios.

A. Deixaste a vida por velhice ou doença?

B. Vim ao Hades pelas próprias mãos ao tomar as taças de Ceos.

A. Eras velho?

B. Sim, muito.

A. Que seja leve esta terra que te envolve, pois viveste em harmonia com o discurso prudente!

14 Leônidas de Tarento ⁸⁵

A. Ó pedra erguida nesta velha praia!

Diz: quem abrigas. De quem é filho ou de onde vem?

B. Fínton, filho de Báticos de Hermíone, que onda enorme matou mesmo avisado da tempestade de Asturo.

15 Calímaco ⁸⁶

A. Por acaso jaz Cáridas sob ti?

B. Se for o filho de Arima de Cirene que dizes, sim, ele está sob mim.

A. Cáridas, como é aí embaixo?

C. Puro breu.

A. E a volta?

εἴποις ὄντιν' ἔχεις ἠ τίνος ἠ ποδαπὸν.

β. Φίντων' Ἐρμιονῆα Βαθυκλέος, ὃν πολὺ κῦμα ὤλεσεν Ἀρκτούρου λαίλαπι χρησάμενον.

⁸⁶ 7.524 Calímaco (GP XXXI)

α. ἠ ῥ' ὑπὸ σοὶ Χαρίδας ἀναπαύεται; β. εἰ τὸν Ἀρίμμα τοῦ Κυρηναίου παῖδα λέγεις, ὑπ' ἐμοί.

α. ὦ Χαρίδα, τί τὰ νέρθε; γ. πολὺς σκότος. α. αἰ δ' ἄνοδοι τί;

γ. ψεῦδος. α. ὃ δὲ Πλούτων; γ. μῦθος. α. ἀπωλόμεθα.

γ. οὗτος ἐμὸς λόγος ὕμιν ἀληθινός, εἰ δὲ τὸν ἠδὺν βούλει, Πελλαίου βοῦς μέγας εἶν Ἄϊδη.

C. Mentira.

A. E Plutão?

C. Mito.

A. Já era para nós!

C. O que posso te dizer é que é verdade, mas se queres algo prazeroso: um boi grande no Hades custa um Pelaio.

16 Calímaco ⁸⁷

A. Tu, Menécrates de Eno, não muito tempo aqui estiveste. O que te venceu, melhor dos forasteiros? O mesmo que ao Centauro?

B. O sono que nos cabe chegou, mas o implacável vinho é o culpado.

⁸⁷ 7.725 Calímaco (GP XLII)

α. Αἴνιε, καὶ σὺ γὰρ ὦδε, Μενέκρατες, οὐκ ἐπὶ πολὺ ἦσθα, τί σε, ξείνων λῶσσε, κατειργάσατο;
ἦ ῥα τὸ καὶ Κένταυρον; β. ὃ μοι πεπρωμένος ὕπνος ἤλθεν ὁ δὲ τλήμων οἴνος ἔχει πρόφασιν.

Referências

A Guirlanda de Meleagro de Gadara e o Epigrama Grego, 2020. 1 vídeo (ca. 25 min). Publicado pelo canal USPFFLCH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fAUUoXvINPc&t=410s>

AMARAL, F.V. **A guirlanda de sua Guirlanda. Epigramas de Meleagro de Gadara: tradução e estudo.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas, 2009.

_____. **Brindai enquanto podeis! O simpósio nos epigramas fúnebres** do Livro VII da Antologia Grega. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas, 2018.

BECKBY, H. **Anthologia Graeca.** Vol. I: Buch I-VI; vol. II: Buch VII-VIII; vol. III: Buch IX-XI; vol. IV: Buch XII-XVI. München: Ernst Heimeran Verlag, 1957.

BURZACHECHI, M. Oggetti parlanti nelle epigrafi greche. **Epigraphica** 24, 1962, 3-54.

CALÍMACO. **Epigramas de Calímaco.** Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores; revisão de tradução João Angelo Oliva Neto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019

CAMERON, A. **The Greek Anthology from Meleager to Planudes.** Oxford: Oxford University Press, 1993.

FANTUZZI, M.; HUNTER, R. **Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry.** Cambridge: University Cambridge Press, 2004.

FERNÁNDEZ-GALIANO, M. **Antología Palatina I. Epigramas helenísticos.** Traducción y notas de Manuel Fernández Galiano. Biblioteca Clásica Gredos, 7. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1993.

FLORIDI, L. The epigrams of Gregory of Nazianzus against tomb desecrators and their epigraphic background. **Mnemosyne**, 63, 2013, p. 55-81.

GOW, A. S. F.; PAGE, D. L. **The Hellenistic Epigrams.** Vol. I: introduction, text and indexes of sources and epigrammatists; vol. II: commentary and indexes, Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

_____. **The garland of Philip and some contemporary epigrams.** Vol. I: introduction, text and translation, indexes of sources and epigramma-

tists; vol. II: commentary and indexes. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

GUTZWILLER, K. **Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context**. Berkeley: University of California Press, 1998.

JESUS, C.A.M. **Antologia Grega. Epitáfios** (Livro VII). Tradução, introdução e comentário por Carlos A. Martins de Jesus. Coimbra e São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2019.

KAUPPINEN, S. **Dialogue form in Greek Verse Inscriptions with Some Non-inscriptional Parallels**. Dissertation presented to the Faculty of Arts at the University of Helsinki, 2015.

LUCIANO DE SAMÓDATA. **Diálogos dos mortos**. Versão bilíngue grego/português. Tradução, introdução e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MELEAGRO, um poeta na era das bibliotecas, 2020. 1 vídeo (ca. 123 min). Publicado pelo canal NUPEL ILUFBA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AmAOb9aLkEI&t=172s>

PAES, J.P. **Poemas da antologia grega ou palatina** (séculos VII a.C. a V d.C.). Seleção, tradução, notas e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PATON, W.R. **The Greek Anthology**, with an English in five volumes; vol. I: Cambridge: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1916; vol. II, 1917; vol. III, 1917; vol. IV. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1918; vol. V, Cambridge: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1918.

PONTANI, F. M. **Antologia Palatina**. Volume primo: Libri I-VI, Torino: Giulio Einaudi editore, 1978; volume secondo: Libri VII-VIII, Torino: Giulio Einaudi editore, 1979; volume terzo: Libri IX-XI, Torino: Giulio Einaudi editore, 1980; volume quarto: Libri XII-XVI, Torino: Giulio Einaudi editore, 1981.

RASCHE, G. **De Anthologiae Graeca epigrammatis quae colloquii formam habent**. Diss. München, 1910.

SILVA, D. C. Três epigramas de Calímaco. **Em Tese**, Vol. 19, no. 1, 2013, p. 288-292.

_____. **Escrever, sobreescrever: metalinguagem nos epigramas de Calímaco**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre, 2014.

STEVENS, S. Charon's Obol and other coins in Ancient funerary practice. **Phoenix**, Autumn, Vol. 45, no. 3, 1991, p. 215-229.

TUELLER, M. A. Look who's talking. **Innovations in the voice and identity in Hellenistic Epigram**. Leuven: Peeters, 2008.

VEGA, M. L. B. Epigramas dialogados: orígenes y estructura. **Cuadernos de Filología Clásica**, 23, 1989, 189-201.

WACHTER, R. The Origins of Epigrams on 'Speaking Objects'. In: BAUMBACH, M.;

PETROVIC, A.; PETROVIC, I. (eds.) **Archaic and Classical Greek Epigram**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 250-260.

8

Fulgêncio, o mitógrafo: a explicação da antiguidade como programa



José Amarante Santos Sobrinho
Raul Oliveira Moreira
Shirlei Patrícia Silva Neves Almeida
Cristóvão José dos Santos Júnior

Um autor tardo-antigo estreando em português

Sobre a persona que assume o nome Fabius Planciades Fulgentius em boa parte dos manuscritos que chegaram até nós, nada se pode afirmar com muita segurança, haja vista o fato de que o que sabemos sobre o autor se limite àquilo que nos é informado pelo Prólogo do Livro I de suas *Mythologiae*. Evidentemente qualquer generalização que se faça sobre sua vida – se esse for considerado um aspecto fundamental – deve repousar no território das suposições, já que não se deve desprezar o fato de as informações aparentemente relativas à vida e ao escritor serem uma espécie de ilusão biográfica, uma vez que estamos a considerar como informação histórica certas deduções provindas de leituras dos próprios textos. Como já propôs Hays (1996), muito do que se declara na primeira parte das *Mythologiae* tem de retórico e de *captatio benevolentiae*.

Acresce complexidade ao problema de identificação o fato de que, durante muito tempo e em função de alguma confusão no processo de transmissão de textos, Fulgêncio esteve associado ao seu homônimo bispo de Ruspe, de forma a se criar o que tradicionalmente se conhece como “questão fulgenciana”, um tema já debatido e que parece repousar agora na aceitação do *separatist case* (HAYS, 2003, p. 210). Hoje, se afirma, com algum nível de segurança, que nosso autor, que viveu entre finais do séc. V e início do séc. VI, não é o bastante conhecido São Fulgêncio, bispo de Ruspe, a pequena cidade da província romana Bizacena (na África, onde hoje é a Tunísia), embora Fulgêncio também seja norte-africano.

O epíteto O Mitógrafo, por outro lado, oferece-nos uma margem de segurança de compreensão, pois se deve à circulação e sucesso das suas *Mitologias* durante a Idade Média, até serem suplantadas por obras como a *Genealogia deorum gentilium*, de Boccaccio (1360), que cita Fulgêncio várias vezes. Seja como for, transmitidas em vários manuscritos ao longo de séculos, as *Mitologias fulgencianas* chegam ao período das edições impressas com fôlego suficiente para ganhar edições regulares nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII. Depois da *editio princeps* de Pius (1498) e da edição seguinte por Locher (1521), dedicadas exclusivamente a Fulgêncio, as edições impressas posteriores vão estampar o nosso autor junto a outros mitógrafos da Antiguidade.

Após essas edições sucessivas, o autor atinge o período das edições críticas. Assim, o século XIX trará a lume a edição de Rudolf Helm, um texto ainda considerado de referência e base para grande parte das traduções que o século XX e XXI viram surgir. Apesar de os Oitocentos nos brindarem com essa edição crítica do autor, em que figura o conjunto das quatro obras atestadas como de sua autoria e se inclui a *Super Thebaiden*, não considerada do corpus fulgenciano, a visão sobre o autor e sua obra atravessou quase todo o século passado mantendo certos juízos apriorísticos típico do século XIX em relação ao que era comentário de obras e o quanto seria impagável o seu débito com os ditos “originais”. Poderíamos retomar duas posições críticas, como propõe Amarante (2019, p. 17), de forma a constatarmos que o modo como se considerou o autor ao longo do tempo não se manteve estável:

De Domenico Comparetti, para quem o proceder de Fulgêncio seria a máxima expressão da incoerência e do delírio: “ele pisoteia todas as regras do bom senso de forma tão aberta, crua e quase brutal, que é difícil entender como um cérebro saudável poderia realmente ter concebido um trabalho tão maluco” (1872, v. I, p. 149); a Gregory Hays, para quem ele deveria atrair ao menos minimamente a atenção de qualquer um, já que teria influenciado grandes obras: “tanto a Divina Comédia quanto a Primavera de Botticelli seriam obras muito diferentes se Fulgêncio não tivesse escrito a sua” (1996, pref.).^{clxx}

Após as críticas de Comparetti, a obra fulgenciana só irá alcançar algum nível de interesse mais significativo, no século XX, a partir de sua segunda metade, quando surge a primeira tradução completa para o inglês da obra do Mitógrafo, no início da década de setenta, a de Whitbread, de 1971. Daí em diante, começam a surgir, especialmente nas últimas duas décadas, novos estudos e traduções para outras línguas, de forma que o autor já não é mais tão desconhecido entre os estudiosos da área.^{clxxi}

No Brasil, os estudos da obra do autor são ainda raros, como o são os de vários outros autores da Antiguidade Tardia. Resultado de um projeto de estudo de obras desse período, na Universidade Federal da Bahia, neste trabalho, então, noticiamos e destacamos a conclusão da tradução completa da obra fulgenciana, a partir da publicação de O livro das Mitologias de Fulgêncio, por José Amarante, em 2019 (seção 1 deste capítulo), e os trabalhos de mestrado e doutorado defendidos na mesma Universidade:

a) A *Expositio Virgilianae continentiae* (“A explicação dos conteúdos de Virgílio”) foi traduzida por Raul Oliveira Moreira, e sua dissertação de mestrado foi defendida em 2018 (seção 2 deste capítulo).

b) A *Expositio sermonum antiquorum* (“A elucidação de termos antigos”) foi traduzida por Shirlei Patrícia Silva Neves Almeida, e sua dissertação de mestrado foi defendida em 2018 (seção 3 deste capítulo).

c) A *De aetatibus mundi et hominis* (“Sobre as idades do mundo e da humanidade”) recebeu duas traduções (uma alipogramática e outra lipogramática) por Cristóvão José dos Santos Júnior, e sua tese de doutorado foi defendida em 2020 (seção 4 deste capítulo).

Ao lado de destacarmos a finalização da tradução completa da obra do autor ao português, nos parece oportuno retomarmos uma questão ligada a um possível programa fulgenciano destacado por Amarante (2019). Certamente, pela lista de obras acima listadas e consideradas de sua autoria, é difícil não se observar algum programa, mínimo e despretensioso que seja, de explicação dos conteúdos simbólicos da Antiguidade. A questão retomada aqui liga-se a um ponto ainda em debate sobre a função social do nosso autor: para Whitbread (1971, p. 6), Fulgêncio é um *grammaticus* ou *rhetor*, um professor de gramática e letras. Hays, analisando a terminologia que o au-

tor utiliza, contesta essa posição e coloca Fulgêncio como um *legal advocate*, um defensor legal (1996, p. 42 e s). Manca (2003, p. 56) apresenta uma proposta conciliadora, inclinando-se a pensar que a obra parece nos colocar diante de um *grammaticus*, mas que necessitasse lidar com as salas de aula de Direito em algumas ocasiões. Analisando a presença de Apuleio em Fulgêncio, Mattiacci inclui o autor entre os gramáticos e eruditos de origem africana e o considera como uma figura singular de interesses múltiplos (2003, p. 230).

Contudo, embora situado nos limiares da Idade Média, o tema de Fulgêncio é a Antiguidade, ou seja, ele teria apenas aparentemente uma multiplicidade de interesses, mas provavelmente eles se resumiriam num único foco: o mundo antigo. E essa afirmação leva em consideração toda a sua obra, uma vez que a sua produção se centra sempre em algum elemento referente a esse cenário cultural: nas *Mythologiae*, a releitura filosófica de base cristã dos mitos clássicos; na *Expositio Virgilianae continentiae*, a releitura da Eneida, de Virgílio, também numa perspectiva filosófica; na *Expositio sermonum antiquorum*, uma leitura explicada do léxico ligado a elementos culturais antigos; na *De aetatibus mundi et hominis*, a história do mundo, da Criação até a ascensão de Valentiniano I, no ano 365. No caso das duas primeiras obras, é visível a motivação: os mitos antigos, presentes tanto nas narrações mitográficas quanto na própria Eneida, eram um tesouro em vias de desaparecimento, na realidade complexa das migrações germânicas visível a Fulgêncio. Além disso, a própria obra virgiliana já havia sido alvo de outros comentários, como os de Donato e Sérvio. Em relação à *Expositio Sermonum*, também se observa um autor registrando um léxico antigo, trazendo no título da obra esse termo que marca já uma distância em relação ao tempo do autor: *antiquorum*. Na *Aetatibus*, não seria diferente: Fulgêncio segue uma trilha conhecida, um *Leitmotiv* caro à literatura clássica, que é a questão das idades do mundo e da humanidade, tema presente tanto entre os gregos quanto entre os latinos. –

Sendo certamente um homem ligado às Letras, o Mitógrafo toma para si, do mesmo modo como fizeram os principais intelectuais de sua época, a incumbência de recuperar e reordenar, a seu modo, algo significativo do saber antigo, visto que aquele conhecido patrimônio cultural do mundo greco-latino que se manteve após o fim do império romano do Ocidente “encontra-se disperso por uma miríade de obras complicadas e de difícil leitura por homens capazes de se referir apenas a conhecimentos e a noções do tipo compendioso e simplificado” (STOPACCI, 2012, p. 502). Sendo assim, para a conservação do legado cultural, literário e retórico da Antiguidade naquele momento, se fazia necessário recolher, reordenar e sintetizar o máximo do saber proveniente da Antiguidade e, pelo viés da filosofia moral, submetê-lo às exigências da nova cultura cristã.

1 *MYTHOLOGIAE* (As Mitologias)

Quando Fulgêncio escreve sua obra mitográfica, ele segue uma tradição de escrita do gênero estabelecida: já Apolodoro havia escrito a sua *Biblioteca*, Higino, as suas *Fabulae*, e os mitos já haviam povoado, de modo diverso, as *Metamorfoses* ovidianas. Fulgêncio, contudo, está em outro tempo e registra em sua obra, conforme vimos, aspectos do período de transição entre a Antiguidade e o Medievo, ou apresenta,

conforme nos lembram Wolff e Dain (2013), um testemunho dessa passagem do paganismo ao cristianismo, nos deixando conhecer a visão cristã sobre o mundo antigo, notadamente, no caso das suas *Mythologiae*, uma leitura dos mitos pagãos sob a ótica da filosofia moral (*secundum philosophiam*, como nos dão alguns códices), o que resulta na perspectiva de uma humanidade regenerada, no dizer de Wolff e Dain. Mesmo nesse aspecto interpretativo, Fulgêncio segue uma seara antes bem experimentada: não somente havia uma tradição já bem antiga de interpretação dos mitos, antes mesmo do Cristianismo, como também outros autores anteriores ao Mitógrafo – como Lactânncio, Macróbio e Sérvio – já haviam apresentado suas versões, afastando-se daqueles modelos clássicos (FRANCO DURÁN, 1997). Lactânncio, por exemplo, já havia escrito as suas *Institutiones*, de onde nosso Mitógrafo retira alguns exemplos de interpretação evemerista^{clxxiii}.

Distinguem-se, em geral, três formas de interpretação dos mitos, todas de inspiração estoica, praticadas durante toda a Idade Média: a interpretação dita evemerista, a interpretação física e a interpretação moral. Na interpretação evemerista – com base em Evêmero (séc. III a.C.), também chamada de histórico-racionalista – os deuses teriam sido homens que foram divinizados por seus contemporâneos, em função de seu poder ou influência local (BRISSEON, 2014). A interpretação física é aquela segundo a qual os seres físicos poderiam ser ligados aos planetas “por intermédio destas qualidades fundamentais: quente, frio, seco e úmido” (id. p. 231). A interpretação moral – a predominante – consiste em descobrir uma significação espiritual nas figuras dos deuses e em suas ações, de forma a que se chegue a uma mitologia moralizada, que ganhará fôlego na Idade Média, como se vê na obra *Ovide Moralisé*, uma espécie de *summa* dos conhecimentos medievais no que se refere ao tema das metamorfoses.

Os códices nos dão o título *Mythologiarum libri tres*, de forma que, do ponto de vista de sua macro-estrutura, as *Mythologiae* estão organizadas em três livros, aparentemente sem sinais de uma disposição programada e desiguais em sua distribuição de narrativas: o Livro I tem 22 fábulas; o II, 16; e o III, 12. Amarante (2018a) apresenta uma proposta de arquitetura horizontal do conteúdo da obra, segundo a qual as fábulas se encontrariam atravessadas por elementos morais, ligados a escolhas, que se explicitam nas fábulas que abrem o livro central – o Livro II –, funcionando essas fábulas como a declaração programática fulgenciana, numa espécie de proêmio ao meio: a fábula II, 1, seguindo a tradição interpretativa da escolha no julgamento de Páris, e as fábulas II, 2, II, 3 e II, 4, ligadas à tradição interpretativa da escolha conhecida como Hércules na encruzilhada^{clxxv}. Segundo Venuti, o tradutor brasileiro das *Mythologiae*:

propõe uma análise global da “arquitetura” das *Mythologiae*, proporcionando uma leitura unitária, levantando hipóteses sobre a organização “horizontal” do material e interessantes propostas críticas em relação aos títulos das fábulas (VENUTI, 2018, p. 22, n. 80)^{clxxvi}.

Também Sacchi (2020) destaca a leitura da estrutura da obra proposta pelo tradutor José Amarante, confrontando-a com a leitura de Wolff (da edição de Wolff e Dain, 2013):

Amarante se concentra no nível micro das transições de uma fábula para outra. Pretende demonstrar que as *Mythologiae* não constituem apenas uma rede, mas também que esta rede se organiza de forma linear: a sua lógica surge através da sucessão de mitos, que, longe de serem desarticulados, se revelaram legíveis “capa a capa” [i.e., do começo ao fim]. Assim, a análise de Amarante substitui a coesão estrutural de Wolff, recorrendo a uma espécie de coesão de fluxo – mas a coesão continua a ser o objetivo (SACCHI, 2020, p. 128)^{clxxvii}.

O Prólogo do Livro I é a parte da obra de Fulgêncio que, de tão enigmática, certamente é a mais estudada^{clxxviii}. Estruturalmente, é bastante diverso dos demais: além de ser um prólogo programático, de funcionar como uma espécie de introdução para toda a obra (VENUTI, 2009, 2018; WOLFF; DAIN, 2013), ocupa 13 das 78 páginas de todo o livro na edição de Helm, uma porcentagem razoável de texto em relação ao conjunto, enquanto os demais prólogos, basicamente exercendo a tradicional função de *captatio benevolentiae* comum ao gênero, ocupam apenas poucas linhas de seus livros^{clxxix}.

As narrativas e interpretações das *Mythologiae* se iniciam com a fábula *Vnde idolum*, uma espécie de introdução ao tema do surgimento dos deuses, que seria ou de base bíblica ou alheia ao restante do conteúdo de toda a obra, uma vez que nos três livros se apresentam histórias comuns da mitologia greco-latina, ricamente documentadas na literatura antiga^{clxxx}. Nessa fábula introdutória, ficamos a conhecer a história de um pai que perde prematuramente seu filho e que manda construir em sua casa uma escultura do adorado herdeiro, pensando estar criando um remédio para a tristeza da ausência^{clxxxi}. Contudo, segundo Fulgêncio, o pai acaba por criar “uma fonte maior de sofrimento, porque somente o esquecimento seria o remédio dos pesares⁹²”. Estaria assim, então, criado o ídolo, porque “o conjunto de escravos, em agrado ao senhor, se acostumou ou a tecer coroas ou a levar flores ou ainda a queimar ervas aromáticas à estátua⁹³”.

Em defesa da estratégia fulgenciana e de uma suposta consciência autoral da importância daquela narrativa naquela posição, poderia ser evocado o didatismo que se observa aqui e acolá em sua obra. A presença de um relato aparentemente destoante do conjunto da obra não se encontraria, então, deslocada do conjunto de fábulas, mas – ao contrário – refletiria uma visão programática do autor a selecionar uma história que lhe seria útil para abrir o complexo de narrativas, dado que simboliza um amálgama entre o conteúdo pagão e o conteúdo cristão. Dessa forma, a sua inserção nessa posição de destaque poderia ser compreendida assim: se o autor projeta o livro como uma tentativa de, valorizando a força do conteúdo clássico, ensinar aos jovens cristãos uma forma de poder ler esse conteúdo reinterpretado filosoficamente de acordo com os interesses cristãos, nada mais apropriado que escolhesse uma história que, sendo

⁹² “Seminarium potius doloris inuenit nesciens quod sola sit medicina miseriarum obliuio” (FVLG. myht. 1, 1 (H: 16, 14-15).

também bíblica, representasse uma retomada de um conteúdo que é amplamente documentado na Antiguidade, seja em suas “ficções fabulosas”⁹⁴ – a mitologia –, seja no que chegou até nós dos eventos narrados pelos próprios historiadores (AMARANTE, 2018b).

Para além do que se declara com escolhas tópicas (como a fábula Sobre a origem da idolatria abrindo o livro, ou as fábulas ligadas às tradições do julgamento de Páris e de Hércules na encruzilhada, como dobradiça ancorando a obra no livro do meio, o Livro II), o programa fulgenciano nos é lembrado a todo tempo, praticamente em todas as fábulas. Tal programa poderia se resumir nas observações frequentes quanto ao fato de a mendax Graecia (“a enganosa Grécia”) necessitar ser desvendada e pelo fato de que essas vendas dos olhos da razão fossem retiradas por meio da etimologia, muitas vezes puramente etimologia dita popular.

As explicações etimológicas, quase sempre a partir do grego, aparecem inseridas sob a fórmula *x enim Grece y dicitur*, como na Fábula das Harpias: “arpage de fato em grego quer dizer rapina”, numa associação com o substantivo grego ἀρπάγη (‘rapina’)⁹⁵, relacionado ao verbo ἀρπάζω (‘tomar’ ‘arrebatar’), mas essa é uma posição considerada da esfera da etimologia popular. Quando o decalque com uma palavra grega é difícil, a estratégia é o uso do advérbio quasi (‘praticamente’, ‘mais ou menos’, ‘quase’), promovendo uma aproximação, como na explicação para o nome de Minerva em grego: “E depois Minerva em grego é dito Atena, praticamente athanate parthene, isto é, uma virgem imortal, porque a sabedoria não poderá morrer nem ser corrompida”⁹⁶. Nesse caso, Fulgêncio retira o nome de Atenas (cuja etimologia não está assentada) numa aproximação com o adjetivo ἀθάνατος (‘imortal’) e o substantivo παρθένος (‘virgem’). Uma possibilidade final seria a de recorrer ao próprio latim, como na explicação para o nome de Mercúrio: “Quiseram dizer Mercúrio quase como mercium-curum [‘o que cuida dos comércios’]”⁹⁷. Aqui, Fulgêncio deve se basear num composto das palavras latinas merx (mercium, em genitivo ‘dos negócios’, ‘dos comércios’) e alguma forma mal flexionada, possivelmente para se aproximar do nome Mercúrio, ligada ao verbo curare (‘cuidar de’, ‘ocupar-se de’).

Do ponto de vista da composição, as narrativas refletem grosso modo o uso de certas fórmulas, sendo a mais geral a que apresenta uma narrativa do mito, seguida de sua interpretação, tendo, por vezes, a etimologia, nos moldes do que se disse supra, como o elemento comprovador da interpretação oferecida, ou de parte dela. Veja-se, p.e., a narrativa sobre o Cérbero:

VI. Fábula de Cérbero

Junto aos pés dele [de Plutão], colocam o cão de três cabeças, Cérbero, porque as invejas das disputas dos mortais são compostas em estado ternário, isto é, natural, causal e por acidente. O ódio é natural como o dos cães e das le-

⁹³ “Uniuersa familia in domini adolatione aut coronas plectere aut flores inferre aut odoramenta simulacro succendere conseruat” (FVLG. myth. 1, 1; H: 16, 19-21).

⁹⁴ “Fabulosa commenta” (FVLG. myth. 1, 18; H: 30, 22).

⁹⁵ “Arpage enim Grece rapina dicitur” (FVLG. myth. 1, 9; H: 21, 16-17).

bres, dos lobos e dos carneiros, dos homens e das serpentes; é causal, como as invejas e o ciúme do amor; acidente é o que ou surge casualmente, por exemplo, ou através de palavras entre os homens, ou nas proximidades do consumo entre mulas. Em verdade Cérbero é conhecido como Creoboros, isto é, devorador de carne e é representado tendo três cabeças por causa das três idades – a infância, a juventude e a velhice – pelas quais a morte entrou no mundo. (FVLG. myth. 1, 6)⁹⁸

Destaquem-se, na narrativa, os usos das conjunções explicativas, a lógica argumentativa ad hoc, e o nome do cão tomado de uma etimologia também ad hoc, a partir de κρεοβόρος: carnívoro (vd. κρέας, ‘carne’, e βορός, ‘voraz’). Diríamos, pois, que essa estrutura é modelar em relação à técnica de composição fulgenciana nessa obra mitográfica.

As Mythologiae encerram o seu terceiro e último livro com a Fábula de Alfeu e Aretusa, de forma que, assim, convidam o leitor à descida ao submundo, i.e., “aos segredos da consciência”⁹⁹, algo que direciona o leitor à obra seguinte, com a descida aos Infernos, que é o tema central do Livro VI da Eneida e elemento fundamental para a interpretação da obra virgiliana em sua Expositio Virgilianae Continentiae (WOLFF; DAIN, 2013, p. 179).

2 Expositio virgilianae continentiae (Explicação dos conteúdos de Virgílio)

“Assim, ao alcançar a idade de muita sabedoria, cruza o lamaçal temporário do turbilhão de águas e impurezas dos costumes. Eis que ele [Enéias] faz Cérbero adormecer com bolinhos de mel. Já posta anteriormente, discuti a fábula de Cérbero como, de fato, uma forma de disputa e um litígio legal.”¹⁰⁰

Vista de modo avulso, a passagem em destaque pode reforçar a grosseria e os inexplicáveis absurdos atribuídos por décadas à “pena” de Fulgêncio,^{clxxxiii} afinal, não só inexistem menções a Cérbero em toda a Vergiliana como também é o personagem de Virgílio, e não Fulgêncio, que faz essa observação. No entanto, ao compreendermos a complexidade da sua produção e considerarmos suas outras obras, identificamos aqui uma remissão textual interna a sua obra anterior, em especial à “Fábula sobre

⁹⁶ “Minerua denique et Athene Grece dicitur quasi athanate parthene, id est immortalis uirgo, quia sapientia nec mori poterit nec corrumpi” (FVLG. myth. 2, 1; H: 30, 10-13).

⁹⁷ “Mercurium dici uoluerunt quasi mercium-curum” (FVLG. myth. 1, 18; H: 29, 8-9).

⁹⁸ “Fabula de Tricerbero. Tricerberum uero canem eius subiciunt pedibus, quod mortalium iurgiorum inuidiae ternario conflentur statu, id est naturali, causali, accidenti. Naturale est odium ut canum et leporum, luporum et pecudum, hominum et serpentium, causale est ut amoris zelum atque inuidiae, accidens est quod aut uerbis casualiter oboritur ut hominibus aut comestionis propter ut iumentis. [Cerberus uero dicitur quasi creoboros, hoc est carnem uorans et fingitur tria habere capita pro tribus aetatibus, infantia, iuuentute, senectute, per quas introiuit mors in orbem terrarum].” (FVLG. myth. 1, 6; H: 20, 8-18).

⁹⁹ “In secreta conscientiae” (FVLG. myth. 3, 12; H: 80, 14).

Cérbero” do seu livro de mitologias (myth. 1, 6). É através dessa referência que Rudolph Helm (1898), em sua edição de Fulgêncio, estabelece a anterioridade das *Mythologiae* em relação à *Vergiliana*, assim como uma vinculação desta com aquela.

Seu texto é o primeiro comentário alegórico sobre a Eneida, de que se tem notícia, na Antiguidade tardia. É, portanto, o cruzamento de duas tradições literárias: a reinterpretação da Antiguidade clássica sob a perspectiva cristã e as leituras e comentários à obra de uma auctoritas romana, o que resulta na única obra fulgenciana, dentro do seu projeto de releitura, dedicada a um autor e obra específicos. Seu comentário, desconsiderando elementos de ordem formal e estético anteriormente elucidados por outros autores da tradição virgiliana, visa debruçar-se sobre os conhecimentos profundos ocultados pelos artifícios poéticos, as *continentiae*.

A introdução consiste em uma dedicatória e uma alusão às dificuldades de sua época, a *mediocritas temporis*, que não lhe favorecem o labor intelectual, num conjunto de topoi encontrados também nas *Mythologiae*. Sua intenção é explicar os mistérios naturais da obra virgiliana, evitando, contudo, aqueles já dispostos ao longo das *Éclogas* e das *Geórgicas*, ainda que na sequência rememore esses mesmos textos. O fechamento desse intróito se dá com mais uma exortação ao seu destinatário, alegando ser esse um opúsculo, um ramallete colhido dos jardins das Hespérides, e não um pomo de ouro, de forma que assim ele constitui uma situação benévola à sua exposição ao promover o status de humilde enunciador.

Seu empreendimento, apesar disso, é árduo, e é às musas, todas elas, a quem Fulgêncio invoca, não apenas a Calíope, representante da poesia épica: “Aproximem-se, Heliconíades, deem préstimos à minha mente [...], uma de fato não basta”¹⁰¹. Em resposta,

eis que em direção a mim o próprio Virgílio também se aproxima, mais saciado do que se tivesse bebido da fonte ascreia, assim como costumam ser as figuras dos poetas, quando – arrogadas as tabuinhas para concluir a obra, com a fisionomia extasiada – murmuram baixinho algum mistério com a obra ladrando em seu interior.¹⁰²

Quem melhor que o autor da Eneida para validar, ao longo da exposição, os mistérios escondidos sob a superfície do seu próprio poema? Sua presença marca o início do diálogo através do qual a interpretação do épico será conduzida. Contudo, enquanto uma remissão textual mal compreendida, fruto do processo de transmissão inerente a esse texto, originou uma série de críticas, ao que parecem injustas, ao seu autor, a “ignorância e inexperiência” de Fulgêncio são reforçadas por essa incursão do vate de Mântua, uma vez que, entabulada a discussão, seus turnos de fala por vezes se

¹⁰⁰ “Ergo dum ad tempus multae scientiae quis peruenerit, in temporales gurgitum cenositates morumque feculentias transit. Deinde Tricerberum mellitis resopit offulis; Tricerberi enim fabulam iam superius exposuimus in modum iurgii forensisque litigii positam.” (FVLG. Virg. cont. 98, 20 – 99, 1, grifos nossos).

¹⁰¹ “Vos, Eliconiades, uocanda est [...] date praemia menti, [...] nec enim mihi sufficit una” (FVLG. Virg. cont. 85, 5-7).

confundem, e Fulgêncio falará por Virgílio, quando não deveria, e vice-versa (COMPARETTI, 1943[1872], p. 61).

De qualquer forma, o aparecimento de Virgílio consiste num expediente padrão, o de “visita nos sonhos”, recurso já empregado por Cícero, Boécio e pelo próprio Fulgêncio nas *Mythologiae*. Sua entrada é ainda fundamental à tradição textual, haja vista que sua visita situa a obra não apenas dentre os textos que comentaram textos virgilianos, assim como junto àqueles em que ele, Virgílio, foi também representado, quer anteriormente, como na Saturnalia, de Macróbio, quer posteriormente, como na Divina Comédia de Dante (HAYS, 1996, p. i)

Numa referência ao evangelho de Mateus (9, 20-21), em que uma enferma resvala nas roupas de Jesus e com isso se cura, Fulgêncio afirma querer tocar-lhe “as fimbrias das vestes”¹⁰³, reforçando seu status místico, convidando-lhe em seguida a assumir o papel professoral e discorrer sobre os conteúdos secretos de seu poema: o périplo de Enéias como alegoria das fases da vida humana, do nascimento à maturidade.

Os saberes intrínsecos que jazem sob a superfície do poema, no aguardo de serem esclarecidos conforme os anseios dessa nova mentalidade para a qual Fulgêncio traduz a Eneida, encontram já no incipit uma relação com sua interpretação. Arma, uirum e primus representam, pois, três estágios a partir dos quais se compreende a vida, conforme o modelo platônico tripartido: arma, também natura, a substância corporal, capacidade inata; uirum, também doctrina, substância intelectual, que guia a natureza; e primus, também felicitas, substância moral, a fecundidade do conhecimento adquirido. O corpo carece do intelecto para alcançar a completude, assim como “o estado natural do ouro é de fato sua beleza e maleabilidade, mas é batendo com o martelo do ferreiro que ele chega à perfeição”.¹⁰⁴

A Exposição dos conteúdos de Virgílio utiliza-se, quando não de filosofia neoplatônica, do emprego de etimologias a fim de justificar sua interpretação. É assim que se explica a tempestade causada por Éolo a mando de Juno, naufragando os troianos na costa da Líbia: ela é a deusa que preside os partos, donde o naufrágio representa os tumultos do nascimento, e eonolus, em grego, é a “destruição do mundo”¹⁰⁵. O encontro de Enéias com Vênus, que o visitou sob um disfarce, encontra similar explicação: “vê a mãe, mas não a reconhece, demonstrando precisamente a infância, pois que pelo parto aos recém-nascidos é dado ver a mãe, mas não é dada a habilidade de reconhecê-la”.¹⁰⁶ O enterro de Anquises no porto de Drépanos compreende a chegada à juventude, e o topônimo formado do grego drimos, ‘áspero’, e pes, ‘menino’, simboliza a rebeldia da juventude rechaçando a autoridade paterna. Mais à frente, a tempestade que isola Enéias e Dido e os faz ceder à paixão representa as mesmas turbulências que obscurecem o discernimento adolescente, e essa mudança de estado pode-se dar

¹⁰² “Nam ecce ad me etiam ipse Ascrei fontis bractamento saturior aduenit, quales uatum imagines esse solent, dum adsumptis ad opus conficiendum tabulis stupida fronte arcanum quiddam latranti intrinsecus tractatu submurmurant.” (FVLG. Virg. cont. 85, 12-16).

¹⁰³ “[...] nobis uero erit maximum, si uel extremas tuas praestringere contingerit fimbrias” (FVLG. Virg. cont. 86, 12-13).

¹⁰⁴ “Est enim natura in auro productionis et decoris, sed ad perfectionem malleo proficit excudentis”. (FVLG. Virg. cont. 90, 7-8).

apenas com uma interferência externa: Mercúrio, ao alertar Enéias para a sua tarefa de alcançar a Itália, representa o chamado à razão e o abandono da volúpia fruto dos desejos juvenis, “donde o amor desprezado se esvai e, consumido pelo fogo, transforma-se em cinzas”¹⁰⁷.

É novamente a visão de Dido, mas dessa vez no mundo inferior, que constitui o ponto alto do comentário, feito ao livro VI – haja vista que sua sequência, os livros seguintes, são interpretados de modo rápido e encontram um encerramento abrupto, outro ponto responsável por suscitar críticas ao estilo de Fulgêncio. A exposição alcança a “espinha dorsal” da jornada de Enéias, sua descida aos infernos – que remete a uma descida à sua própria consciência –, no que é a seção mais volumosa em usos alegóricos, interpretativos ou etimológicos. A Sibila de Cumas o orienta quanto aos ritos de entrada no submundo, e sua trajetória é exibida através de catálogos, constituindo inclusive um exercício mnemônico: personagens virtuosos, ou que padecem, como Tântalo, Sísifo e Deífobo; moléstias que assolam a humanidade, a fome, a guerra, a peste, dentre outras.

Alcançada a perfeição da memória, representadas por esse itinerário de aprendizados, a capacidade intelectual deve ser consolidada para toda a eternidade, assim como o ramo de ouro é fixado nos portões de entrada dos Campos Elíseos. O rumo aos caminhos que levam à doutrina, no entanto, não é a única etapa que representa a perpetuação da substância intelectual e a chegada à uirilis aetas: é antes o seu encontro com a sombra de Dido, pois “a paixão, esvaída pelo desprezo, contemplando à razão, é chamada à memória, entre lágrimas penitentes”¹⁰⁸. É assim que, sob o manto de uma história alegórica, foi apresentado o pleno estado do homem e de todas as suas capacidades.¹⁰⁹

3. *Expositio sermonum antiquorum* (Elucidação de termos antigos)^{clxxxiv}

A Fulgentii *expositio sermonum antiquorum*, como costuma ser denominada nos manuscritos, consiste em um sucinto glossário de palavras consideradas antigas ou raras. O opúsculo abre-se com um curto prólogo direcionado a um desconhecido dominus, denominado Calcidium ou Chalcidium grammaticum, e em seguida são apresentadas, de maneira recursiva e reiterativa, as entradas com as explicações ou definições de 62 sermones. Cada um dos termos, com uma ou duas exceções, é definido e ilustrado com uma breve citação, em que, pelo menos, um autor e uma obra determinada são citados para endossar uma explicação dada. Essas palavras seriam aquelas encontradas em autores gregos e latinos da Antiguidade, como Ênio, Plauto, Virgílio, Petrônio, Propércio, ou alguns mais tardios, como Apuleio, Marciano Capela

¹⁰⁵ “Saeculi interitus” (FVLG. Virg. cont. 91, 12).

¹⁰⁶ “Vt terram tangit, matrem uidet nec agnoscit, plenam designantes infantiam, quia a partu recentibus matrem lidere datur, non tamen statim cognoscere meritum contribuitur” (FVLG. Virg. cont. p. 92, 7-10).

¹⁰⁷ “Qui quidem amor contemptus emoritur et in cineres exustus emigrat” (FVLG. Virg. cont. 94, 23-24).

¹⁰⁸ “Contemplando enim sapientiam libido iam contemptu emortua lacrimabiliter penitendo ad memoriam reuocatur” (FVLG. Virg. cont. p. 99, 19-21).

¹⁰⁹ “Ergo sub figuralitatem historiae plenum hominis monstrauius statum” (FVLG. Virg. cont. p. 89, 25 - 90,2).

entre outros que, vez ou outra, fizeram uso de um vocabulário antigo em suas obras.

A *Expositio sermonum antiquorum* traz em si fragmentos de diversos campos do saber antigo, variando desde ritos funerários antigos a costumes ligados ao povo etrusco, ainda elementos da oratória grega, poemas, peças e narrativas romanas, apresentando, assim, um caráter eclético próprio da sua especificidade enciclopédica:

[...] as entradas de 1 a 11 tratam de termos ligados aos costumes de sepultamento, adivinhação, sacrifícios religiosos e divindades menores, enquanto as de 12 a 62 (com exceção das entradas 14 e 48, que podem ser deslocadas e pertencerem à primeira categoria) referem-se às palavras estranhas (coloquiais e técnicas), termos referentes a alimentos, barcos, utensílios, relativos às meretrizes, e assim por diante, especialmente os que são encontrados em peças de teatro, poemas e romances (WHITBREAD, 1971, p. 157)^{clxxxv}.

Conforme discutido acima, o interesse maior do autor da *Sermonum* é a Antiguidade, ou seja, como faz em outras obras, Fulgêncio busca reinterpretar o mundo antigo, explicando-o de alguma forma a facilitar-lhe a compreensão ou para imprimir camadas de sentido adaptadas a sua nova realidade. Assim sendo, na *Sermonum*, vemos esse interesse interpretativo, mas numa outra perspectiva, não diretamente a literária, mas a linguística, quer dizer, o que se vê aqui é um Fulgêncio registrando um léxico ligado à Antiguidade e – ao que se depreende – não mais em uso no período em que vive, portanto a motivação grosso modo não é diversa: trata-se da necessidade de se registrar elementos do tesouro da Antiguidade, em vias de desaparecimento, mas agora elementos linguísticos, donde se põe a língua como também um dos patrimônios de um povo (AMARANTE; ALMEIDA, 2015).

A obra, visto seu caráter compilatório e eclético, faz parte de uma tradição lexicográfica que caracteriza a Antiguidade Tardia, período em que há uma tendência à produção de compêndios, i. e, ao enciclopedismo, momento em que houve uma emergência de se preparar as gerações vindouras através da produção de obras, que, embora consideradas de pouca profundidade e de escassa originalidade, são úteis ao estudo e possibilitam, de modo compreensível e assimilável, o acesso à cultura clássica (BISOGNO, 2012).

Segundo Whitbread (1971), a *Sermonum* assemelha-se, *mutatis mutandis*, a outras compilações e epítomes da Antiguidade romana tardia, como a *De lingua latina* do erudito Marcos Terêncio Varrão e possivelmente, também do mesmo autor, uma obra perdida, a *Quaestiones Plautinae*, que trata sobre palavras difíceis das peças de Plauto. Há ainda a *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho, uma enciclopédia que é um verdadeiro celeiro de material antigo; há um epítome organizado em vinte tomos do tratado enciclopédico *De verborum significatione* de Marco Vérrio Flaco, célebre gramático que floresceu durante o período de Augusto; e ainda a obra de Nônio Marcelo, a *De compendiosa doctrina* (ou *De proprietate sermonum*), um compêndio de vinte livros que tratam das funções gramaticais e classes de palavras, sobre termos marítimos, vestuário entre outros assuntos (WHITBREAD, 1971, p. 158).

As citações apresentadas na *Sermonum* são comuns às de eruditos, nas relações de limites de obras e período, como Varrão e Probo, Vétrio e Plínio, Frontão e Gélío, os grandes da lexicografia, as vozes dos ‘originais’ da Antiguidade, pois:

dos vários testemunhos relatados por Fulgêncio na exemplificação dos sermones, apenas três encontram correspondência com outros estudiosos ou eruditos ou lexicógrafos como Festo ou Nônio ou Sérvio ou Isidoro, além de vozes até desconhecidas para esses estudiosos (PENNISI, p. 135-136).^{clxxxvi}

Ainda a respeito da sua estrutura e conteúdo, a *Sermonum* foge da padronização geral dos glossários antigos, que são geralmente organizados por temas ou por ordem alfabética. Conforme vimos, é possível a identificação de certos agrupamentos temáticos, como palavras e frases ligadas a rituais religiosos (4-6, 9-10, 14), ritos fúnebres (1-3: sandapilam; vispillo; pollinctor), alimentos (39-42: lentaculum; edulium; tuceta; ferculum) e náutica (29-30: stega; lembum).

Como já se mostra claro em seu título, a obra é uma espécie de *expositio* (em latim: ‘exposição’, ‘explicação’), portanto busca ‘explicar’, ‘definir’ ou ainda ‘elucidar’ termos considerados antigos ao período do autor. Daí, a estrutura básica da explicação dos sessenta e dois sermones não é complexa: iniciada sempre com a afirmação [Quid sit/sint ...], é seguida de um comentário explicativo, que define a palavra, a partir do aporte de uma ou duas breves citações de autores clássicos:

7. [Que seriam suggrundaria] No tempo antepassado, os antigos chamavam suggrundaria os túmulos de crianças que ainda não tivessem completado quarenta dias, porque eles não podiam ser chamados busta, pois não havia ossos que queimassem inteiramente, nem tanta grandeza cadavérica que preenchesse o lugar; daí Rutilio Gêmino na tragédia *Astianacte* diz: “Ó infeliz, melhor do que um sepulcro, a pequena cova tu lamentas”.¹¹⁰

Essa metodologia compositiva é utilizada por Fulgêncio, buscando-se a transmissão de três itens principais: a palavra ou frase a ser definida, a definição em si e uma citação ilustrativa, como pode ser visto no sermo 7, acima, utilizado aqui como exemplo da técnica fulgenciana aplicada nos demais sermones.

4 *De aetatibus mundi et hominis* (Das idades do mundo e da humanidade)^{clxxxvii}

A *De aetatibus mundi et hominis* é a obra fulgenciana nitidamente mais cristã. Nesse escrito, o Mitógrafo descreve – poeticamente e a partir de sua ótica moral religiosa – quais seriam as fases cronológicas do mundo e do ser humano. Desse modo, a composição em tela acaba adquirindo relevo não apenas para o campo literário, mas

também para pesquisas desenvolvidas em âmbito histórico, filosófico e teológico.

A dimensão formal da *De aetatibus* desperta alguma curiosidade, visto que diz respeito a um lipograma, uma modalidade de escrita constrangida em que seu autor evita, deliberadamente, o emprego de uma ou mais letras do alfabeto. A produção fulgenciana consiste em um lipograma consecutivo, na medida em que se omite sequencialmente o uso das 14 letras iniciais relativas ao alfabeto líbico-latino de Fulgêncio.

Assim, o Mitógrafo subdividiu sua obra em 14 seções, evitando, em cada uma delas, o uso de um determinado grafema, o que foi empreendido de ‘a’ a ‘o’. Ocorre que nosso lipogramista parece, em seu prólogo, anunciar que utilizaria todas as 23 letras de seu alfabeto^{clxxxix}. Além disso, o Livro XIV se encerra de modo abrupto, com uma ligeira referência ao imperador Valentiniano I. Levando em conta tais elementos, alguns estudiosos como Reifferscheid (1883) e Franz Skutsch (1910 apud Manca, 2003) entendem que a obra estaria inacabada, enquanto outros como Helm (1898) e Pennisi (1963) advogam pela completude do lipograma, considerando o próprio desenvolvimento da narrativa.

A nosso entender também se afigura plausível sustentar a integralidade da *De aetatibus*. Isso porque naquele que seria o penúltimo Livro disponível (Ausente N), Fulgêncio parece sugerir que já encerrará sua obra na seção seguinte (Ausente O). Ademais, sopesando a precedência poética da oposição entre os elementos ‘a’ e ‘o’, no tange ao contraste teológico-cristão entre o alfa e o ômega, entendidos como início e fim dos tempos, a hipótese de completude se reforça. Nesse sentido, não parece ser mero resultado de uma falha no processo de transmissão textual que – em uma obra que visa exatamente a descrever as idades cronológicas do mundo e do ser humano – os marcos inicial e final coincidam com os termos ‘a’ e ‘o’.

Outra problemática filológica relevante versa sobre a natureza (a)lipogramática do prólogo. Quanto a isso, a edição crítica de referência da área, estabelecida pelo filólogo latinista Rudolf Helm (FVLGENTII, 1898), estampa o prólogo como sendo alipogramático e separado do Livro I, que se iniciaria apenas com a narrativa do Pecado Original. O comentador italiano Manca (2003), que foi seguido por Gregory Hays (2019), assevera, contudo, que o editor crítico teria ignorado, já no prólogo, uma inscriptio indicadora do início do lipograma e presente nos manuscritos Vaticanus e Tau-rinensis. Ademais, ele também ressalta que a maioria das unidades lexicais portadoras do grafema ‘a’ diriam respeito ao ditongo ‘ae’, que poderia ter sido facilmente alvo de simplificação. Por fim, assinala ainda que o primeiro Livro ostentaria uma extensão desproporcional ante o todo orgânico da obra, visto que – se excluído o prólogo de sua conformação – seria significativamente menor que os demais^{cxc}.

Atendo-nos mais especificamente quanto à dimensão estilística da *De aetatibus*, é preciso ainda tecer algumas considerações a respeito de sua estrutura. Seguindo

¹¹⁰ “7. [Quid sint suggrundaria] Priori tempore suggrundaria antiqui dicebant sepulchra infantium qui necdum quadraginta dies implessent, quia nec busta dici poterant, quia ossa quae conburerentur non erant, nec tanta inmanitas cadaueris quae locum tumisceret; unde et Rutilius Geminus in *Astianactis* tragoedia ait: ‘Melius suggrundarium miser quereris quam sepulchrum.’” (FVLG. serm. 113, 19 – 114, 5).

as alegações de Cristóvão Santos Júnior (2019a; 2020d), essa obra se insere em uma tradição de escrita constrangida que foi explorada desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, ainda que ocupando, durante um longo período, um baixo grau de evidência. Assim, do ponto de vista estilístico, é também perceptível uma aproximação do lipograma com outros escritos, a exemplo do centão, do acróstico, do tautograma, do anagrama e do palíndromo^{cxcii}.

Em tal panorama, o escrito ora analisado adquire uma posição especial, tendo em vista que, segundo assevera Georges Perec (OULIPO, 1973), ele teria sido o mais antigo lipograma atestado. De fato, a fortuna crítica costuma mencionar lipogramistas anteriores a Fulgêncio, a exemplo de Píndaro, Partênio de Niceia, Nestor de Laranja, Trifiodoro e Laso de Hermione. É de se ressaltar, entretanto, que, de todos esses escritores, teriam chegado até nós tão somente alguns fragmentos em grego antigo atribuídos a Hermione. Dessa maneira, é apenas a partir de Fulgêncio que se pode concretamente atestar a incidências das constrições lipogramáticas.

No prólogo da *De aetatibus*, o Mitógrafo utiliza a expressão *opus durissimum* (“obra duríssima”) para definir sua obra. Nesse sentido, verifica-se, de fato, curiosa a potência estilística que o escrito acaba adquirindo, na medida em que, a cada seção da obra, o desafio linguístico se altera, já que a própria frequência das letras em latim se demonstra distinta. Assim, existem partes sensivelmente restritivas, a exemplo dos Livros com constrição vocálica, enquanto outras seções praticamente não limitam seu escritor, como ocorre com o Livro X, em que a letra a ser evitada seria a ‘k’, muito rara em latim e em português.

A escrita lipogramática engendra uma série de dificuldades a seu compositor, que se vê obrigado a evitar um conjunto de unidades lexicais. Buscando contornar tal desafio, Fulgêncio se valeu de antonomásias, perífrases, circunlóquios, metáforas, supressões, arcaísmos e grecismos, fornecendo pistas também para seu tradutor, que, em língua portuguesa, buscou se aventurar no jogo constritor sugerido pela *De aetatibus*.

A estrutura formal adotada pelo autor Fulgêncio também reverberou em nosso projeto tradutório, já que nos vimos desafiados pelas constrições estilísticas articuladas. Assim, considerando a relevância, em tal obra, dessa marca, responsável até mesmo por inseri-la em uma posição de destaque na História da Arte e, em particular, da História da Escrita Constrangida, reputamos oportuna a realização de uma tradução lipogramática, que cultivasse ativamente as restrições linguísticas ventiladas, voltando-se para um singular processo de fruição poética de natureza transcriadora. Assim sendo, estamos realizando a primeira tradução lipogramática da *De aetatibus*, visto que essa obra só recebeu, até então, duas traduções alipogramáticas: uma para o inglês, realizada por Leslie Whitbread (1971), e outra para o italiano, efetuada por Massimo Manca (2003).

Por outro lado, é também sabido que, no campo de Estudos Clássicos e Latinos Medievais, os estudiosos muitas vezes anseiam por traduções que lhes permitam um mergulho mais célere no conteúdo temático do texto de partida, sendo, até mesmo, relativamente comum a existência de edições bilíngues. Assim, o leitor do texto antigo

busca, em instantes, muito mais um acesso ao texto latino mediado por uma tradução, do que efetivamente fruir de elementos relativos à sua dimensão poética textual no texto de chegada. Dessa maneira, também julgamos necessária a proposição de um trabalho tradutório alipogramático, que se revestisse de uma linguagem mais fluida e de maior valorização dos casos latinos e de sua sintaxe.

Saliente-se, por fim, que nosso projeto buscou fornecer dois produtos tradutórios diversos que foram concebidos a partir de critérios tradutórios similarmente diferentes. Assim, buscou-se expandir o espectro de apreciação da *De aetatibus*, democratizando ainda mais sua leitura, a partir da inclusão de objetivos variados por parte do público^{cxci}.

Considerações finais

Com a escrita deste texto, registramos, pois, a conclusão de um projeto que culmina com a tradução completa dos textos fulgencianos ao português. De suas obras, a primeira, intitulada *O livro das Mitologias de Fulgêncio* (AMARANTE, 2019), já se encontra publicada, assim como já se publicaram partes da *De aetatibus* (vd. Santos Jr. nas referências). A tradução completa da *De aetatibus* e da *Virgiliana e Sermonum* estão em processo de encaminhamento para publicação futura.

Esperamos poder em breve apresentar publicados os quatro textos que foram objetos de discussão nesse capítulo. Esperamos que o leitor perceba, pela sua leitura dos próprios textos, alguma unidade de interesse nos propósitos fulgencianos, conforme propusemos aqui.

Referências

AMARANTE, José. **O livro das Mitologias de Fulgêncio: os mitos clássicos e a filosofia moral cristã**. Salvador: Edufba, 2019.

AMARANTE, J. L'architettura orizzontale dei tre libri delle **Mythologiae** di Fulgenzio, SIFC v. 16, fasc. 2, p. 157-200, 2018a.

AMARANTE, J. A explicação fulgenciana para o surgimento dos deuses: um amálgama pagão-cristão? **Hypnos**, n. 41, p. 215-236, 2018b.

AMARANTE, J.; ALMEIDA, S. P. S. N. **Os temas e as fontes de Fulgêncio em “Expositio sermonum antiquorum”**. Mariana: XX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 2015 (comunicação, mimeo).

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

BISOGNO, A. Cultura cristã, artes liberais e saberes pagãos. In: ECO, Umberto (org.). *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos. Introdução à Idade Média*. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote: Milão, 2012. p. 338-340.

BOCCACCIO, G. **Los quince libros de la ‘Genealogia de los dioses paganos’**. Madrid: Centro de Linguística Aplicada Atenea, 2007.

BRISSON, Luc. **Introdução à filosofia do mito**. I. Salvar os mitos. Trad. José Carlos Baracat Junior. São Paulo: Paulus, 2014.

COMMELINUS, H. **Mythologici Latini**. (...). [Heidelberg]: ex Bibliopolio Commeliniano, 1599.

COMPARETTI, D. **Virgílio nel medioevo**. Florença: La Nuova Itália, 1943[1872].

FRANCO DURÁN, M. J. Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas, **Scriptura**, 13, p. 139-149, 1997.

FULGENTII, F. P. **Opera**. Edição de Rudolf Helm. Lipsiae: Teubner, 1898.

HAYS, G. **Fulgentius the Mythographer: An Annotated Bibliography**. 1999-2019. Disponível on-line: <<http://people.virginia.edu/~bgh2n/fulgbib.html>>, acesso em 20/06/20.

HAYS, G. A World Without Letters: Fulgentius and the De aetatibus mundi et hominis. **The Journal of Medieval Latin**, Turnhout, v. 29, p. 303-339, 2019.

HAYS, G. The Date and Identity of the Mythographer Fulgentius. **The Journal of Medieval Latin**, 13, p. 163-252, 2003.

HAYS, G. **Fulgentius the Mythographer**. Ann Arbor: UMI, 2001.

HAYS, G. **Fulgentius the Mythographer**. Tese (Doutorado em Filosofia). New York: Cornell University, 1996.

HELM, R. (ed.). **Fabii Planciadis Fulgentii Opera**. Lipsiae: Teubner, 1898.

LACTANTIUS. **The Divine Institutes: Books I–VII**. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1964.

LOCHER, J. (ed.). **Fulgentius Placiades [sic] in Mythologiis**. Expensis Ioannis Grunerii Ulmani. In officina Sigismundi Grym atque Marci Vuirsung, Auguste Vindelicorum, Anno MDXXI.

MATTIACCI, S. Apuleio in Fulgenzio. SIFC, IV, s. 16, p. 229-256, 2003.

MATTIACCI, S. ‘Divertissements’ poetici tardoantichi: i versi di Fulgenzio Mitografo. **Paideia**, 57, p. 252-280, 2002.

MOLTZER, J. (ed.). C. **Iulii Hygini Augusti Liberti Fabularum liber [etc.]**. Basileae: apud Ioan. Hervagium, 1535.

MUNCKER, Th. (ed.). **Mythographi Latini. C. Jul. Hyginus. Fab. Planciades Fulgentius. Lactantius Placidus. Albricus Philosophus**. 2 voll. Amstelodami: ex officina viduae Joannis à Someren, 1681.

OULIPO. **La littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions**. Paris: Gallimard, 1973.

PENNISI, G. **Fulgenzio e la Expositio sermonum antiquorum**. Firenze: Felice Le Monnier, 1963.

PETRUS, H. F.P. **Fulgentii Christiani philosophi Mythologiarum libri tres**, [...]. Basileae: Excudebat Henricus Petrus, 1536.

PIUS, G. B. (ed.). **Fulgentius. Enarrationes allegoricae fabularum**. Mediolani: per magistrum Vldericum Scinzenzeler, 1498.

REIFFERSCHIED. **Anecdotum Fulgentianum**. In: Index Scholarum in Universitate Litterarum Vratislaviensi. Bratislava: Typis officinae Universitatis [W. Friedrich], 1883. p. 3-10.

ROSA, F. (a cura di). **Fulgenzio. Commento all’Eneide**. Milano-Trento: Carocci, 1997.

SACCHI, Paolo Felice. **Vertigo, Paradox, and Thorns. Epitomic Writing in Virgilius Grammaticus, Solinus, Fulgentius**. Tese de doutorado. Belgium, Gent: Universiteit

Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2020.

SANTOS JÚNIOR, C. J. A De aetatibus mundi et hominis sem a letra ‘a’, por Fulgêncio, o Mitógrafo: tradução lipogramática do prólogo. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, 16 jul. 2020a.

SANTOS JÚNIOR, C. Fulgêncio sem a letra ‘C’ tradução do livro III do lipograma de AETATIBUS MUNDI ET HOMINIS. **Belas Infieis**, Brasília, v. 9, n. 1, p. 243-249, 2020b.

SANTOS JÚNIOR, C. A vida de Jesus Cristo sem a letra ‘m’, por Fulgêncio, o Mitógrafo: tradução do livro XII do lipograma De aetatibus mundi et hominis. **PhaoS**, Campinas, v. 20, p. 1-8, 2020c.

SANTOS JÚNIOR, C. Vestígios do experimentalismo poético greco-latino. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 172-191, jun. 2020d.

SANTOS JÚNIOR, C. A problemática do prólogo da De aetatibus e sua tradução alipogramática. **CODEX**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 321-330, 2020e.

SANTOS JÚNIOR, C. A idade bíblica dos juizes sem a letra ‘g’: tradução do Livro VII do lipograma De aetatibus mundi et hominis de Fulgêncio, o Mitógrafo. **Revista Archai**, Brasília, n. 30, e03023, 2020f.

SANTOS JÚNIOR, C. Rastros da tradição literária experimental. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 62, p. 130-147, 2019a.

SANTOS JÚNIOR, C. O problema da transmissão textual entre os dois Fulgêncios. **Tabuleiro de Letras**, Salvador, v. 13, n. 2, p. 208-226, 2019b.

SANTOS JÚNIOR, C. Refletindo a fenomenologia de uma tradução lipogramática da De aetatibus mundi et hominis. **PERcursos Linguísticos**, Vitória, v. 9, p. 101-119, 2019c.

SANTOS JÚNIOR, C. Traduzindo o quarto Livro do lipograma fulgenciano. **A Palo Seco**, Itabaiana, n 12, p. 90-94, 2019d.

SANTOS JÚNIOR, C.; AMARANTE, J. Adão, Eva, Caim e Abel sem a letra ‘a’, por Fulgêncio, o Mitógrafo: tradução do Livro I do lipograma De aetatibus mundi et hominis. **Rónai**, Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 88-98, 2020.

SANTOS JÚNIOR, C.; AMARANTE, J. Elementos da tradição palindrômica antiga. **Afluente**, Bacabal, v. 4, p. 195-213, 2019.

SANTOS, M. M. dos. Les références aux Mythologies de Fulgence dans la **Généalogie des dieux païens** de Boccace. In: CASANOVA-ROBIN, H.; LONGO, S. G.; LA BRASCA, F. **Boccace humaniste latin**. Paris: Classiques Garnier, 2016. p. 251-280.

STAVAREN VAN, A. (ed.). **Auctores mythographi Latini**. [...]. Lugduni Batavorum: apud Samuelem Luchtmans; Amstelodami: apud J. Wetstenium et G. Smith, 1742.

STOPACCI, P. O Enciclopedismo e Isidoro de Sevilha. In: ECO, Umberto (org.). **Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos. Introdução à Idade Média**. Milão: Encyclomedia Publishers s.r.l., 2012. p. 502-505.

VALERO MORENO, J. M. La **Expositio Virgilianae** de Fulgencio: poética y hermenéutica. **Revista de poética medieval**, 15, p. 112-192, 2005.

VENUTI, M. **Il prologus delle Mythologiae di Fulgenzio. Introduzione, testo critico, traduzione e commento**. Napoli: Paolo Loffredo Iniziative editoriali, 2018.

VENUTI, M. **Il prologo delle Mythologiae di Fulgenzio. Analisi, traduzione, commento**. Dissertazione di Dottorato. Parma: Università di Parma, 2009.

WHITBREAD, L. G. **Fulgentius the Mythographer**. Columbus: Ohio State University Press, 1971.

WOLFF, É. (éd.). **Fulgence, Virgile dévoilé**. Villeneuve d’Ascq: Les Presses Universitaires du Setentrion, 2009.

WOLFF, É; DAIN, Ph. (éds) **Fulgence, Mythologies**. Villeneuve d’Ascq: Les Presses Universitaires du Setentrion, 2013.

9

A gramática como livro didático: testemunhos sobre método e prática escolar na antiguidade



Lucas Consolin Dezotti

1 Introdução

Em sua monumental edição da *Ars Donati grammatici urbis Romae*, Louis Holtz (1981) se refere a dois modos de se estudar os textos gramaticais latinos: [a] como portadores de testemunhos, tanto do nascimento da gramática grega e de sua adaptação romana quanto das obras de reflexão da época clássica que tanto influenciaram a gramática latina (e.g. Varrão, Palemão, Plínio); [b] como testemunhos do que era, em seu tempo, a gramática ensinada na escola, conforme o rígido formato herdado da época helenística.

O segundo modo de estudo ressalta o fato de que os textos gramaticais são essencialmente escolares e respondem à necessidade de se adquirir certas habilidades técnicas e algum conhecimento teórico acerca dos diferentes níveis de análise da linguagem verbal. Neste artigo, procuramos apresentar alguns testemunhos pertinentes a esse modo de estudo, a partir de considerações sobre a educação praticada na Roma imperial e de uma apreciação formal da principal obra produzida no período: a *Arte de Donato*.

2 Breve panorama da educação romana

No século IV d.C., de que datam os mais antigos testemunhos íntegros da gramática romana, o ensino helenístico já estava consolidado em Roma. Baseado numa cultura do livro e do texto, que valorizava sobretudo a consciência da palavra e o conhecimento erudito, esse sistema se estabelecia em um programa de aprendizado orientado gradualmente do mais simples ao mais complexo – isto é, da alfabetização ao discurso – no qual o curso de gramática ocupava o campo intermediário: transformar estudantes recém-alfabetizados em homens e mulheres cultos e letrados, prontos para receber a mais valiosa instrução para a vida social, a retórica.

Destinado a capacitar os alunos na edição de textos manuscritos, o curso se constituía em atividades de leitura, revisão e interpretação de obras literárias, especialmente poéticas, Virgílio sobretudo. Para tanto, os alunos contavam com dois tipos de material de apoio, geralmente elaborados pelo professor: [a] um *commentarius*, que continha um estudo completo do texto, analisado em todos os níveis e disponível para consulta; e [b] uma *ars*, que fornecia os conceitos e os preceitos necessários à execução daquelas atividades e que deviam ser memorizados.

Nisto consiste a primeira condição de existência de uma *ars*: apresentar um arcabouço teórico para orientar o trabalho com o texto. De um lado, noções de fonética, métrica, prosódia e pontuação dão as diretrizes da leitura correta. Do outro, noções de padrão e desvio, uso e autoridade, auxiliam na identificação de efeitos de estilo ou erros de cópia nos exemplares analisados.

3 Donato e sua Arte

Élio Donato é um ilustre desconhecido. De sua existência sabe-se apenas que

participou da vida pública no decorrer do século IV d.C., ocupando em Roma uma das cadeiras municipais de professor de gramática, e que um de seus alunos mais célebres foi Jerônimo de Strídon. De fato, os testemunhos fornecidos pelo tradutor da Vulgata permitem estabelecer apenas duas datas com alguma segurança: o ano de 354, quando Donato recebe honrarias públicas em reconhecimento a seus méritos profissionais, e o ano de 363, quando Jerônimo está frequentando o curso de gramática. Daí se deduz que Donato tenha nascido por volta de 310, embora não se possa determinar por quanto tempo se manteve em atividade após a turma de Jerônimo (cf. HOLTZ, 1981, p. 15–19). A propósito, é digno de nota que a importância de Jerônimo para a história da Igreja se deve em grande medida à sua tradução da Bíblia para o latim (a Vulgata) e a seus comentários exegéticos das Escrituras, produções diretamente derivadas das práticas gramaticais.

Mas Donato também é um dos gramáticos antigos mais citados de todos os tempos, senão o mais. Na condição de “gramático oficial da cidade de Roma” (*grammaticus urbis Romae*), cargo oficial criado pela política escolar implantada por Vespasiano em busca de um maior controle estatal da educação (cf. MARROU, 1966, pp. 460–469), ele produziu uma Arte que atravessou os séculos, fornecendo o modelo fundamental para a constituição das gramáticas vernaculares no início do Renascimento, e seu nome figura em praticamente todos os relatos sobre a história do conhecimento linguístico na Antiguidade, dos mais resumidos aos mais detalhados.^{cxciv}

De fato, a recepção da obra gramatical donatiana é caracterizada pelo sucesso. Único de todos os textos profanos a sobreviver sem interrupção da Antiguidade ao Renascimento, a influência da *Ars Donati* sobre o ensino de gramática pode ter começado quase imediatamente após sua publicação (c. 350 d.C.), e aparece firmemente estabelecida já no século seguinte, quando se torna objeto de comentários e citações de autoridade (por gramáticos como Sérvio, Pompeio e Prisciano), antes de ser adaptada, dois séculos depois, para o contexto cultural cristão (por autores como Isidoro de Sevilha e Juliano de Toledo).

Essa supremacia pode ser explicada, em parte, pelo status oficial de seu autor (HOLTZ, 1981, p. 95), mas principalmente pelo cuidado de adequação pedagógica que orienta as escolhas de composição, especialmente no que se refere à aplicação rigorosa de dois esquemas de exposição do conteúdo: um método sistemático de descrição e um esquema progressivo de organização.

3.1 Método de descrição sistemática

O primeiro deles se baseia numa estrutura conceitual em forma de pirâmide, regida pelo princípio da correlação hiperonímia-hiponímia, que pode ser representada esquematicamente como faz Holtz (1981, p. 49):

- definição geral
- enumeração de categorias de análise (“acidentes”)
- exposição da primeira categoria, contendo:

- definição da categoria (raramente)
- enumeração de subcategorias (sempre)
- exposição da primeira subcategoria:
- definição da subcategoria (raramente)
- um ou mais exemplos (quase sempre)
- exposição da segunda subcategoria...
- exposição da segunda categoria...

Assim prossegue até o final do capítulo, ao qual se segue outro construído do mesmo modo. Nesse sentido, pode-se dizer que a abordagem canônica dos manuais de gramática consiste basicamente em: definir (em termos semânticos, vagamente funcionais), especificar (por uma série de características formais, normalmente morfológicas, às vezes posicionais) e ilustrar (normalmente com exemplos igualmente canônicos) (cf. LENOBLE; SWIGGERS; WOUTERS, 2001, p. 281–2).

Esse método apresenta vantagens como a de “poder sempre se balisar pelo plano e controlar o saber sem perder-se na confusão dos fatos” e a de “poder construir exposições bastante completas e, ao mesmo tempo, rápidas e esquemáticas” (HOLTZ, 1981, p. 51) que sem dúvida explicam sua enorme funcionalidade didática. Mesmo sua regularidade ideal não é incompatível com certa diversidade exigida pelo objeto tratado: quanto mais próximo da base da pirâmide, mais se permite a adjunção de enunciados complementares sobre as particularidades que escaparam à sistematização geral; ainda que se oponham a esta, afastam, de todo modo, o caos (HOLTZ, 1981, p. 53).

Por outro lado, o método sistemático não é exclusivo da Antiguidade tardia nem se limita aos manuais de gramática. Segundo Louis Holtz (1981, p. 55–6), esse esquema é utilizado desde épocas bem antigas e se impõe para todas as disciplinas e artes liberais, especialmente aquelas duas eminentemente escolares, que são a retórica e a gramática. Na verdade, pode-se dizer que “é esse quadro lógico que define uma *ars* (τέχνη), enquanto conjunto de conhecimentos logicamente ordenados acerca de um domínio bem delimitado”.

Nesse sentido, o que parece distinguir Donato dos demais artíficos (isto é, autores de artes) é o rigor em sua aplicação, materializado basicamente na busca pela brevidade e pela perfeição formal, condições primordiais para a necessária memorização da doutrina pelos estudantes (cf. HOLTZ, 1981, p. 94–5).

De fato, Donato tende a separar o essencial do acessório e procura formas de enunciar que sejam facilmente memorizáveis: “das quatro etapas pressupostas na exposição de uma noção gramatical (termo, definição, subdivisão, exemplo), ele despreza, conforme o caso, aquela que poderia sobrecarregar inutilmente a memória dos alunos” (HOLTZ, 1981, 91–92). Além disso, suprime sistematicamente a indicação de todas as suas fontes e, em muitos casos, agrupa no final de cada capítulo todos os fatos anômalos ou teorias controversas, provavelmente para que os alunos tivessem contato com as exceções apenas depois de ter assimilado o padrão.

A pertinência dessa estratégia é apontada já no século V pelo gramático Pompeio, quando comenta o trecho a respeito das particularidades das letras i e u: “repare como [Donato] procede: primeiro trata daquelas características comuns [às duas letras], e só depois se volta a esses casos especiais”.^{cxvii}

3.2 Ordem progressiva

O segundo esquema diz respeito à ordem de apresentação os capítulos, que em Donato se organizam em quatro partes.

Primeiro, um tratado inicial sobre as partes da oração, tradicionalmente conhecido como Arte menor, que se apresenta na forma de perguntas e respostas e compreende oito capítulos que versam respectivamente sobre o nome, o pronome, o verbo, o advérbio, o particípio, a conjunção, a preposição, a interjeição.

Em seguida, um conjunto de três partes conhecido como Arte maior e composto por: [1] um tratado elementar com seis capítulos acerca da voz, da letra, da sílaba, do pé métrico, do acento e da pontuação; [2] um segundo tratado sobre as partes da oração, apresentando precisamente os mesmos capítulos que constituíam o primeiro tratado, cuja matéria é agora descrita com maior abrangência de detalhes, de forma expositiva; [3] um tratado de seis capítulos sobre os vícios da oração (barbarismo, solecismo, outros) e as virtudes (metaplasmo, figuras, tropos), doutrina que parece depender amplamente do conteúdo dos dois tratados anteriores, na medida em que tanto vícios quanto virtudes se dividem basicamente em alterações no nível das letras, sílabas e acentos de um lado, e em variações no emprego das partes da oração de outro.^{cxviii}

Tal divisão do conteúdo gramatical em três partes corresponde de certa maneira ao esquema progressivo de constituição da própria linguagem que serve de princípio e justificativa para a doutrina gramatical, como mostra o testemunho do gramático Diomedes:

Os princípios da gramática emergem dos elementos; os elementos se configuram em letras; as letras se combinam em sílabas; pelas sílabas se forma a palavra (dictio); as palavras se combinam em partes da oração; pelas partes da oração se perfaz a oração (oratio); na oração se distingue a virtude; pratica-se a virtude para evitar os vícios. (Grammatici Latini, vol. 1, pp. 426-427)^{cxviii}

Por muito tempo se considerou que a organização dos tratados com base nesse esquema progressivo fosse um claro indício da influência direta do estoicismo sobre a gramática romana.^{cxix} De fato, a progressão parece estar implícita na distinção estoica entre som vocal (φωνή, uox), som articulado (λέξις, dictio) e som significante (λόγος, oratio), de maneira que o plano da Arte maior se assemelharia bastante ao plano do que se considera o “mais antigo arquétipo” das artes gramaticais, a Tékhne perì phônês do estoico Diógenes da Babilônia: um primeiro tratado sobre os elementos constitutivos da palavra enquanto som articulado (λέξεως στοικῆ, i.e. letras, sílabas, etc.); um

segundo tratado sobre os elementos constitutivos do som significante (μέρη λόγου); e um terceiro sobre as qualidades e os defeitos a que está sujeito o som significante (ἀρεταὶ λόγου [καὶ κακίαι]).

Porém, essa visão tem sido relativizada pelos estudos recentes. Segundo Louis Holtz (1981, p. 60), o esquema progressivo já era tradicional quando os estoicos o adotaram, sendo usado por Platão ao supor o método que o demiurgo teria seguido para criar a linguagem (e.g. Crátilo 424e-425a) e por Aristóteles no estudo da elocução poética (e.g. Poética, capítulos 20-22). Na verdade, é possível que esse esquema fosse “um tipo de apresentação corrente e banal, próprio da pedagogia dos gramatistas”, isto é, dos alfabetizadores que, para descrever o sistema de escrita grego baseado em um signo para cada fonema, concebiam a análise e a síntese como técnicas complementares, relacionadas com os movimentos naturais de leitura e escrita.

Essa perspectiva essencialmente pedagógica se evidencia pela observação dos capítulos que compõem a primeira parte da Arte maior. A progressão gramatical, em princípio simples e estável – a voz, quando é articulada, é representada por letras, que se combinam em sílabas –, sofre uma espécie de “bifurcação”: a sílaba pode-se combinar em palavra, mas também em pé métrico. Essa inserção pode estar relacionada com a utilidade dos esquemas quantitativos para a análise dos poemas, bem como para a teoria das cláusulas, a ser estudada futuramente pelo estudante no curso de retórica. Em outras palavras, sua presença se explica não por sua origem na filosofia, mas por seu papel na prática escolar, o mesmo podendo ser afirmado dos capítulos seguintes, que trazem não só as regras da acentuação e da pontuação, mas também os respectivos sinais gráficos usados para marcar os manuscritos, que eram parte das habilidades aprendidas com o gramático (cf. HOLTZ 1981: 62-63).

Essa dificuldade de estabelecer um paralelismo rigoroso entre o plano progressivo da dialética estoica e a descrição gramatical também é abordada por Marc Baratin (1989a, p. 200-201). Segundo esse pesquisador, a progressão gramatical é totalmente dependente de uma prática de leitura e escrita e de seu ensino elementar (juntar letras em sílabas, sílabas em palavras, palavras em orações), ao passo que o esquema estoico consiste em “distinguir, em uma sequência fônica, os aspectos coexistentes em toda sua extensão”; nesse sentido, pode-se considerar uma sequência como vocal (φωνή), como articulada (λέξις) e como significante (λόγος), “mas é sempre a mesma realidade que é tomada em consideração”. Portanto, o esquema estoico não corresponde a uma perspectiva ascendente (não há a unidade “sílaba”, por exemplo), e sim a uma análise da relação entre som e sentido (BARATIN, 1994, p. 152).

Além disso, o tratamento gramatical dos vícios e virtudes não segue o esquema apresentado pelos estoicos. Conforme testemunha Diógenes Laércio (7.59), os estoicos distinguiam cinco virtudes (helenismo, clareza, concisão, precisão, elegância) e dois vícios (barbarismo e solecismo), ao passo que a terceira parte da Arte maior apresenta três conjuntos de vícios (barbarismo, solecismo, outros) e três de virtudes (metaplasmo, figuras e tropos), constituindo “um verdadeiro desafio colocar os esquemas em paralelo” (BARATIN, 1989a, p. 201).

Em suma, a organização da Arte maior em três partes, que aparentemente motivara Barwick a pesquisar suas fontes estoicas por considerá-la representante exemplar da gramática latina, não passa de uma variante entre outras. Ao contrário, as diferentes (e por vezes confusas) progressões adotadas por outros artífices contemporâneos, como Carísio, Diomedes, Sacerdote, leva a crer que a *ars grammatica tardia* não tem uma estrutura pré-definida (BARATIN, 1989b, p. 211-212). Desse modo, o esquema de organização da Arte maior parece representar o mesmo esforço de codificação que observamos a respeito do método sistemático, sempre orientado por escolhas pedagógicas (HOLTZ 1981: 91).

Por outro lado, é notável que o grande diferencial de Donato quanto à organização do conteúdo seja precisamente uma transgressão do esquema tripartite: iniciar a obra pelo tratado sobre as partes da oração. Essa intervenção teve recepção imediata e positiva, como mostra, um século depois, o testemunho de Sérvio:

Muitos começaram a escrever suas artes pelo tratado das letras, muitos pela voz, muitos pela definição de gramática. Mas parece que todos erraram, porque não trataram de uma matéria exclusiva de seu ofício, mas comum tanto aos oradores quanto aos filósofos. Pois também o orador pode tratar das letras, e ninguém trata da voz mais que os filósofos; a definição, por sua vez, é cara aos aristotélicos. Daí Donato ter procedido de modo mais inteligente e apropriado, pois começou pelas oito partes da oração, que pertence especificamente ao gramático. (Grammatici Latini, vol. IV, p. 405, linhas 4-11; tradução nossa)^{cc}

O texto sugere que o cerne do ensino gramatical é a doutrina das partes da oração, no que se distingue das outras disciplinas, ainda que o próprio desenvolvimento dessa doutrina tenha se dado a partir dos estudos filosóficos,^{cci} como reconhece o mesmo comentador:

Os aristotélicos dizem que as partes da oração são duas, o nome e o verbo; os estoicos dizem que são cinco; os gramáticos que são oito, muitos nove, muitos dez, muitos onze. (Grammatici Latini, vol. IV, p. 428, linhas 12-13; tradução nossa)^{ccii}

Em todo caso, a inovação de Donato – repita-se, iniciar o tratado pelo estudo das partes da oração – parece contemplar uma prática corrente na educação gramatical, a julgar pelo testemunho de Quintiliano, dois séculos antes:

Antes de mais nada, que as crianças saibam flexionar os nomes e os verbos, pois não podem de outro modo compreender o que vem depois. (QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, 4, 22; tradução nossa)^{cciii}

Outros comentadores de Donato fazem eco a essa afirmação, atestando sua pertinência didática, como é o caso de Pompeio (“fez bem Donato em escrever a primeira parte às crianças, e a segunda a todos”)^{cciv}, de Juliano de Toledo (“Por que Donato começou pelo nome e não pela letra, como fizeram outros? Por saber que a própria letra também era um nome”)^{ccv} e também de um gramático anônimo que escreve acerca do barbarismo (*Fragmentum Monacense de barbarismo*), referindo-se não apenas à anteposição do estudo das partes da oração, mas também à simetria de ordenação das partes da *Ars*:

Repare-se que Donato editou sua arte com extrema diligência e habilidade: compôs primeiro a menor, para instruir os meninos, colocando-a no começo de seu volume; já a segunda edição iniciou pela letra e as demais partículas pertinentes à superfície, e depois as oito partes. Feito isso, para completar a segunda edição, colocou o barbarismo e os demais vícios – e, assim como havia colocado as partes que pertencem à superfície (ie. voz, letra, sílaba, etc.) da primeira vez, também ao discorrer a respeito dos vícios teve o cuidado de colocar no início o barbarismo, que corrompe a superfície, e em segundo lugar o solecismo, vício que corrompe o sentido e a coesão das partes. (Grammatici Latini, vol. 5, p. 327, linhas 3-12; tradução nossa)^{ccvii}

Outro fragmento anônimo (*Fragmentum Lauantinum in artes Donati*), discorrendo igualmente sobre a inteligência da *dispositio donatiana*, chama atenção para mais uma característica marcante desse tratado, qual seja, a forma de apresentação em perguntas e respostas:

[Donato] escreveu uma arte duplicada, isto é, as oito partes, que se chamam artes menores, das quais esta é a segunda edição. Mas é de se observar para quais pessoas escreveu a primeira, quais a segunda, e indagar por quantas e quais causas escreveu as artes menores. É o seguinte: para as pessoas dos meninos e por três causas. Primeira, para que conhecessem de que modos se dava a arte; segunda, para que aprendessem a perguntar (e.g. “quantas são as partes da oração?”); e a terceira causa, para que soubessem resolver o que foi perguntado (e.g. “oito” etc.). Assim, na primeira edição contempla o questionário e a resolução para ensinar os meninos; já na segunda edição, ensina a ciência da latinidade para pessoas adultas. Mas convém agora dizer de que modos se dá o perguntar, isto é, de três, como que querendo aprender ou ensinar ou para produzir uma investigação. E nas artes menores Donato pergunta como que querendo ensinar. (Grammatici

Esse comentário enseja algumas considerações. Primeiro, a indicação explícita dos diferentes destinatários de uma e outra arte (“meninos” vs. “adultos”) sugere indagações sobre o efetivo uso de uma ou outra arte na prática escolar do período. Segundo, os diferentes “modos” (ou usos) do questionamento remontam a uma tradição muito antiga de textos filosófico-científicos em relação à qual é preciso situar a Arte menor.

4 Perguntas e respostas como forma literária

A forma literária que simula uma interação verbal entre mestre e discípulo foi amplamente utilizada durante toda a Antiguidade. Os diálogos de Platão parecem inaugurar esse processo de instrução e organização do conhecimento filosófico em perguntas e respostas, simulando um método de reflexão, mas fazendo acompanhar de um contexto conversacional (e.g. um banquete) e de personagens conhecidos ou verossímeis (Sócrates, Aristodemos, Agatão, Fedro, Pausânias, Aristófanes). Em ambiente latino, o mesmo expediente é usado por Cícero – um acadêmico assumido – em quase todas as suas grandes obras filosóficas (cf. MARTIN & GALLIARD, 1990, 224-34).

Por outro lado, o mesmo Cícero emprega essa forma supostamente para ensinar retórica a seu filho. Aqui se coloca uma diferença. Enquanto muitos diálogos filosóficos têm uma “data cênica” (em geral, afastada no tempo) e personagens ilustres da república romana, na obra Partições oratórias (De partitione oratoriae) vemos uma espécie de exercício escolar entre Cícero e seu filho acerca das “partes” que compõem a instrução oratória. O início do texto é bastante elucidativo:

{CÍCERO FILHO} Tenho vontade de ouvir de você, meu pai, em Latim as instruções acerca do método de discursar que você me transmitiu em Grego – mas só se você estiver desocupado e quiser agora.

{CÍCERO PAI} Ora, meu querido Cícero, existe algo que eu queira mais do que você ser o mais instruído possível? Em primeiro lugar, meu ócio é total, já que me foi dado o direito de sair de Roma; além disso, eu colocaria esses teus estudos à frente das minhas maiores ocupações com o maior prazer.

{C.F.} Você quer então que, assim como você costuma me perguntar em Grego segundo a ordem, agora eu te pergunte a respeito dos mesmos assuntos em Latim?

{C.P.} Pode ser, se te agrada. Assim, eu poderei observar que você se lembra das instruções que recebeu, e você poderá ouvir em ordem as coisas que quiser saber.

{C.F.} Em quantas partes deve ser dividida toda a doutrina do discursar?

{C.P.} Em três.

{C.F.} Diga quais?

{C.P.} Primeiro, na própria força do orador; segundo, no

discurso; terceiro, na questão.

{C.F.} Em que consiste essa força?

{C.P.} Nas ideias e nas palavras...^{ccviii}

De fato, esse texto é bem mais simples, tanto pela cena quanto pelos personagens (pai e filho, provavelmente em casa, repassando instruções técnicas sobre a arte oratória). É de se notar que os papéis desempenhados são invertidos (uicíssim): quem costumava perguntar (Cícero pai) agora passará a responder; em todo caso, a sequência metódica (ordine) deverá ser respeitada. A semelhança com o método utilizado na Arte menor é evidente:

As partes da oração são quantas? Oito. Quais? Nome, pronome, verbo, advérbio, particípio, conjunção, preposição e interjeição. Nome é o quê? É a parte da oração com caso que significa um corpo ou uma ideia de modo próprio ou comum. O nome tem quantos acidentes? Seis. Quais? Qualidade, comparação, gênero, número, figura e caso. A qualidade dos nomes em que consiste? Em dois tipos, pois ou é nome de um só e se chama próprio ou é de muitos e se chama apelativo. (DONATO, 1981, p. 585)^{ccix}

Todavia, falta-lhe a contextualização cênica que, ainda que simples, determina os papéis: quem pergunta, quem responde na Ars minor? Mais que isso: que nível de verossimilhança com prática escolar o texto donatiano poderia representar?

Um testemunho de Pompeio traz alguma luz a essas questões. Ao tratar dos nomes próprios, em especial daqueles que provém de um nome comum (os agnomena), este gramático afirma:

...nas respostas devemos ser espertos. Frequentemente nos fazem cometer solecismo tanto os que perguntam mal quanto os que respondem mal. Pensa, por exemplo, se alguém diz “Africano”, devo perguntar assim e assim responder: “‘Africano’ é que parte da oração?” E o menino diz: “Nome”. Eu pergunto: “Que tipo de nome?” Ele deve responder: “Próprio”. Devo perguntar: “Que parte do nome próprio?” E ele deve dizer: “Agnome”. Essa é a ordem verdadeira segundo o questionário, pois é primordial que você diga primeiro o que é genérico e, depois, diga o que é específico. Ora, se ele te pergunta “‘Africano’ é que parte da oração?” e você diz “agnome”, você começou pelo último: você não me disse que é um nome, depois não me disse se é próprio ou apelativo, mas só disse o que viria por último. Por isso, você deve dizer assim: “é um nome; é próprio; essa parte do nome próprio é agnome”. O mesmo vale para o restante. (Grammatici Latini, vol.

Vemos o interlocutor de Pompeio sendo convidado a se imaginar em duas posições: tanto a de perguntar ao menino quanto a de ser questionado por ele. Independente de quem assume qual posição, parece que o mais importante é respeitar a ordem, isto é, o método do questionário (interrogatio), progredindo sempre do genérico para o específico, demonstrando que o objeto do aprendizado não tanto as formas linguísticas, mas o modo correto de classificá-las, bem como o de apresentar essas classificações.

Por fim, um último testemunho parece sugerir uma certa relevância social para o treinamento no método de perguntas e respostas no mundo romano. O trecho é do mesmo Pompeio, ainda sobre a ambiguidade dos nomes próprios, e traz um convite à precaução para o interlocutor:

Alguns homens costumam ser espertos com frequência, então alguém te pergunta dizendo: “Lúcio é que tipo de nome?” “Próprio”. “Que parte do nome próprio?” E você diz a ele: “Prenome”. E ele te diz: “Errado. Pois um escravo meu se chama assim e não tem prenome.” (Grammatici Latini, vol. 5, p. 142, linhas 8-11; tradução nossa)

À parte a ambiguidade do nome Lúcio – usado ora como prenome, ora como nome único no caso de escravizados –, o cuidado proposto por Pompeio é em relação a “alguns homens”, possivelmente uma referência ao tradicional ambiente extra-escolar de provações para os letrados, como se observa nas Noites Áticas de Aulo Gélíio, que traz relatos de interação provocativa entre uma pessoa culta (em geral o próprio autor) e um gramático pedante (e geralmente inepto). Em um desses relatos (livro 16, cap. 6), um “alfabetizador da língua latina se oferecia ao povo para ser testado”. Gélíio conta que o homem estava lendo “de modo bárbaro e inepto” (barbare insciteque) o livro 7 da Eneida e dizia que, “se alguém quisesse aprender alguma coisa, que perguntasse a ele”. Surpreso com a “confiança do indouto” (indocti hominis confidentiam), Gélíio resolve ir até ele “por divertimento” (oblectamenti gratia). Ao final, após revelar a ignorância do sujeito com perguntas capciosas, Gélíio vai embora rindo das proezas do impostor (facetias nebulonis hominis).

5 Considerações finais

Diante do que foi apresentado sobre as inovações metodológicas de Donato, particularmente pertinentes, como vimos, à organização e forma de apresentação do conteúdo, é possível perceber que o que se aprendia na aula de gramática não era uma nova língua, mas um conjunto sistematizado de conceitos e formas (fornecido pela ars) e um método de análise (as partitiones, isto é, a identificação das ‘partes’) que permitia racionalizar o uso da língua pelo falante e compreender as composições literárias.

Exemplo desse processo são as Partitiones duodecim uersuum Aeneidos prin-

cipalium, obra do gramático Prisciano cujo título bem poderia ser traduzido por Análise dos doze versos principais da Eneida (quais sejam, o primeiro verso de cada livro), em forma de questionário ordenado, como vemos no excerto abaixo:

Arma uirumque cano Troiae qui primus ab oris [...] Quantas partes da oração tem esse verso? Nove. Quantos nomes? Seis: arma, uirum, Troiae, qui, primus, oris. Quantos verbos? Um: cano. Quantas preposições? Uma: ab. Quantas conjunções? Uma: que. Arma é que parte da oração? Nome. Qual? Apelativo. De que espécie? Genérico. De que gênero? Neutro. Por quê? Porque todos os que no plural terminam em -a sem dúvida são do gênero neutro. [...] De que figura? Simples. Faça dele alguns compostos: armiger, armipotens, inermis... De que caso é nessa passagem? Acusativo. Como ter certeza? Pela estrutura, isto é, pela organização e conexão com o que vem depois: o verbo cano se constrói com acusativo. (PASSALACQUA, ed., 1999, p. 48-50)c

A intenção deste capítulo foi apresentar alguns testemunhos da reflexão sobre método de ensino na Antiguidade. A julgar pela produção bibliográfica, parece que o foco de atenção dos estudos de textos gramaticais antigos são os aspectos linguísticos e filológicos desses textos, de modo que a bibliografia disponível sobre os aspectos didáticos não é farta. Em todo caso, se o exame da estrutura dos manuais de gramática “não pode se limitar a uma simples análise de sua organização, [...] devendo levar em conta todas as dimensões desses textos, na qualidade de documentos científicos e pedagógicos, bem como de enunciados linguísticos” (LENOBLE; SWIGGERS; WOUTERS, 2001, p. 277), sem dúvida os tratados e comentários gramaticais são uma rica fonte de informações para explicar muitos aspectos relevantes sobre a escola antiga.

Referências

AULO-GÉLIO. **Noites Áticas**. Tradução José Rodrigues Seabra Filho. Londrina: EDUEL, 2010.

BARATIN, M. “La constitution de la grammaire et de la dialectique”. IN: AUROUX, S. (dir.) **Histoire des idées linguistiques**. Liège: Pierre Mardaga, 1989a.

BARATIN, M. “La maturation des analyses grammaticales et dialectiques”. In: AUROUX, S. (dir.) **Histoire des idées linguistiques**. Liège: Pierre Mardaga, 1989b.

BARATIN, M. “Sur la structure des grammaires antiques”. In: DE CLERQ, J.; DESMET, P. (dir.) **Florilegium historiographiae linguisticae: études d’historiographie de la linguistique et de grammaire comparée à la mémoire de Maurice Leroy**. Louvain-la-neuve: Peeters, 1994.

CÂMARA JR., J. M. **História da Lingüística**. Petrópolis: Vozes, 1975.

CICERO. **On the Orator: Book 3. On Fate. Stoic Paradoxes. Divisions of Oratory**. Translated by H. Rackham. London: William Heinemann, 1942.

DELLA CASA, A. “La grammatica”. IN: **Introduzione allo studio della cultura classica**. Vol. 2: Linguistica e Filologia. Milano: Marzorati, 1973.

DEZOTTI, Lucas C. **A invenção das classes de palavras**. João Pessoa: EDUFPB, 2015.

DEZOTTI, Lucas C. **Arte menor e Arte maior de Donato**: tradução, anotação e estudo introdutório. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2011.

DIÓGENES LAÉRCIO. **Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres**. Traducción por Jose Ortiz y Sanz. Madrid: Aguilar S. A. de Ediciones, 1964.

DONATO. **Ars Donati grammatici Urbis Romae**. IN: HOLTZ, Louis. *Donat et la tradition de l’enseignement grammatical*. Paris: CNRS, 1981.

GRAMMATICI LATINI. Ex recensione Henrici Keilii. 8 vols. Leipzig: Teubner, 1855–1880. (Repr. Hildesheim: Georg Olms, 1961)

HOLTZ, Louis. **Donat et la tradition de l’enseignement grammatical**. Paris: CNRS, 1981.

KASTER, Robert A. **Guardians of Language**. Berkeley: University of California Press, 1988.

KROLL, W. **Historia de la filología clásica**. (3. ed. revisada, traducida y ampliada por P. G. Romeo y M. P. Lapesa). Barcelona: Labor, 1953.

LAW, V. **The history of linguistics in Europe from Plato to 1600**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LENOBLE, M.; SWIGGERS, P.; WOUTERS, A. “Étude comparative des dénominations de catégories grammaticales dans les textes artigraphiques latins de l’Antiquité”. IN: **Métalangage et terminologie linguistique. Actes du colloque international de Grenoble (Université Stendhal – Grenoble III, 14-16 mai 1998)**. 2 vols. Édité par Bernard Colombat et Marie Savelli. Louvain: Peeters, 2001.

MARROU, H-I. **História da educação na antiguidade**. Tradução de M. L. Casanova. São Paulo: EPU, 1966.

MARTIN, R.; GAILLARD, J. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Éditions Nathan, 1990.

PAPADOYANNAKIS, Y. “Instruction by question and answer: the case of late antique and byzantine erotapokriseis.” In: JOHNSON, S. F. (ed.). **Greek literature in late antiquity: dynamism, didacticism, classicism**. Hampshire, UK: Ashgate, 2006.

PASSALACQUA, M. (ed.). **Prisciani Caesariensis Opuscula II. Institutio de nomine et pronomine et uerbo; Partitiones duodecim uersuum Aeneidos principalium**. Roma, 1999.

QUINTILIAN. M. **Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim**. Ed. M. Winterbottom. Oxford: Oxford University Press, 1970.

ROBINS, R. H. **Pequena história da lingüística**. Tradução de L. M. Monteiro de Barros. Rio de Janeiro/Brasília: Ao Livro Técnico/ Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1979.

YENES, Maestre (ed.). **Ars Iuliani Toletani episcopi. Una gramatica latina en la España visigoda**. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1973.

10

Exagerando a verdade: a hipérbole em Quintiliano



Pedro Schmidt

O estudo da hipérbole, sua história, suas definições, seus empregos e suas interpretações, é ainda um campo praticamente inexplorado junto aos estudos literários. Nisso, acompanha a tendência das figuras como um todo, que, à exceção talvez da metáfora, têm recebido pouco ou quase nenhum tratamento seja de historiadores da literatura ou de teóricos da literatura, desproporcional ao menos à importância que se assume em geral em propostas metodológicas de análise literária. No caso específico da hipérbole, para além das definições de dicionários e manuais, pode-se encontrar algumas poucas monografias;^{ccxv} nos últimos anos, houve um relativo aumento de produções acadêmicas sobre o tema, muito embora oriundas das áreas da pragmática, da filosofia da linguagem e da comunicação, apresentando escassa relação com a aplicação da figura ^{ccxvi} a textos literários ^{ccxvii}.

Uma possível aproximação ao estudo da hipérbole e de sua história é o entendimento de como essa figura foi tratada pelos teóricos de poética e retórica da Antiguidade greco-latina. Pois esses tratamentos podem oferecer, por um lado, a descrição de como os autores literários entendiam e utilizavam a figura e, por outro, uma espécie de prescrição sob a qual os autores viriam a modelar-se. Além disso, queda evidente que os tratamentos dados às figuras pelos teóricos antigos são ainda a base na qual se fundamentam as definições modernas dos dicionários e manuais, e da qual partem os estudos críticos.

Nesse sentido, pode-se observar a história da definição da hipérbole desde Aristóteles, de quem recebe uma breve menção; perpassando, ainda em condições breves ou embrionárias, outros autores, ^{ccxviii} até chegar a uma exposição relativamente elaborada e desenvolvida em Quintiliano, que funciona como pedra fundamental para todos os tratamentos subsequentes, desde a Antiguidade tardia até nossos dias. Nesse sentido, faz-se crucial, para todo estudo historicamente orientado da hipérbole, conhecer o tratamento dado à figura por Quintiliano. Para tanto, será apresentada aqui, após breve contextualização, a tradução para língua portuguesa da passagem, para então se proceder à análise da mesma, e para ao final propor uma definição e tipologia da hipérbole de acordo com os termos de Quintiliano.

Marco Fábio Quintiliano nasceu por volta do ano 35 da era cristã, na província romana da Hispânia, em Calagúrris (hoje Calahorra). Ainda jovem mudou-se para Roma, onde estudou gramática e oratória com professores renomados, como Rêmio Palêmon e Domício Afer. Após seus estudos, regressou à Hispânia, mas logo voltaria a Roma na companhia de Galba em 68. Na capital, tornou-se o primeiro professor de retórica contratado oficialmente pelo governo imperial, sob a dinastia flaviana, cargo que ocuparia nos próximos vinte anos, tendo entre seus alunos personalidades ilustres da política e da literatura. Ao se aposentar, recebeu a incumbência de educar os sobrinhos-netos do imperador Domiciano. Faleceu em Roma, por volta do ano de 96. ^{ccxix}

Embora se atribua a ele uma coleção de declamações, sua única obra de autoria indisputada é a *Institutio Oratoria*, um tratado sobre retórica e sobre a instrução ora-

tória, composto em doze livros. A *Institutio* tornou-se desde logo uma referência não apenas de retórica, mas também de ensino de retórica e do processo educacional do jovem orador. Seu impacto na Idade Média foi, a julgar pela presença de manuscritos, apenas razoável, mas sua influência aumenta exponencialmente a partir do Renascimento. Com o declínio do estudo da retórica nos ambientes escolares, a *Institutio* passou a ser conhecida somente nos meios especializados, sendo a base fundamental dos manuais e dicionários técnicos e uma das principais fontes sobre a arte retórica do mundo greco-romano.

A *Institutio* tem uma estrutura bem delineada e objetiva. O livro 1 trata dos processos iniciais da educação, e da importância da gramática, da música e das artes liberais na formação do orador; o livro 2 funciona como uma espécie de introdução geral à arte retórica; os livros 3 a 6 compõem um bloco sobre a invenção, em que o 3 explora as origens da retórica, os tipos de causa, e os três gêneros de discurso (demonstrativo, deliberativo e judiciário), o 4 as partes do discurso, o 5 os tipos de prova, e o 6 os apelos retóricos (ethos, pathos, logos) e o riso; o livro 7 trata da disposição; os livros 8 a 11 completam os elementos canônicos da retórica, com a elocução, memória e ação, com destaque para o livro 10, onde há uma história crítica da literatura; e o livro 12 discorre sobre a carreira e a vida do orador formado e a relação destas com a prática oratória.

É no oitavo livro da *Institutio* que Quintiliano aborda, dentro da discussão sobre o estilo, as figuras de linguagem, os ornamentos e os tropos. No prefácio, ele adverte que o estilo, ou a elocução, é a mais difícil entre as cinco partes canônicas da retórica (Inst. 8.Praef.13), e é justamente essa parte que diferencia os oradores verdadeiramente excelentes em relação aos oradores comuns (Inst. 8.Praef.14-17). O livro divide-se em seis capítulos. No primeiro, Quintiliano define e desenvolve o conceito de elocução. No segundo, trata da propriedade das palavras. No terceiro, introduz o conceito do ornamento, sua importância e eficácia; em seguida, lista os efeitos que devem ser evitados, como cacofonia, tautologia, pleonasma; por fim, discorre sobre o símile e a ênfase. No quarto, ele passa a explorar, ainda sob a definição de ornamento, a amplificação e atenuação. No quinto, trata daquele que considera o melhor dos ornamentos, a sententia. Por fim, no sexto e último capítulo, adentra-se à exposição dos tropos: metáfora, sínecdoque, metonímia, antonomásia, onomatopeia, catacrese, metalepse, epíteto, alegoria, perífrase, hipérbato e hipérbole. São estes, na visão de Quintiliano, os tropos mais usuais e importantes.

É, portanto, o trecho final do sexto capítulo do livro 8 que nos interessa aqui. Antes de passarmos a ele, contudo, faz-se necessário procurar entender a distinção que Quintiliano esboça entre tropo e ornamento, e porque ele classifica a hipérbole dentro da categoria dos tropos.

Dentro do tratamento da elocução, Quintiliano apresenta dois tipos de recursos estilísticos que se pode fazer com as palavras, tanto na poesia como nos discursos de oratória: os ornamentos (*ornati*) e os tropos (*tropi*). Os ornamentos são os tipos de figuração em que não há mudança no sentido próprio (literal ou denotativo) da palavra, enquanto os tropos são aquela em que necessariamente há mudança no

sentido próprio. Essa divisão de certa forma equivale à corrente discriminação entre figura de linguagem e tropo; no entanto, o termo “figura” (figura) em Quintiliano não corresponde exatamente ao ornamento, sendo, antes, um termo mais amplo. Como veremos adiante, a hipérbole transita entre esses dois polos, pois ela pode funcionar tanto com palavras denotativas como com palavras conotativas ou metaforizadas. Ao longo do texto, o tratadista irá se referir à hipérbole como tropo, como ornamento e como figura, sendo que este último termo sugere um escopo que abarca as duas outras definições. Antes mesmo da passagem em que discute a hipérbole, há no quarto capítulo uma breve discussão sobre o lugar da mesma, se deve ser estudada junto com os ornamentos ou com os tropos:

Sei que a hipérbole também pode ser considerada por alguns como uma espécie de amplificação, já que a hipérbole pode criar esse efeito de aumentar ou diminuir; mas como esse termo se enquadra na categoria dos tropos, vou adiar essa discussão. Eu até trataria dos tropos agora, mas essa parte da teoria [acerca das palavras metaforizadas, e não das palavras em sentido próprio] costuma ser separada pelos demais autores.¹¹³

Nessa passagem, temos não apenas uma clara distinção entre ornamento e tropo, como também a alocação da hipérbole como tropo. No entanto, essa aparente classificação diz mais sobre a ordenação do estudo de cada assunto do que da tipologia da hipérbole. Pois, como se vê no capítulo 6, a hipérbole será nomeada e explicada como ornamento e como tropo, a depender da espécie ou subtipo que se emprega. Aqui, Quintiliano retira a hipérbole do escopo dos ornamentos, ao qual pertence o efeito da amplificação, pois, de acordo com a tradição retórica, a figura se enquadra no grupo dos tropos.

A exposição sobre a hipérbole ocorre de fato na lista dos tropos, que preenche todo capítulo 6 do livro 8, contendo doze tropos, os considerados mais importantes e usuais nos discursos. Os últimos dez parágrafos do capítulo são reservados à hipérbole, relegada ao final da lista por ser uma figura de difícil trato, como se fosse um assunto mais “avançado” no curso de retórica. Citamos aqui o trecho completo, para que possamos em seguida discuti-lo:

Deixei a hipérbole para o final, por seu aspecto mais ousado. É um exagero decoroso da verdade; pode ser usada para aumentar ou para diminuir, de diversas maneiras. Podemos dizer mais do que o fato, como quando Cícero diz “vomitando, emporcalhou seu colo e todo o tribunal com restos de comida”, ou “e os dois rochedos que ameaçam o céu”. Também podemos usar a figura por semelhança,

¹¹³ Inst. 8.4.29: “Scio posse videri quibusdam speciem amplificationis hyperbolen quoque nam et haec in utramque partem valet; sed quia excedit hoc nomen in tropos, differenda est. Quos continuo subiungerem, nisi esset a ceteris separata ratio dicendi, [quae constat non propriis sed translatis]”. Texto original extraído da edição de BUTLER (1922). Todas as traduções aqui apresentadas são de minha autoria.

como em “acreditarias que as Cíclades nadam soltas no mar”. Também por comparação, como em “mais rápido que as asas do relâmpago”. Também por insinuação, como em “mesmo que ela voasse sobre os cimos dos campos de espigas maduras, ela não esbarraria nas tenras espigas”. Também por metáfora, como em “voasse” no exemplo acima. A hipérbole pode também ser aumentada dentro de outra hipérbole, como quando Cícero profere contra Antônio: “Qual Caríbde foi tão voraz? Digo Caríbde? Caríbde, se existiu, foi apenas uma fera marinha. O Oceano, me parece, dificilmente poderia abocanhar tantas coisas, tão longínquas, tão distantes, tão rapidamente”. Penso ter encontrado um admirável exemplo desta figura no livro de Hinos de Píndaro, o maior entre os poetas líricos. Pois quando ele discorre sobre o ataque de Hércules contra os méropes, os lendários habitantes da ilha de Cós, diz que foi não como o fogo, o vento ou o mar, e sim como o relâmpago, sendo aqueles insuficientes, e este decoroso. Isso Cícero imitou nas Verrinas: “Depois de um longo intervalo, aparecia na Sicília não outro Dionísio ou outro Fálaris – pois essa ilha já teve outrora muitos cruéis tiranos –, mas um novo monstro oriundo daquela antiga barbárie que se diz ser usual naquela região. Pois penso que nem Caríbde nem Cila foram tão nefastas aos navios quanto Verres nesse mesmo estreito marítimo”. Também não poucos são os tipos de hipérbole com efeito de diminuição: “mal se sustinham nos ossos”; e em Cícero naquele livro engraçado: “Vetão chama de latifúndio o terreno que se mede com uma funda; se bem que o terreno caberia até na baladeira da funda”. Mas desse tipo também deve ser mantida certa medida. Pois embora toda hipérbole vá além do crível, não se deve ir além do uso, e nem por outra via que caia na cacozelia. Desnecessário enumerar os vários vícios que nascem disso, principalmente porque não são desconhecidos ou raros. Basta advertir que a hipérbole mente, mas sem querer enganar. Por isso deve-se considerar ainda mais até onde é possível exagerar naquilo que não será acreditado. Muito frequentemente essa figura conduz ao riso; se esse efeito foi intencional, considera-se urbanidade; mas se não, considera-se estultícia. Mas também está presente no uso comum, tanto pelos não estudados como pelos rústicos, visto que é da natureza de todos o desejo de aumentar ou diminuir as coisas, e ninguém se contenta com a simples verdade; mas, como dissemos, isso é perdoável. A hipérbole é uma virtude quando o assunto de que se fala extrapola o que é natural; pois é permitido dizer de maneira exagerada aquilo que não pode ser dito, e é melhor que

o discurso diga mais do que diga menos.

O tratamento da hipérbole fica para o final na lista dos tropos justamente porque pertence ao rol das figuras “mais ousadas” (audacior ornatus); ao longo da exposição, fica patente que essa “ousadia” está relacionada ao fato de a hipérbole ser de difícil uso, sendo mais comum emprega-la do modo errado do que do modo certo (piget referre plurima hinc orta vitia, cum praesertim minime sint ignota et obscura).

Há, no entanto, um problema conceitual logo na primeira frase da exposição. Pois Quintiliano descreve aqui a hipérbole como um ornamento (ornatus), e nisso de certa forma contradiz a passagem em 8.4.29, em que afirma preferir tratar a hipérbole como tropo. Contudo, ao longo do desenvolvimento da exposição, nota-se que a hipérbole pode tanto funcionar como ornamento, no sentido de uma construção em que a palavra ou grupo de palavras não perde seu sentido denotativo, como também como tropo, que ocorre quando a palavra sofre mudança em seu significado.

Em seguida, podemos encontrar uma definição sintética: a hipérbole “é um exagero decoroso da verdade” (decens veri superiectio). Esse exagero pode ser usado para criar o efeito de aumentar ou diminuir, e nisso se coaduna com os ornamentos de amplificação e atenuação, tratados no quarto capítulo. Não deixa de ser interessante o fato de que essa propriedade da hipérbole é igualmente mencionada por outros tratadistas, como o autor anônimo da Retórica a Herênio, e Cícero, em Tópicos. Na Retórica a Herênio 4.44, há menção da figura de elocução superlatio, definida como “um discurso que vai além da verdade para aumentar ou diminuir alguma coisa”.¹¹⁵ Já Cícero, em Tópicos 10.45, diz que:

É também permitido aos oradores e filósofos que deem voz às coisas mudas, que façam os mortos retornar do inferno, de forma que algo impossível possa ser dito, ou para

¹¹⁴ Inst. 8.6.67-76: “Hyperbolen audacioris ornatus summo loco posui. Est haec decens veri superiectio; virtus eius ex diverso par, augendi atque minuendi; fit pluribus modis. Aut enim plus facto dicimus, ut Vomens frustis esculentis gremium suum et totum tribunal implevit, et geminique minantur in caelum scopuli; aut res per similitudinem attollimus, Credas innare revulsas Cycladas; aut per comparationem, ut Fulminis ocior alis; aut signis quasi quibusdam, Illa vel intactae segetis per summa volaret gramina nec teneras cursu laessisset aristas; vel translatione, ut ipsum illud volaret. Crescit interim hyperbole alia insuper addita, ut Cicero in Antonium dicit, Quae Charybdis tam vorax? Charybdis dico? Quae si fuit, fuit animal unum: Oceanus, medius fidius, vix videtur tot res, tam dissipatas, tam distantibus in locis positas tam cito absorbere potuisse. Exquisitam vero figuram huius rei deprendisse apud principem lyricorum Pindarum videor in libro quem inscripsit umnouz. Is namque Herculis impetum adversus Meropas, qui in insula Coo dicuntur habitasse, non igni nec ventis nec mari sed fulmini dicit similem fuisse, ut illa minora, hoc par esset. Quod imitatus Cicero illa composuit in Verrem Versabatur in Sicilia longo intervallo alter non Dionysius ille nec Phalaris (tulit enim illa quondam insula multos et crudelis tyrannos), sed quoddam novum monstrum ex vetere illa inmanitate quae in isdem versata locis dicitur. Non enim Charybdis tam infestam neque Scyllam navibus quam istum in eodem freto fuisse arbitror. Nec pauciora sunt genera minuendi: vix ossibus haerent, et quod Cicero in quodam ioculari libelo, fundum Vetto vocat, quem possit mittere funda; ni tamen exciderit qua cava funda patet. Sed huius quoque rei servetur mensura quaedam. Quamvis enim est omnis hyperbole ultra fidem, non tamen esse debet ultra modum, nec alia via magis in kakoxhlian itur. Piget referre plurima hinc orta vitia, cum praesertim minime sint ignota et obscura. Monere satis est mentiri hyperbolen nec ita, ut mendacio facere velit. Quo magis intuendum est, quo usque deceat extollere quod nobis non creditur. Pervenit haec res frequentissime ad risum; qui si captatus est, urbanitatis, sin aliter, stultitiae nomen adsequitur. Est autem in usu vulgo quoque et inter ineruditos et apud rusticos, videlicet quia natura est omnibus augendi res vel minuendi cupiditas insita, nec quisquam vero contentus est. Sed ignoscitur, quia non adfirmamus. Tum est hyperbole virtus, cum res ipsa, de qua loquendum est, naturalem modum excessit. Conceditur enim amplius dicere, quia dici, quantum est, non potest, meliusque ultra quam citra stat oratio.”

umentar ou para diminuir, o que se chama hipérbole, e muitas outras impossibilidades.¹¹⁶

Quintiliano segue seus predecessores de perto nessa definição, até mesmo nas escolhas lexicais. Contudo, o desenvolvimento da figura em suas diferentes nuances e categorias assume um caráter consideravelmente diverso daquele apresentado pela Retórica a Herênio, em que se diz que a figura é empregada ou separadamente (separatim) ou por comparação (comparatio); nesta última, há ainda a divisão entre semelhança (similitudo) e superioridade (praestantia). Por sua vez, o autor da Institutio expande a classificação para seis espécies, sem estabelecer uma hierarquia ou organograma entre elas.

A primeira espécie é a hipérbole simples, em que há mero exagero dos fatos (plus factio). O primeiro exemplo citado é extraído das Filípicas de Cícero (2.25.63), em que a hipérbole consiste em dizer que o vômito de Marco Antônio sujou todo o tribunal; trata-se, obviamente, de um exagero, porém somente uma expansão ou aumento do fato em si, que seria o vômito de Antônio sujando sua roupa e suas cercanias no máximo. O outro exemplo vem da Eneida de Virgílio (1.162-3), onde os dois montes da ilha onde aporta Enéias após a tempestade se erguem altos em direção ao céu. Trata-se novamente de um mero exagero, para ressaltar a altura dos montes, mas sem implicar que o leitor de fato acredite que a montanha atinja o céu.

A segunda espécie é a hipérbole por semelhança (similitudo), onde o item é comparado como que em um símile a algum elemento impossível ou exagerado. O exemplo aqui é também extraído da Eneida (8.691-2): na descrição do escudo de Enéias, em que podem ser vistos os portentos da história romana, os navios bélicos de Otávio Augusto e Marco Antônio, avançando uns contra os outros naquela que seria a batalha final da guerra civil, são comparados às ilhas Cíclades nadando soltas.^{ccxxi} O efeito causado é o aumento do impacto ou da proporção da imagem, sem no entanto que se perca a verossimilhança – os leitores não são levados a acreditar que os navios são as ilhas, mas que “se parecem”, “são como” as ilhas avançando no mar umas contra as outras.

A terceira espécie se dá por comparação (comparatio), em que a palavra ou noção hiperbolizada é “mais”, “maior”, “menos” ou “menor” que o elemento comparado, sendo esse elemento comparado um índice de grande exagero para mais ou para menos. O exemplo é novamente da Eneida (5.319), onde, durante as competições atléticas, o jovem Niso é descrito como mais rápido que as asas do raio (fulminis ocior alis).^{ccxxii} O elemento comparado carrega um sentido de magnitude, as asas do raio já são em si mesmas algo extremamente veloz; por meio do adjetivo comparativo, temos que Niso é ainda mais veloz que o próprio raio, e daí resulta o efeito hiperbólico.

¹¹⁵ “superlatio est oratio superans veritatem alicuius augendi minuendive causa”. Texto original extraído da edição de MARX (1923).

¹¹⁶ “In hoc genere oratoribus et philosophis concessum est, ut muta etiam loquantur, ut mortui ab inferis excitentur, ut aliquid quod fieri nullo modo possit augendae rei gratia dicatur aut minuendae, quae ἔπερολλῆσθαι dicitur, multa alia mirabilia”. Texto original extraído da edição de WILKINS (1911).

A quarta espécie tem uma definição não de todo clara, em que se lê “como se por uns certos sinais” (signis quasi quibusdam), no sentido de uma insinuação, uma indicação. Mais uma vez, o exemplo é extraído da Eneida (7.808-9). Trata-se da descrição da guerreira Camila, que é tão veloz que se corresse por cima de um campo repleto de espigas, não arrebentaria nenhuma dessas, ou seja, nem sequer tocara as espigas de tão rápida que iria passar sobre elas. Como se não bastasse, as espigas estão maduras a ponto da colheita (intactae), de forma que qualquer leve toque as quebraria (teneras). Aqui, temos não um mero exagero, ou uma semelhança, ou uma comparação; temos uma construção fantasiosa, em que a velocidade de Camila é descrita em uma imagem que a associe ao voo de ave, ou ao vento, a algo que possa passar correndo pelas espigas sem derrubá-las, sem no entanto que essas palavras sejam citadas, como se a comparação ocorresse em um nível sutil, ao modo de uma insinuação.

A quinta espécie é a metáfora (translatio), que não deixa de ser um tropo em si. O exemplo é retirado da frase utilizada para a espécie anterior, em que o verbo voar (volare) é empregado para descrever a rápida corrida da jovem guerreira. O uso de “voar” no lugar de “correr” nada mais é do que o processo comum da metáfora, e não deixa de ser relevante o fato de que Quintiliano não esboça uma hierarquia ou ascendência de um tropo sobre o outro; ou seja, aqui pode-se entender tanto uma hipérbole do tipo metafórico, como uma metáfora de sentido hiperbolizado, sendo as duas coisas, na exposição da Institutio, uma coisa só. Também é importante notar que, ao expor duas espécies a partir de um único exemplo literário, Quintiliano põe em evidência que as espécies da hipérbole não são categorias estanques e bem delimitadas, no sentido de cada uma abarcar um campo exclusivo que não pode ser abarcado por outra. Pois, ainda que o uso de “voar” ao invés de “correr” se constitua uma metáfora, não é a metáfora que faz com que a passagem seja uma hipérbole por insinuação; esta só se constitui com a reunião dos demais elementos, como o campo repleto de espigas maduras, a corrida por cima das espigas e a leveza de correr sem tocar nas espigas; com exceção do “voar”, todas as demais palavras aparecem em seu sentido próprio, e é a composição de todas elas que resulta no efeito hiperbólico.

A sexta e última espécie é aquela que poderíamos chamar “meta-hipérbole”, pois é uma hipérbole dentro de outra (hyperbole alia insuper addita). O primeiro exemplo citado volta a ser de Cícero, novamente das Filípicas (2.67), em que o orador vocífera contra Marco Antônio: nem Caríbde, nem mesmo o Oceano que tudo devora, têm o poder de devorar tantas coisas quanto a cupidez de Antônio. O primeiro nível hiperbólico reside na comparação com Caríbde (quae Charybdis tam vorax?), comparação que logo é dissipada como insuficiente (Charybdin dico? Quae si fuit, fuit animal unum); de Caríbde se passa por metonímia para o oceano, cuja capacidade de devorar coisas é diminuída na comparação com Antônio, comparação esta que se constitui como o segundo nível hiperbólico da construção.

O segundo exemplo é extraído de Píndaro, que Quintiliano não cita e sim parafraseia, onde a comparação de Hércules com o fogo, o vento e o mar são considerados insuficientes – primeiro nível da hipérbole –, de forma que só se pode compará-lo com o relâmpago – segundo nível da hipérbole.^{ccxxiv}

Há ainda um terceiro exemplo da meta-hipérbole, tirado do segundo discurso contra Verres de Cícero (5.145). Aqui, a primeira comparação é com Dionísio e Fálaris, tiranos cruéis da Sicília, e a segunda com Cila e Caríbde; todas elas, no entanto, são insuficientes para descrever a torpeza de Verres. É de se notar que os três exemplos para a meta-hipérbole trabalham com o aspecto da insuficiência da própria hipóbole, que é, em princípio, a figura capaz de expressar em exagero aquilo que não pode ser expressado. Quando o poeta ou o orador afirmam que nem mesmo a hipóbole, que expressa o impossível, é capaz de expressar, o efeito hiperbólico é levado a um nível exponencial, ultrapassando todos os limites do exagero. Esse aspecto da insuficiência da hipóbole para criação de um efeito ainda mais hiperbólico foi também explorado por Ovídio em sua poesia de exílio.^{ccxxv}

Após percorrer essas seis espécies, Quintiliano passa ao tratamento das hipóboles para diminuição, que são na verdade as mesmas espécies da amplificação, porém com sentido negativo. Para tanto, são citados dois exemplos: “mal se sustinham nos ossos” (*vix ossibus haerent*), de Virgílio, *Écloga* 3.103; e de um livro perdido de Cícero, uma passagem que brinca com o tamanho de um terreno, que pode ser medido com uma funda e, mais do que isso, é comparável ao buraco de uma funda, explorando o jogo lexical entre *fundum* (terreno) e *funda* (funda, pequena arma de arremesso). No primeiro caso, temos uma hipóbole *plus facta*, enquanto no segundo caso uma meta-hipóbole.

Em seguida, a exposição deixa a tipologia de lado e passa a advertir sobre os perigos da figura. Deve-se usar a hipóbole de acordo com a tradição, o usual (*non tamen esse debet ultra modum*) e com muita cautela, pois é muito fácil cair em “cazozelia”,^{ccxxvi} ou seja, no emprego errado ou abusivo do recurso. Ligada ao risco que a figura contém, está sua característica de ser uma mentira que não engana (*mentiri hyperbolen nec ita, ut mendacio facere velit*), o que gera alguma dificuldade junto à verossimilhança do discurso; os leitores e ouvintes perceberão que se trata de uma mentira ou de um exagero, e por isso o efeito precisa ser muito bem calculado.

O mais das vezes, a hipóbole carrega consigo também um efeito de riso. Caso esse riso seja intencional, o emprego é sem dúvida uma virtude (*urbanitatis*); contudo, se o orador ou poeta elabora uma hipóbole tentando ser sério e ainda assim causa o riso, não passa de uma ingenuidade (*stultitiae*). Essa consideração sobre o sentido risível da hipóbole é inaugural em Quintiliano, pelo menos em relação aos tratadistas anteriores a que temos acesso hoje; serve também como ferramenta útil para analisar as passagens hiperbólicas presentes na produção literária da época, em especial de Ovídio e dos autores neronianos, cuja utilização recorrente da figura tem sido por vezes considerada afetação ou decadência poética.

Quintiliano identifica a hipóbole no linguajar comum das pessoas desprovidas de instrução formal (*ineruditos et rusticos*), e com isso sustenta a teoria ciceroniana de que as figuras de linguagem são da natureza orgânica da língua, sendo corriqueiramente usadas para os efeitos de comunicação e expressividade.^{ccxxvii} A organicidade da hipóbole está na base de sua principal função: conseguir dizer aquilo que não pode ser dito, aquilo para o que não existem palavras suficientes (*conceditur enim amplius*

dicere, quantum est, non potest). Pois na poesia, no discurso oratório, ou mesmo na fala comum do dia a dia, é melhor exagerar do que dizer algo aquém daquilo que se precisa expressar (*melius ultra quam citra stat oratio*), porque em geral dizer algo aquém equivale a nada dizer, no sentido de não se efetivar uma comunicação qualquer.

Com isso, Quintiliano encerra o tratamento da hipóbole e dos tropos em geral, e conclui o oitavo livro da *Institutio*. Ao longo dos dez parágrafos que compõem a exposição, o tratadista discorre sobre a definição, as espécies, os efeitos, a natureza e a função da hipóbole. Fica em aberto, ainda que de maneira intencional, a classificação tipológica: seria a hipóbole uma figura, um ornamento ou um tropo? No quarto capítulo do livro 8, como vimos, Quintiliano diz que a hipóbole pode ser tratada no âmbito do ornamento, mas que ele irá tratar no âmbito dos tropos, seguindo uma ordenação tradicional. No entanto, ao começar a exposição, ele diz que a hipóbole é um ornamento, e depois irá se referir a ela como figura ou como tropo. A partir dos exemplos arrolados, é possível entender que o tratadista entende a hipóbole nas duas chaves, de ornamento e de tropo, pois ela aparece tanto em situações em que o sentido próprio da palavra não se modifica (o que se configura um ornamento) como em situações em que o sentido próprio de fato se modifica (o que se configura um tropo). O termo “figura”, por sua vez, aparece ao longo do trecho em sentido pouco específico, indicando que pode compreender em sua semântica tanto o ornamento como o tropo.

A hipóbole é definida como o aumento elegante ou decoroso da verdade, o que faz dela uma mentira revelada, já exposta em si mesma, sem intenção de enganar. Suas espécies são a simples, a semelhança, a comparação, a insinuação, a metáfora e a meta-hipóbole. Seu efeito, para além do embelezamento e do poder de persuasão do discurso, pode ser também o riso. A sua natureza é orgânica, no sentido em que a figura nasce de maneira espontânea na fala corriqueira de qualquer indivíduo, e disso resulta sua função, que reside em expressar aquilo que não pode ser expresso. Por isso, a hipóbole consta entre as mais ousadas das figuras: por meio do exagero, ela quebra o limite do crível e verdadeiro para alçá-lo, arremessá-lo ao alto, em um movimento em direção ao incrível, ao impossível, ao intangível; movimento esse que somente a linguagem é capaz de fazer.

Referências

BUTLER, H. **The Institutio Oratoria of Quintilian**. New York: Putnam's Sons, 1922.

ETTENHUBER, K. Hyperbole: Exceeding Similitude. In: ADAMSON, S., ALEXANDER, G. & ETTENHUBER, K. (eds). **Renaissance Figures of Speech**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

JOHNSON, C. Hyperboles: **The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought**. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

LAW, H. **Hyperbole in Mythological Comparisons**. *The American Journal of Philology*, 47, 4, 1926: 361-372.

MARX, F. Ad C. **Herennium libri IV**. Leipzig: 1923.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

PHILBRICK, R. **Disruptive Verse: Hyperbole and Hyperbolic Persona in Ovid's Exile Poetry**. Tese de doutorado. Brown University, Providence, 2016.

POPA-WYATT, M. Mind the Gap: Expressing affect with hyperbole and hyperbolic figures. In: Barnden, J. & Gargett, A. (eds.) **Producing Figurative Expression**. John Benjamins, 2020. p. 449-468.

RITTER, J. **Recovering Hyperbole: Re-imagining the Limits of Rhetoric for an Age of Excess**. Tese de doutorado. Georgia State University, Atlanta, 2010.

SCHMIDT, P. **Hipérbole e elegia nos Tristia de Ovídio**. 1º Colóquio Internacional sobre Ovídio. São Paulo: 2019.

STANIVUKOVIC, G. 'Mounting Above the Truth': On Hyperbole in English Renaissance Literature. *Forum for Modern Language Studies*, 43, 1, 2007: 9-33.

VON ALBRECHT, M. **A History of Roman Literature**. Leiden: Brill, 1997.

WILKINS, A. M. **Tulli Ciceronis Rhetorica**. vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1902.

WILKINS, A. M. **Tulli Ciceronis Rhetorica**. vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1911.

11

Hino Homérico 2, a Deméter



Leonardo Antunes

Ao traduzir os Hinos Homéricos, empreguei uma espécie hexâmetro dactílico vernáculo de que Carlos Alberto Nunes já fizera uso em suas traduções da *Iliada*, da *Odisseia* e também da *Eneida* de Virgílio.¹¹⁸

Trata-se de um verso dactílico de 16 sílabas (seguindo o modelo de contagem de Castilho)¹¹⁹, com acentos na primeira, quarta, sétima, décima, décima terceira e (como não poderia deixar de ser) décima sexta sílaba.¹²⁰

Com isso, ignora-se uma peculiaridade importante do verso grego: a possibilidade de contração das sílabas breves dos dactilos em uma sílaba longa. Porém, a solução oferece bastante espaço para que se trabalhe o texto e possui uma sonoridade singular, fazendo com que seja, a meu ver, consistente para a tradução de hexâmetros dactílicos empenhada em imitar seu metro/ritmo.¹²¹

Como exemplo ilustrativo, cito o verso 49 do primeiro canto da *Iliada* na tradução de Nunes:

Do ar / co / de / pra / ta / co / me / ça a ir / ra / diar / -se um / clan / gor /
pa / vo / ro / so.

Sendo uma tradução que busca ser poética, minha preocupação principal ao traduzir estes hinos para o Português foi a de construir um texto eufônico, buscando não só uma cadência agradável de sons, mas também vocábulos que se encadeassem de modo natural dentro do ritmo escolhido.

¹¹⁸ Oliva Neto e Nogueira (2013) possuem um excelente artigo que investiga usos anteriores ao de Nunes para o hexâmetro dactílico vernáculo.

¹¹⁹ Antes do tratado de Castilho (1858), contavam-se as sílabas poéticas do verso lusófono à maneira espanhola: tomando a terminação paroxítona (grave) como o modelo para nomeá-lo. Assim, o que hoje conhecemos como decassílabo, era antes conhecido como hendecassílabo. Após o tratado de Castilho, passou-se a usar a maneira francesa de contar, tomando por modelo a terminação oxítona (aguda) de um verso para nomeá-lo.

¹²⁰ Por vezes, o leitor sentirá necessidade de forçar algum desses acentos, em especial o primeiro.

¹²¹ Outras soluções métricas incluem (mas não se resumem a): o verso composto por duas redondilhas maiores com que André Malta (2000 e 2006) traduziu partes da *Iliada*; o hexâmetro anapéstico de Jair Gramacho em sua tradução dos Hinos Homéricos (2003); o hexâmetro dactílico, com possibilidade de uma sílaba átona inicial, empregado por Érico Nogueira em sua tradução dos *Idílios* de Teócrito (2012); o pentâmetro/hexâmetro dactílico-trocaico proposto por Marcelo Tápia em seu estudo de possibilidades rítmicas para a tradução de Homero (2012) e também empregado, apenas como hexâmetro, por Guilherme Gontijo Flores em suas traduções das *Odes* de Horácio (2014) e por Bruno Palavro em sua tradução da *Teogonia* de Hesíodo (2019); o dodecassílabo, usado por Haroldo de Campos e por Trajano Vieira ao traduzirem, respectivamente, a *Iliada* e a *Odisseia*; e, last but not least, o decassílabo, com que Manuel Odorico Mendes inaugurou, no século XIX, a tradição de traduções de Homero em língua portuguesa, além de também ter traduzido a *Eneida* de Virgílio da mesma forma.

Canto Deméter, de belos cabelos, deidade solene, junto da filha de esguios tornozelos, a quem Edoneu arrebatou por presente de Zeus de ampla vista, troante, longe Deméter de espada dourada, de fruto brilhante, quando brincava entre as oceaninas, de bustos profundos, de colher flores de rosa, açafão e violetas bonitas, sobre um gramado macio, e de íris bem como jacinto, e de narciso – num dolo de Gaia à garota florente dentro do plano de Zeus, alegrando o que tudo recebe –, maravilhoso e brilhante: um espanto de ver para todos, para os eternos divinos e para os humanos mortais. Dele a partir das raízes cem brotos de flor despontavam. Dúlcido odor exalava, tão doce que tudo, do céu à vasta terra e até a onda salina do mar lhe sorriu. Maravilhada, buscou alcançá-lo com ambas as mãos, belo ornamento. Porém a vastívia terra se abriu junto à planície de Nisa e o que tudo retém irrompeu com montaria imortal, o Cronida de múltiplos nomes. Tendo-a tomado contrário à vontade, ao palácio dourado foi-se com ela em lamentos. Gritava com voz incessante súplica ao pai que de Crono nasceu, o mais alto e mais nobre. Nenhum dos deuses eternos, nenhum dos humanos mortais pôde escutar sua voz, nem olivas de frutos brilhantes, mas a donzela nascida de Perses, de tenro pensar, Hécate, do diadema esplendente, da gruta a escutou, e Hélios também, o senhor que de Hipérion nasceu, reluzente, ouve o pedido da moça ao pai Crônida, mas apartado dos demais deuses estava, em seu templo onde muitos suplicam, a receber oferendas venustas dos humanos mortais. Contra a vontade a levava (seguindo um alvitre de Zeus, pai da donzela, e irmão do que tudo retém e recebe) com imortal montaria o Cronida de múltiplos nomes. Quanto ainda pôde mirar para terra e pro céu estrelado, e para o mar de correntes possantes, repleto de peixes, e para o brilho do sol, ela teve esperança de ver a mãe zelosa e a família dos deuses eternossurgentes: tanto a esperança acalmava-lhe a mente sobeja na dor. ... e ressoaram os cumes dos montes e o fundo do mar junto da voz imortal: escutou-lhe sua mãe senhoril. Dor aguçada assaltou-lhe no seu coração. Das madeixas ambrosiais, a mantilha rasgou com as mãos, em pedaços; de ambos os ombros lançou para o chão o seu manto ciânico e disparou como um pássaro ao longo da terra e das águas, a procurar. Mas dizer a verdade não houve ninguém dentre os divinos nem dentre os humanos mortais que o quisesse, nem dentre as aves – nenhuma lhe foi mensageiro ve-raz.

Por nove dias depois pela terra, a senhora Deméter foi-se vagando com tochas acesas levadas às mãos. Nem de ambrosia jamais nem de néctar, delícia potável, se alimentou, sofredora, nem água em seu corpo aspergiu. Mas, quando a décima aurora chegou até ela, brilhante, Hécate veio encontrá-la trazendo luzeiros nas mãos e anunciando-lhe então proferiu a palavra e falou: “Dona Deméter, que guia as sazões, donatária de luz, quem dentre os deuses celestes ou dentre os humanos mortais, rapta Perséfone e causa-te dor para o teu coração? Voz eu ouvi, mas não pude contudo enxergar com os olhos quem o seria. De pronto, professo-te tudo sem erro.” Hécate assim lhe falou, mas não houve resposta em discurso vinda da filha de Reia, que subitamente com ela vai-se, com tochas acesas brilhando, portadas nas mãos. A Hélios, chegaram, vigia dos deuses bem como dos homens. Frente aos cavalos puseram-se e a deusa entre as deusas lhe disse:

“Hélios, ao menos, respeita-me, deusa que sou, se jamais minhas palavras ou feitos ao teu coração te aqueceram. Moça eu gerei, um rebento tão doce, esplendente na forma. Dela, pelo éter infértil, eu ouvi um gemido adensado como sofresse, porém com os olhos não pude mirá-la. Tu, todavia, por tudo que existe na terra e no mar, do alto do éter divino perscrutas usando teus raios. Diz-me sem falha: o querido rebento – se acaso tu viste –, quem, apartado de mim, agarrando em forçosa violência, foi que o levou, se um dos deuses ou um dos humanos mortais.” Disse-lhe assim. Em resposta o nascido de Hipérion falou-lhe: “Filha de Reia, de belos cabelos, senhora Deméter, tu saberás, pois venero-te muito e de ti me apiedo, sôfrega pela menina de esguio tornozelo: não outro foi causador dentre eternos senão o nubícogo Zeus, que a concedeu para Hades chamá-la de esposa formosa; deu-a ao irmão, que, por vez, para o fundo do breu nevoento, rapta-a e a carrega em seu carro por mais que ela muito gritasse. Cessa, contudo, divina, esse ingente gemido. Não debes ter tanta cólera em vão dessa forma. Não é um impróprio genro entre eternos aquele, Edoneu, o de múltiplos nomes: é teu irmão; foi gerado em conjunto; também – quanto às honras que ele ganhou, quando em três a partilha foi feita de início –, entre os que vivem consigo, seu lote é ser rei sobre todos.” Tendo assim dito chamou os cavalos. Por sob ameaças, logo carregam o carro veloz quais alígeras aves. Nela, vem dor mais terrível e infame no seu coração. Pelo Cronida de nuvens escuras irada a tal ponto, ela apartou-se da grege divina e do Olimpo elevado

indo às cidades dos homens e para seus fartos cultivos, branda em beleza por longo interstício. Ninguém dos varões a distinguiu quando a viu, nem das damas de funda cintura, antes de que ela chegasse na casa do experto Celeu, que era senhor, nesse tempo, de Elêusis fragrante em incenso. Com coração dolorido, sentou-se por perto da estrada, junto do poço da virgem, de que os cidadãos aduavam, num sombreado debaixo de onde cresciam olivas, assemelhada a uma velha vetusta, que da gestação já se gastou e dos dotes da amante de láurea Afrodite, da qualidade das amas de reis que ministram as leis e governantas de infantes ao longo de ecoantes alcovas. Viram-na as filhas do filho nascido de Elêusis, Celeu, vindo por água de fácil extração, que depois levariam dentro de jarras de bronze a caminho da casa paterna. Quatro elas eram, quais deusas, ornadas na flor juvenil: bela Demó e Calídice, junto a Clesídice e ainda Calitoé, que entre todas as outras nascera primeiro. Não a souberam: os deuses são árduos de ver por mortais. Pondo-se próximas dela, disseram palavras aladas: “Quem és e donde, anciã, que nasceste entre os homens de outrora?”

Qual a razão de partires da pólis, e nem das moradas te aproximares? Aqui há mulheres nas casas vultosas, velhas assim como tu, bem como outras mais jovens também. Ambas teriam a ti por amiga em palavras e em atos.” Isso disseram. Então respondeu a senhora das deusas: “Filhas queridas – quem quer que vós fordes em meio às mulheres –,

eu vos saúdo e vos digo ademais que não é vergonhoso pronunciardes discursos dizendo palavras verazes. Eu sou chamada Dosó. Deu-me o nome a senhora materna. Vim logo agora de Creta no dorso comprido do mar, mesmo que não o quisesse, forçada em forçosa violência. Homens ladinos levaram-me embora. Depois, em seguida, foram com rápida nau para Tórico. Lá, as mulheres desembarcaram em grupos, seguidas por eles, e preparavam banquete do lado da proa da nau. Mas coração não me aprouve o repasto gentil para mente. Desembarcando em segredo, através da melânica terra, eu escapei dos meus mestres soberbos, que enfim não lucrassem com minha honra por me carregarem à venda no mar. Vim para cá dessa forma, uma errante. Tampouco sabia qual era a terra e quem eram aqueles que aqui são nascidos. Que vos concedam contudo os que fazem morada no Olimpo, todos, varões que vos sejam esposos, e filhos de prole, como desejam os pais: mas de mim tende pena, meninas.

Isso me estabeleceu claramente, que assim eu o saiba, filhas queridas, zelosas, de quem é a casa a que chego? De qual varão ou senhora? Que assim eu os sirva, zelosa, nos afazeres cabíveis a velhas mulheres fazerem. Para um bebê neonato, levado em meus braços dobrados, belo cuidado daria e também manteria o palácio, esticaria os lençóis no interior das alcovas bem-feitas do meu senhor e os trabalhos iria ensinar às mulheres.” Disse a deidade. Depois, respondeu a virgínea donzela dita Calídice, que era a mais bela entre as filhas Celeidas: “Mãe, os presentes dos deuses, por mais que soframos à força, nós suportamos, humanos, pois são bem mais fortes que nós. Vou te dizer claramente isso tudo e informar-te por nome quais os varões a quem há um enorme poder nesta terra, eles que têm o respeito do povo e a mantilha da pólis salvam por meio do alvitre e da sua justiça escorreita: ambos Triptólemo de resoluta vontade e Diócles, e Polixeno também junto do irreprovável Eumolpo, junto de Dólico bem como de nosso pai varonil. Há para todos esposas que cuidam do lar nos palácios. Dentre elas todas, não há quem iria à primeira das vistas, desestimando-te a forma, da casa por isso expulsar-te, mas, sim, irão receber-te, pois és claramente deiforme. Se tu quiseses, espera, que iremos à casa paterna para informar nossa mãe, Metaneira de funda cintura, desses assuntos, de todos, a fim de que sejas chamada à nossa casa, não tendo que uma outra morada buscar. Ela possui um só filho, tardio, no palácio bem-feito, tardinascido, mas muito bem-vindo após múltiplas preces. Se tu puderes criá-lo até que ele se torne um rapaz, mui facilmente qualquer das femíneas mulheres, ao ver-te, te invejaria: são dádivas tais que em criá-lo terias.” Disse-lhe assim. Assentiu por sua vez com o rosto. Luzentes baldes então tendo enchido com água, carregam, briosas. Logo chegaram no enorme palácio paterno e contaram rápido à mãe o que viram e ouviram. Mais rápido ainda, vindo ordenou que a chamassem a fim de ter paga infinita. Tal como cervos ou mesmo bezerros que na primavera vão saltitando num prado, aplacado o desejo com pasto, elas assim, segurando nas dobras das vestes amáveis, iam correndo por via deserta. Ao redor, os cabelos sobre seus ombros fluíam semelhantes à flor do açafraão. Próximo à estrada encontraram a deusa esplendente onde a haviam

antes deixado. Depois para a casa do pai estimado foram à frente. Detrás com o seu coração dolorido, ela seguia com rosto abaixado. Ao redor, um vestido

cor do oceano envolvia-lhe os pés delicados de deusa. Logo a mansão de Celeu alcançaram, aluno de Zeus. Foram adentro do pórtico até onde a mãe senhoril, junto à coluna do teto de firme feitura, sentava com um bebê neonato no colo. Acorreram-lhe as filhas. Mas, quando pôs os seus pés na soleira, alcançou o batente com a cabeça e um divino esplendor preencheu os umbrais. Por reverência, respeito e esverdeado temor foi tomada. De seu assento se ergueu e ordenou que ela ali se sentasse. Mas não Deméter que guia as sazões, donatária de luz: não desejou se assentar sobre o trono de aspecto brilhante, mas se mantinha silente com seus belos olhos baixados antes de lambe, sabendo cuidados, dispôr para ela outra cadeira, do lado, e cobri-la com peles argêntas. Lá se sentando, mantinha seguro nas mãos o seu véu. Por muito tempo, sofrendo silente, ficou sobre o banco. Nem por palavras saudava as pessoas tampouco por gestos, mas sem risada, mantendo o jejum, sem comer nem beber, ela minguava à saudade da filha de funda cintura, antes de lambe, sabendo cuidados, por meio de troças muitas, fazendo piadas, mudar a solene senhora para se rir e sorrir e ter ânimo mais benfazejo. (Ela mais tarde também, num porvir, agradou seus humores.) Oferecia-lhe então Metaneira uma taça que enchera com vinho doce qual mel, mas não quis. Disse impróprio tomar vinho vermelho. Mandava que dessem cevada com água mistas, a fim de tomar com um toque gentil de poejo. Feita a poção, ofertou-a conforme pedira, à deidade. Tendo a aceitado por sacro costume, Deméter excelsa ... Principiou Metaneira de bela cintura a falar-lhe: “Salve, mulher! Eu não temo que vinda de maus genitores sejas, mas sim de excelentes, pois vê-se respeito em teus olhos e gratidão, como se descendesses de reis julgadores. Mas os presentes dos deuses, por mais que soframos à força, nós suportamos, humanos, pois tem-se o pescoço no jugo. Mas como aqui tu chegaste, terás tudo quanto eu puder: cria meu filho, nascido tardio para além da esperança, este que os deuses mandaram, que é muito querido por mim. Se tu puderes criá-lo até que ele se torne um rapaz, mui facilmente qualquer das fêmeas mulheres, ao ver-te, te invejaria: são dádivas tais que em criá-lo terias.” Por sua vez, proferiu-lhe Deméter de bela coroa: “Eu te saúdo, mulher! Que os divinos te deem benesses! Receberei de bom grado o teu filho, conforme me ordenas. Hei de criá-lo e jamais por descuido da sua babá há de um feitiço afligi-lo nem mesmo ‘o que ceifa por baixo’, pois sei de antídoto muito mais forte que ‘o ceifa-madeira’,

sei de excelente resguardo a feitiço de múltiplas dores.” Tendo dessarte falado aceitou-o no peito oloroso com suas mãos imortais. Em seu íntimo alegre-se a mãe. Dessa maneira passou a criar no palácio o brilhante filho do arguto Celeu, Demofonte, que de Metaneira bem-cinturada nascera. Cresceu como um par dos divinos: pão não comia, nem mesmo sugava do leite da mãe, visto que ao longo do dia Deméter de bela coroa com ambrosia o ungia, qual fosse rebento de um deus, tendo-o bem junto do peito e insuflando-o com sopro adoçado; mas pela noite encobria-o em chamas, qual fosse um tição, sem que seus pais o soubessem. Crescia-lhes como um prodígio, tanto precoce cresceu: parecia ser um dos divinos. E com efeito o teria tornado imortal, sem velhice, caso, com insensatez, Metaneira de bela cintura, espionando de noite a partir de seu quarto oloroso, não os notasse. Mas ela gritou e espalmou suas coxas, apavorada por conta do filho e afligida em seu peito, e lamentando-se então proferiu as palavras aladas: “Meu Demofonte, a estrangeira com chamas ingentes te encobre e me coloca em gemidos e preocupações ltuosas!” Disse dessarte em lamento, e a divina entre as deusas a ouviu. Colerizada com ela, Deméter de bela coroa, tendo tirado do fogo com mãos imortais o menino que ela gerara na casa já quando não tinha esperança, lança-o no chão, irritada no seu coração sobremodo, e ao mesmo tempo maldiz Metaneira de bela cintura: “Néscios humanos! Ineptos em reconhecer a medida de quanto bem sobrevém para vós tanto quanto do mal! Tu pela tua insciência causaste incurável ferida! Saiba-se a jura dos deuses, pela água implacável do Estige, pois imortal e também sem velhice, por todos os dias, tua criança eu teria tornado, com honra indelével. Ora não mais poderá se evadir do destino e da morte. Honra indelével lhe irá persistir para sempre, contudo, por ter subido em meu colo e dormido amparado em meus braços.

Ao lhe chegarem as Horas e os anos findando seu curso, vede que os filhos de Elêusis com guerras e gritos terríveis vão engajar-se uns aos outros, constantes, por todos os dias. Eu sou Deméter, quem honras detém, geratriz dos maiores júbilos para imortais e mortais e também benefícios. Vamos agora! Que um templo bem grande e um altar logo abaixo os cidadãos sob a pólis e as altas muralhas me façam sobre o Calícoro, na cumeeira de um monte elevado. Ritos secretos eu mesma vos ensinarei, que depois ao perfazê-los sem mácula ireis alegrar meu sentido.”

Tendo assim dito, a deidade alterou sua forma e estatura, posta a velhice de lado. Ao redor exalava beleza: desde os vestidos fragrantes um amabilíssimo olor se dissipava; de longe luzia da derme imortal brilho da deusa; dourados cabelos cresciam-lhe aos ombros; com o clarão preencheu-se a morada robusta, qual raio. Foi-se em seguida da casa. Já dela os joelhos vacilam: permaneceu muito tempo sem voz, nem sequer do menino tardinascido lembrou, de tomá-lo de volta do chão. Suas irmãs todavia escutando-lhe a voz lamentável logo saltaram dos leitos cobertos: então uma delas tendo-o tomado nas mãos o coloca de junto do peito; outra reacende a lareira; e a terceira, com pés delicados, logo se apressa em trazer sua mãe do aposento fragrante. Aglomeradas em torno lavavam-no enquanto chorava, dando-lhe muito carinho, mas seu coração não calmava: eram piores as aias e as amas que agora o guardavam. Elas então toda a noite aplacavam a deusa famosa, trêmulas pelo terror. No momento em que a Aurora surgiu, ao poderoso Celex infalíveis palavras disseram, como mandara a deidade de bela coroa, Deméter. Ele, depois de chamar para a ágora o povo abundante, manda que um templo opulento a Deméter de belos cabelos façam, também um altar sobre o cume de um monte elevado. Eles de pronto escutaram e lhe obedeceram aos ditos. Como mandara, fizeram; e o filho cresceu como um nume. Quando por fim terminaram e deram por feito o trabalho, foram-se ao lar, cada qual para o seu, mas a loura Deméter, lá se sentando apartada de todos os outros ditos, ainda mingrava à saudade da filha de funda cintura. O mais terrível dos anos na terra de farto sustento fez para os homens, um ano de cão. As sementes, a terra não germinava: ocultava-as a bem-coroadada Deméter. Muitos arados recurvos os bois arrastavam em vão. Muita cevada brilhante no chão se jogou sem sucesso. Ela teria arrasado a linhagem dos homens mortais pela estiagem terrível, privando das honras famosas e sacrifícios aqueles que fazem morada no Olimpo, Zeus não houvesse notado e no espírito então compreendido. Íris primeiro aurialada enviou para que ela chamasse a de adorável figura, Deméter de belos cabelos. Disse. Ela ao mando de Zeus, do Cronida de nuvens escuras, obedeceu e cruzou o entremeio com rápidos pés. Logo chegou à cidade eleusina, fragrante de incenso, onde no templo encontrou, com vestido soturno, Deméter, e lhe falou, proferindo as seguintes palavras aladas: “Zeus pai te chama, Deméter, o sábio em saberes perenes,

para que vás à família dos deuses eternossurgentes. Vai! E que não se descumpra a palavra de Zeus que lhe digo!” Disse-lhe assim, suplicante, mas seu coração não consente. Mais uma vez, o pai manda-lhe os deuses ditos e eternos, todos, um deus atrás de outro. Partindo ordenados assim, eles chamavam-na e davam presentes venustos e vários e honras também, tantas quantas pudesse querer entre eternos. Mas ninguém pôde suadir as entranhas nem o pensamento dela iracunda no seu coração: rechaçava os discursos, pois prometera jamais ascender para o Olimpo fragrante nem enviar para cima, de dentro da terra, a colheita antes de ver com seus olhos a filha de belo semblante. Zeus que ressoa profundo, o de vasta visão, quando o ouviu, fez com que o auricetrado argicida para o Érebo fosse: que ele falando de perto palavras suaves com Hades exconduzisse Perséfone augusta do breu nevoento rumo da luz junto aos deuses, a fim de que então sua mãe ao contemplá-la com seus próprios olhos cessasse o rancor. Hermes não desacatou, mas de súbito ao fundo da terra ele partiu apressado, baixando do assento do Olimpo. Logo encontrou o senhor da morada no seu interior, em um sofá, reclinado com a pudorosa consorte muito contrário à vontade, saudosa da mãe, que à distância planos terríveis pensava por atos dos deuses ditos. Pondo-se próximo dele, falou-lhe o potente Argicida: “Hades de negros cabelos, reinante entre os já pericidos, Zeus pai mandou-me guiar para fora Perséfone augusta do Érebo para com eles, a fim de que a mãe, vendo a moça com olhos próprios, refreie o rancor e sua cólera horrível contra os eternos, pois ela intenciona um ingente trabalho: arruinar a impotente família dos homens terrestres ao ocultar as sementes na terra, privando das honras os imortais. Ela tem um terrível rancor, nem aos deuses junta-se, mas no interior de seu templo fragrante, apartada, senta-se enquanto detém a cidade rochosa de Elêusis.” Disse dessarte. Sorriu-lhe Edoneu, que entre os íferos reina, com os sobrolhos, mas não descumpriu o comando de Zeus rei, pois de imediato ordenou a Perséfone percipiente: “Vai-te, Perséfone, para tua mãe de vestido soturno, tendo uma força gentil em teu peito e no teu coração, nem tenhas ódio excessivo demais do que aos outros por mim. Não te serei um consorte de nada indevido entre eternos, visto que sou mesmo irmão de Zeus pai. Quando aqui te encontrares, tu serás mestre de todos, de quantos viverem e andarem, e honras ainda terás entre eternos, maiores que todas. Dentre os injustos, terá pagamento por todos os dias

quem não fizer sacrifícios a fim de agradar teu poder, feitos sem mácula, todos cumpridos com dons adequados.” Disse dessarte. Sorriu-lhe Perséfone muito prudente rapidamente se ergueu de alegria, mas ele, contudo, doces sementes lhe deu de romã, que comesse, em segredo, sendo cuidadoso que não demorasse por todos os dias junto de novo a Deméter augusta de peplo soturno. Os seus cavalos à frente do carro dourado no jugo pôs, imortais, Edoneu que exercita o comando de muitos. Ela subiu para o carro e a seu lado o potente Argicida, tendo tomado nas mãos tanto as rédeas quanto o chicote, foi-se através do palácio e partiu: seus cavalos voaram. Atravessaram velozes estradas compridas. Nem mar nem mesmo as águas dos rios nem os vales gramados dos montes

nem as montanhas puderam deter seus cavalos eternos, que sobre todos singraram os ares profundos, correndo. Fê-los parar onde estava Deméter de bela coroa, logo de frente do templo fragrante. Quando ela a notou, foi-se correndo qual mênade ao longo de um monte silvoso. Já por seu turno, Perséfone, ao ver os belíssimos olhos de sua mãe, afastou-se de carro e cavalos num salto para alcançá-la e lançou-se-lhe em torno ao pescoço, abraçando-a.

Mas, ao reter sua filha querida no entorno das mãos, seu coração desconfia de um dolo e recua em terror. Logo, cessando o carinho, em discurso lhe fez a pergunta: “Filha, encontrado-se ao fundo da terra tu não me comeste de um alimento? Relata e não guardes: que as duas saibamos, para que, vinda da tua estadia com Hades horrível, possas viver junto a mim e ao Cronida de nuvens escuras, tendo honrarias também entre todos os outros eternos. Mas, se comeste, de novo voltando ao profundo da terra, tu morarás por um terço das Horas a cada um dos anos, e as outras duas ao lado de mim e dos outros eternos. Mas, quando a terra com flores fragrantas e primaveris de toda sorte florir, novamente do breu nevoento tu voltarás, grande espanto aos divinos e aos homens mortais. Mas dize como levou para baixo do breu nevoento e com que dolo raptou-te o potente que tudo retém.” Disse-lhe então em resposta Perséfone muito venusta: “Eu para ti, minha mãe, vou dizer por completo a verdade. Quando a mim Hermes chegou, mensageiro veloz que traz sorte, para, à presença do Crônida pai e dos outros celestes, do Érebo me retirar, que me vendo com teus próprios olhos apaziguasses rancor aos eternos e cólera horrível, eu, de imediato, saltei de alegria. Mas ele, em segredo,

doces sementes me deu de romã com que me alimentasse, e a contragosto por meio de força forçou-me a comê-las. Como levou-me por sólida astúcia do filho de Crono, meu próprio pai, carregando-me para o profundo da terra, eu contarei e direi sobre tudo conforme me pedes. Todas de fato brincávamos sobre um gramado amorável: Fano e Leucipo assim como Electra e também Ianté, junto a Melite e Iaqué, com Rodeia e Calirroé, com Melobósis e Tique e com Ociroé rosto-em-flor, e com Criseida, Ianeira, Acaste, e também Admete, e Rodopé e Plutó e também a amorável Calipso, e com Estige e Urânia e com Galaxaure adorável, junto de Palas guerreira e com Ártemis atiradora, todas brincávamos de colher flores amáveis nas mãos, entre o açafão delicado e entre a íris, jacinto também, bem como brotos de rosas e lírios, espanto de ver, e de narciso, que a terra gerava semelhante a açafão. Tudo eu colhia feliz, mas a terra, por baixo, se abriu: dela saltou o senhor poderoso que tudo retém, que me levou para baixo da terra em seu carro dourado, muito contrário à vontade. Na voz, eu gritei estridores. Essa, por mais que me doa, te digo ser toda a verdade.” Elas, concordes em ânimo, então, pelo resto do dia, muito no seu coração e em seu ânimo se acalentaram com calorosos abraços, cessando-se a dor em seu ânimo. Muita alegria uma a outra ofertava e também recebia. Aproximou-se-lhes Hécate do diadema esplendente. Muito abraçou a menina sagrada nascida a Deméter. Desde esse tempo a senhora lhe foi atendente e ministra. Zeus de amplo olhar, que ressoa profundo, enviou-lhes de núncio Reia de belos cabelos, a fim de que à grei dos divinos ela levasse Deméter de escuro vestido. Honrarias lhe prometeu, quais pudesse querer entre os deuses eternos, e concordou que sua filha demore, por cada um dos anos, uma das tríplexes partes abaixo do breu nevoento e as outras duas ao lado da mãe e dos outros eternos. Disse e a deidade não desacatou as mensagens de Zeus. Rapidamente, lançou-se voando dos picos do Olimpo. Logo chegou até Rário, nutriz, a mais rica das terras antes, porém nesse tempo não era nutriz, mas inerte, toda sem folhas. A branca cevada encontrava-se oculta: plano que foi de Deméter de esguios tornozelos. Contudo, logo se iria cobrir com espigas compridas de trigo, ao florescer da estação, e os opíparos sulcos da terra logo estariam repletos de grãos e de feixes de espigas. Lá sobreveio primeiro partindo do éter infértil. Mutuamente se viram, contentes, com ânimo alegre.

Reia com seu diadema esplendente lhe disse o seguinte: “Vamos, filhinha, que Zeus de amplo olhar, que ressoa profundo, chama-te junto da grei dos divinos. Também honrarias lhe prometeu, quais puderes querer entre os deuses eternos e concordou que tua filha demore, por cada um dos anos, uma das trípliques partes abaixo do breu nevoento e as outras duas ao lado da mãe e dos outros eternos. Disse cumprir-se dessarte e assentiu com a sua cabeça. Vem, minha filha! Obedece o que digo! De modo excessivo, não te enfureças mais com o Cronida de nuvens escuras. Faz com que cresçam os frutos nutrizes de pronto aos humanos.” Disse, e Deméter de bela coroa não desobedece. Logo ela fez despontarem os frutos nos férteis terrenos. Toda com folhas e flores também a vastíssima terra se carregou. Em seguida, indo aos reis que ministram as leis, ela mostrou a Triptólemo e para Diócles ginete e para a força de Eumolpo e a Celev, comandante de povos, a liturgia dos ritos e a todos também os mistérios. Mas, para força de Eumolpo e a Celev e também a Diócles, deuritos sacros, que não se transgridem nem mesmo se aprendem, nem se proferem, pois grande respeito aos divinos os cala. Próspero é aquele que os viu entre os homens que vivem na terra; mas incompleto quem não participa dos ritos, nem nunca tem bom destino morrendo, debaixo do breu nevoento. Logo depois, quando tudo perfez a divina entre os deusas, foi-se a caminho do Olimpo ao encontro dos outros divinos, onde demoram do lado de Zeus que se apraz com trovões, e junto à augusta e sagrada. Muitíssimo próspero é quem eles solícitos amam, dos homens que vivem na terra. Logo lhe enviam ao fogo do lar no seu grande palácio Pluto, que aos homens mortais oferece abundância e riqueza. Mas vamos lá, portadora da terra fragrante eleusina, Paros marinha e a rochosa cidade de Antrona também, dona que cedes a luz, que conduz as sazões, Deo rainha, tu e também tua filha Perséfone, muito venusta, pela canção, meu sustento agradável, solícitas, manda! Ora de ti eu irei me lembrar e de uma outra canção!¹²²

¹²²Δήμητρ' ἠύκομον, σεμνήν θεόν, ἄρχομ' αἰεΐδεν, αὐτὴν ἠδὲ θύγατρα τανύσφυρον, ἦν Αἰδωνεύς ἦρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς, νόσφιν Δήμητρος χρυσάορου, ἀγλαοκάρπου, παίζουσαν κούρησι σὺν Ὠκεανοῦ βαθυκόλοις ἀνθεά τ' αἰνυμένην, ῥόδα καὶ κρόκον ἠδ' ἴα καλὰ λειμῶν ἅμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἠδ' ὑάκινθον νάρκισσόν θ', ὃν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρη Γαῖα Διὸς βουλῆσι χαριζομένη Πολυδέκτη, θαυμαστὸν γανόωντα: σέβας τό γε πᾶσιν ἰδέσθαι

ἀθανάτοις τε θεοῖς ἠδὲ θνητοῖς ἀνθρώποις: τοῦ καὶ ἀπὸ ρίζης ἑκατὸν κάρα ἐξεπεφύκει: κῶζ' ἠδιστ' ὁδμή, πᾶς τ' οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεν γαῖα τε πᾶσ' ἐγελάσσε καὶ ἀλμυρὸν οἶδμα θαλάσσης. ἠ δ' ἄρα θαμβήσασ' ὠρέξατο χερσὶν ἅμ' ἄμφω καλὸν ἄθυρμα λαβεῖν: χάνε δὲ χθῶν εὐρυάγνια Νύσιον ἅμ πεδίον, τῇ ὄρουσεν ἄναξ Πολυδέγμων ἵπποις ἀθανάτοις, Κρόνου πολυώνυμος υἱός. ἀρπάξας δ' ἀέκουσαν ἐπὶ χρυσέοισιν ὄχοισιν ἠγ' ὀλοφυρομένην: ἰάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ,

κεκλωμένη πατέρα Κρονίδην ὑπατον καὶ ἄριστον. οὐδέ τις ἀθανάτων οὐδὲ θνητῶν ἀνθρώπων ἠκουσεν φωνῆς, οὐδ' ἀγλαόκαρποι ἐλαΐαι εἰ μὴ Περσαίου θυγάτηρ ἀταλὰ φρονέουσα ἄιεν ἐξ ἄντρου, Ἐκάτη λιπαροκρήδεμνος, Ἡέλιός τε ἄναξ, Ὑπερίονος ἀγλαὸς υἱός, κούρης κεκλωμένης πατέρα Κρονίδην: ὃ δὲ νόσφιν ἦστο θεῶν ἀπάνευθε πολυλλίστῳ ἐνὶ νηῶ, δέγμενος ἱερά καλὰ παρὰ θνητῶν ἀνθρώπων. τὴν δ' ἀεκαζομένην ἦγεν Διὸς ἐνεσίησι πατροκασίγητος, Πολυσημάντων Πολυδέγμων, ἵπποις ἀθανάτοις, Κρόνου πολυώνυμος υἱός. ὄφρα μὲν οὖν γαῖαν τε καὶ οὐρανὸν ἀστερόεντα λεῦσσε θεὰ καὶ πόντον ἀγάρροον ἰχθυόεντα αὐγὰς τ' ἡελίου, ἔτι δ' ἤλπετο μητέρα κεδνὴν ὄψεσθαι καὶ φῦλα θεῶν αἰειγενετῶν, τόφρα οἱ ἐλπίς ἔθελγε μέγαν νόον ἀχνυμένης περ: ... ἦχησαν δ' ὀρέων κορυφαὶ καὶ βένθεα πόντου φωνῆ ὑπ' ἀθανάτη: τῆς δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ. ὀξὺ δὲ μιν κραδίην ἄχος ἔλλαβεν, ἀμφὶ δὲ χαιταὶς ἀμβροσίαις κρήδεμνα δαΐζετο χερσὶ φίλησι, κυάνεον δὲ κάλυμμα κατ' ἀμφοτέρων βάλετ' ὤμων, σεῦατο δ' ὥστ' οἰωνός, ἐπὶ τραφερὴν τε καὶ ὑγρὴν μαιομένη: τῇ δ' οὔτις ἐτήτυμα μυθήσασθαι ἠθέλεν οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων, οὔτ' οἰωνῶν τις τῇ ἐτήτυμος ἄγγελος ἦλθεν. ἐνῆμαρ μὲν ἔπειτα κατὰ χθόνα πότνια Δηῶ στρωφᾶτ' αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα, οὐδέ ποτ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἠδυπότοιο πάσαστ' ἀκηχεμένη, οὐδὲ χροὰ βάλλετο λουτροῖς. ἀλλ' ὅτε δὴ δεκάτη οἱ ἐπήλυθε φαινολις ἠώς, ἦντετό οἱ Ἐκάτη, σέλας ἐν χεῖρεσσιν ἔχουσα καὶ ῥά οἱ ἀγγελέουσα ἔπος φάτο φώνησέν τε: πότνια Δημήτηρ, ὠρηφόρε, ἀγλαόδωρε, τίς θεῶν οὐρανίων ἠὲ θνητῶν ἀνθρώπων ἦρπασε Περσεφόνην καὶ σὸν φίλον ἠκαχε θυμόν; φωνῆς γὰρ ἠκουσ', ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν, ὅστις ἔην: σοὶ δ' ὦκα λέγω νημερτέα πάντα. ὥς ἄρ' ἔφη Ἐκάτη: τὴν δ' οὐκ ἠμείβετο μύθῳ Ῥεῖης ἠυκόμου θυγάτηρ, ἀλλ' ὦκα σὺν αὐτῇ ἠιξ' αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα. Ἡέλιον δ' ἴκοντο, θεῶν σκοπὸν ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν, στὰν δ' ἵππων προπάροιθε καὶ εἶρετο διὰ θεῶν: ἠέλι', αἰδεσσαί με θεὰν σὺ περ, εἴ ποτε δὴ σευ ἠ ἔπει ἠ ἔργῳ κραδίην καὶ θυμὸν ἦνα: κούρη τὴν ἔτεκον, γλυκερὸν θάλας, εἶδει κυδρὴν, τῆς ἀδινὴν ὄπ' ἄκουσα δι' αἰθέρος ἀτρυγέτοιο ὥστε βιαζομένης, ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν. ἀλλὰ, σὺ γὰρ δὴ πᾶσαν ἐπὶ χθόνα καὶ κατὰ πόντον αἰθέρος ἐκ δίης καταδέρκεαι ἀκτίνεσσι, νημερτέως μοι ἐνισπε φίλον τέκος, εἴ που ὄπωπας, ὅστις νόσφιν ἐμείο λαβῶν ἀέκουσαν ἀνάγκη οἴχεται ἠὲ θεῶν ἠ καὶ θνητῶν ἀνθρώπων. ὥς φάτο: τὴν δ' Ὑπεριονίδης ἠμείβετο μύθῳ: Ῥεῖης ἠυκόμου θυγάτηρ, Δήμητερ ἄνασσα, εἰδήσεις: δὴ γὰρ μέγα σ' ἄζομαι ἠδ' ἐλεαίρω ἀχνυμένην περὶ παιδί τανυσφύρω: οὐδέ τις ἄλλος αἴτιος ἀθανάτων, εἰ μὴ νεφεληγερέτα Ζεὺς,

ὅς μιν ἔδωκ' Αἶδη θαλερὴν κεκλῆσθαι ἄκοιτιν αὐτοκασιγνήτω: ὃ δ' ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα ἀρπάξας ἵπποισιν ἄγεν μέγала ἰάχουσαν. ἀλλὰ, θεὰ, κατάπαυε μέγαν γόνον: οὐδέ τί σε χρὴ μᾶψ αὐτως ἀπλητον ἔχειν χόλον: οὔ τοι ἀεικῆς γαμβρὸς ἐν ἀθανάτοις Πολυσημάντων Αἰδωνεύς, αὐτοκασίγητος καὶ ὁμόσπορος: ἀμφὶ δὲ τιμὴν ἔλλαχεν ὡς τὰ πρῶτα διάτριχα δασμὸς ἐτύχθη, τοῖς μεταναιετάειν, τῶν ἔλλαχε κοίρανος εἶναι. ὥς εἰπὼν ἵπποισιν ἐκέκλετο: τοῖ δ' ὑπ' ὁμοκλῆς ῥίμφα φέρον θοδὸν ἄρμα τανύπτεροι ὥστ' οἰωνοί. Τὴν δ' ἄχος αἰνότερον καὶ κύντερον ἴκετο θυμόν: χωσαμένη δὴ ἔπειτα κελαινεφεὶ Κρονίῳ νοσοφισθεῖσα θεῶν ἀγορὴν καὶ μακρὸν Ὀλυμπον ὦχετ' ἐπ' ἀνθρώπων πόλιας καὶ πίονα ἔργα εἶδος ἀμαλδύνουσα πολὺν χρόνον: οὐδέ τις ἀνδρῶν εἰσορόων γίννωσκε βαθυζώνων τε γυναικῶν, πρὶν γ' ὅτε δὴ Κελεοῖο δαΐφρονος ἴκετο δῶμα, ὃς τότε Ἐλευσίνος θυόεσης κοίρανος ἦεν. ἔζητο δ' ἐγγὺς ὁδοῖο φίλον τετιμημένη ἦτορ, Παρθενίῳ φρέατι, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται, ἐν σκιῇ, αὐτὰρ ὑπερθε πεφύκει θάμνος ἐλαίης, γρηὶ παλαιγενεὶ ἐναλίγκιος, ἦτε τόκοιο εἴργηται δώρων τε φιλοστεφάνου Ἀφροδίτης, οἰαί τε τροφοί εἰσι θεμιστοπόλων βασιλῆων παίδων καὶ ταμίαι κατὰ δώματα ἠχῆεντα. τὴν δὲ ἴδον Κελεοῖο Ἐλευσινίδαο θυγάτρεις ἐρχόμεναι μεθ' ὕδωρ εὐήρυτον, ὄφρα φέροιεν κάλπισι χαλκεῖησι φίλα πρὸς δώματα πατρός, τέσσαρες, ὥστε θεαί, κουρήιον ἄνθος ἔχουσαι, Καλλιδικὴ καὶ Κλεισιδικὴ Δημῶ τ' ἐρόεσσα Καλλιθόη θ', ἠ τῶν προγενεστάτη ἦεν ἀπασῶν: οὐδ' ἔγνω: χαλεποὶ δὲ θεοὶ θνητοῖσιν ὀρᾶσθαι ἀγχοῦ δ' ἰστάμεναι ἔπεα πτερόεντων προσηύδων: τίς πόθεν ἐσσί, γρηῖν, παλαιγενέων ἀνθρώπων; τίπτε δὲ νόσφι πόληος ἀπέστιχες, οὐδὲ δόμοισι πύλασαι; ἔνθα γυναικῆς ἀνὰ μέγαρα σκυόεντα τηλίκαί, ὡς σὺ περ ὦδε καὶ ὀπλότεραι γεγάασιν, αἶ κέ σε φίλωνται ἠμὲν ἔπει ἠδὲ καὶ ἔργῳ. ὥς ἔφαν: ἠ δ' ἐπέεσσιν ἀμείβετο πότνα θεῶν:

τέκνα φίλ', αἶ τινές ἐστε γυναικῶν θηλυτεράων, χαίρετ': ἐγὼ δ' ὑμῖν μυθήσομαι: οὔ τοι ἀεικῆς ὑμῖν εἰρομένησιν ἀληθέα μυθήσασθαι. Δωσὼ ἐμοὶ γ' ὄνομ' ἐστί: τὸ γὰρ θέτο πότνια μήτηρ. νῦν αὖτε Κρήτηθεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης ἠλυθον οὐκ ἐθέλουσα, βίη δ' ἀέκουσαν ἀνάγκη ἄνδρες ληιστῆρες ἀπήγαγον. οἱ μὲν ἔπειτα νηὶ θοῇ θόρικόνδε κατέσχεθον, ἔνθα γυναικῆς ἠπειρόν ἐπέβησαν ἀολλέες ἠδὲ καὶ αὐτοί, δεῖπνόν τ' ἐπρητύνοντο παρὰ πρυμνήσια νηός: ἀλλ' ἐμοὶ οὐ δόρποιο μελίφρονος ἦρατο θυμὸς: λάθρη δ' ὀρμηθεῖσα δι' ἠπειροῖο μελαίνης φεύγου ὑπερφιάλους σημάντορας, ὄφρα κε μὴ με ἀπριάτην περάσαντες ἐμῆς ἀποναιάτο τιμῆς. οὕτω δεῦρ' ἰκόμην ἀλαλημένη, οὐδέ τι οἶδα, ἠ τις δὴ γαῖ' ἐστί καὶ οἱ τινες ἐγγεγάασιν. ἀλλ' ὑμῖν μὲν πάντες Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες

δοῖεν κουριδίους ἄνδρας, καὶ τέκνα τεκέσθαι, ὡς ἐθέλουσι τοκῆς: ἐμὲ δ' αὖτ' οἴκτειράτε, κοῦραι. [τοῦτο δέ μοι σαφέως ὑποθήκατε, ὄφρα πύθωμαι,] προφρονέως, φίλα τέκνα, τέων πρὸς δώμαθ' ἴκωμαι ἀνέρος ἠδὲ γυναικός, ἵνα σφίσιν ἐργάζωμαι πρόφρων, οἷα γυναικὸς ἀφήλικος ἔργα τέτυκται: καὶ κεν παῖδα νεογνὸν ἐν ἀγκοίνῃσιν ἔχουσα καλὰ τιθηνόιμην καὶ δώματα τηρήσαιμι καὶ κε λέχος στορέσαιμι μυχῶ θαλάμων εὐπήκτων δεσπόσυνον καὶ κ' ἔργα διδασκῆσαιμι γυναῖκας. φῆ ῥα θεά: τὴν δ' αὐτίκ' ἀμείβετο παρθένος ἀδμής, Καλλιδίκη, Κελεοῖο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστη: μαῖα, θεῶν μὲν δῶρα καὶ ἀχνύμενοι περ ἀνάγκη τέτλαμεν ἄνθρωποι: δὴ γὰρ πολὺ φέρτεροί εἰσι. ταῦτα δέ τοι σαφέως ὑποθήσομαι ἠδ' ὀνομήνω ἀνέρας οἷσιν ἔπεισι μέγα κράτος ἐνθάδε τιμῆς δήμου τε προὔχουσιν ἰδὲ κρήδεμνα πόλιος εἰρύαται βουλῆσι καὶ ἰθείησι δίκησιν: ἡμὲν Τριπτολέμου πυκιμηδέος ἠδὲ Διόκλου ἠδὲ Πολυξείνου καὶ ἀμύμονος Εὐμόλποιο καὶ Δολίχου καὶ πατρὸς ἀγήνορος ἡμετέριοι, τῶν πάντων ἄλοχοι κατὰ δώματα πορσαίνουσι: τάων οὐκ ἂν τίς σε κατὰ πρῶτιστον ὀπωπὴν εἶδος ἀτιμῆσασα δόμων ἀπονοσφίσειεν, ἀλλὰ σε δέξονται: δὴ γὰρ θεοεϊκέλος ἔσσι. εἰ δ' ἐθέλεις, ἐπίμεινον, ἵνα πρὸς δώματα πατρὸς ἔλθωμεν καὶ μητρὶ βαθυζώνῳ Μετανείρῃ εἴπωμεν τάδε πάντα διαμπερές, αἶ κέ σ' ἀνώγῃ ἡμέτερόνδ' ἵεναί μοι μῆδ' ἄλλων δώματ' ἐρευνᾶν. τηλύγετος δέ οἱ υἱὸς ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτῳ ὀψίγονος τρέφεται, πολυεύχετος ἀσπασίός τε. εἰ τὸν γ' ἐκθρέψαιο καὶ ἦβης μέτρον ἴκοιτο, ρεῖά κέ τίς σε ἰδοῦσα γυναικῶν θηλυτεράων ζηλώσει: τόσα κέν τοι ἀπὸ θρεπτήρια δοίη, ὡς ἔφαθ': ἡ δ' ἐπένευσε καρήατι: ταῖ δὲ φαινὰ πλησάμεναι ὕδατος φέρον ἄγγεα κυδιάουσαι. ῥίμφα δὲ πατρὸς ἴκοντο μέγαν δόμον, ὦκα δὲ μητρὶ ἔννεπον, ὡς εἰδόν τε καὶ ἔκλυον. ἡ δὲ μάλ' ὦκα ἐλθούσας ἐκέλευε καλεῖν ἐπ' ἀπείροني μισθῶ. αἶ δ' ὦστ' ἡ ἔλαφοι ἡ πόρτιες εἶαρος ὥρη ἄλλοντ' ἂν λειμῶνα κορεσσάμεναι φρένα φορβῆ, ὡς αἶ ἐπισχόμεναι ἐανῶν πτύχας ἱμεροέντων ἦϊξαν κοίλῃν κατ' ἀμαξιτόν: ἀμφὶ δὲ χαῖται ὤμοις αἰσσοῦντο κροκηῖω ἄνθει ὁμοῖαι. τέτμον δ' ἐγγὺς ὁδοῦ κυδρὴν θεόν, ἔνθα πάρος περ κάλλιπον: αὐτὰρ ἔπειτα φίλου πρὸς δώματα πατρὸς ἠγεῦνθ': ἡ δ' ἄρ' ὄπισθε φίλον τετιμημένη ἦτορ στεῖχε κατὰ κρῆθην κεκαλυμμένη: ἀμφὶ δὲ πέπλος κυάνεος ῥαδινοῖσι θεᾶς ἐλελίζετο ποσσίν. αἶψα δὲ δώμαθ' ἴκοντο διοτρεφέος Κελεοῖο, βᾶν δὲ δι' αἰθούσης, ἔνθα σφίσι πότνια μήτηρ ἦστο παρὰ σταθμὸν τέγχεος πύκα ποιητοῖο παῖδ' ὑπὸ κόλπῳ ἔχουσα, νέον θάλας: αἶ δὲ πὰρ αὐτὴν ἔδραμον: ἡ δ' ἄρ' ἐπ' οὐδὸν ἔβη ποσὶ καὶ ῥα μελάθρου κῦρε κάρη, πλησεν δὲ θύρας σέλαος θείοιο. τὴν δ' αἰδώς τε σέβας τε ἰδὲ χλωρὸν δέος εἶλεν: εἶξε δὲ οἱ κλισμοῖο καὶ ἐδριάασθαι ἄνωγεν. ἀλλ' οὐ Δημήτηρ ὠρηφόρος, ἀγλαόδωρος,

ἠθελεν ἐδριάασθαι ἐπὶ κλισμοῖο φαεινοῦ, ἀλλ' ἀκέουσ' ἀνέμιμνε κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα, πρίν γ' ὅτε δὴ οἱ ἔθηκεν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα πηκτὸν ἔδος, καθύπερθε δ' ἐπ' ἀργύφειον βάλε κῶας. ἔνθα καθεζομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτρην: δηρὸν δ' ἄφθογγος τετιμημένη ἦστ' ἐπὶ δίφρου, οὐδέ τιν' οὔτ' ἔπει προσπτύσσετο οὔτε τι ἔργῳ, ἀλλ' ἀγέλαστος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος ἦστο πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνιοιο θυγατρὸς, πρίν γ' ὅτε δὴ χλεύης μιν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα πολλὰ παρασκώπτουσ' ἐτρέψατο πότνιαν ἀγνήν, μειδιῆσαι γελάσαι τε καὶ ἴλαον σχεῖν θυμόν: ἡ δὴ οἱ καὶ ἔπειτα μεθύστερον εὐἰαδεν ὀργαῖς. τῆ δὲ δέπας Μετάνειρα δίδου μελιηδέος οἴνου πλήσασ': ἡ δ' ἀνένευσ': οὐ γὰρ θεμιτόν οἱ ἔφρασκε πίνειν οἶνον ἐρυθρόν: ἄνωγε δ' ἄρ' ἄλφι καὶ ὕδωρ δοῦναι μίξασαν πιέμεν γλήχωνι τερεῖνῃ. ἡ δὲ κυκεῶ τεύξασα θεᾶ πόρην, ὡς ἐκέλευε: δεξαμένη δ' ὀσίης ἔνεκεν πολυπότνια Δηῶ ... τῆσι δὲ μύθων ἦρχεν ἐύζωνος Μετάνειρα: χαῖρε, γύναι, ἐπεὶ οὐ σε κακῶν ἄπ' ἔολπα τοκῆων ἔμμεναι, ἀλλ' ἀγαθῶν: ἐπί τοι πρόπει ὄμμασιν αἰδώς καὶ χάρις, ὡς εἶ πέρ τε θεμιστοπόλων βασιλῆων. ἀλλὰ θεῶν μὲν δῶρα καὶ ἀχνύμενοί περ ἀνάγκη τέτλαμεν ἄνθρωποι: ἐπὶ γὰρ ζυγὸς αὐχένι κεῖται. νῦν δ', ἐπεὶ ἴκεο δεῦρο, παρέσσεται ὅσσα τ' ἐμοί περ. παῖδα δέ μοι τρέφε τόνδε, τὸν ὀψίγονον καὶ ἄελπτον ὠπασαν ἀθάνατοι, πολυάρητος δέ μοι ἔστιν. εἰ τὸν γε θρέψαιο καὶ ἦβης μέτρον ἴκοιτο, ρεῖά κέ τίς σε ἰδοῦσα γυναικῶν θηλυτεράων ζηλώσει: τόσα κέν τοι ἀπὸ θρεπτήρια δοίη. τὴν δ' αὖτε προσέειπεν ἐυστέφανος Δημήτηρ: καῖδα δέ τοι πρόφρων ὑποδέξομαι, ὡς με κελεύεις, θρέψω κοῦ μιν, ἔολπα, κακοφραδίῃσι τιθήνης οὔτ' ἄρ' ἐπηλυσίῃ δηλήσεται οὔθ' ὑποτάμνον: οἶδα γὰρ ἀντίτομον μέγα φέρτερον ὕλοτόμοιο, οἶδα δ' ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἐσθλὸν ἐρυσμόν.

ὡς ἄρα φωνήσασα θυώδει δέξατο κόλπῳ χεῖρεσσ' ἀθανάτησι: γεγῆθει δὲ φρένα μήτηρ. ὡς ἡ μὲν Κελεοῖο δαῖφρονος ἀγλαὸν υἱὸν Δημοφώωνθ', ὃν ἔτικτεν ἐύζωνος Μετάνειρα, ἔτρεφεν ἐν μεγάροις: ὃ δ' ἀέξετο δαίμονι ἴσος, οὔτ' οὖν σῖτον ἔδων, οὐ θησάμενος [γᾶλα μητρὸς ἡματιῆ μὲν γὰρ καλλιστέφανος] Δημήτηρ χρίεσκ' ἀμβροσίῃ ὠσεὶ θεοῦ ἐκγεγαῶτα ἠδὺ καταπνεύουσα καὶ ἐν κόλποισιν ἔχουσα: νύκτας δὲ κρύπτεσκε πυρὸς μένει ἠύτε δαλὸν λάθρα φίλων γονέων: τοῖς δὲ μέγα θαῦμ' ἐτέτυκτο, ὡς προθαλῆς τελέθεσκε: θεοῖσι γὰρ ἄντα ἐφώκει. καὶ κέν μιν ποίησεν ἀγῆρων τ' ἀθάνατόν τε, εἰ μὴ ἄρ' ἀφραδίῃσιν ἐύζωνος Μετάνειρα νύκτ' ἐπιτηρήσασα θυώδεος ἐκ θαλάμοιο σκέψατο: κώκυσεν δὲ καὶ ἄμφω πλήξατο μηρῶ δείσασ' ᾧ περὶ παιδὶ καὶ ἀάσθη μέγα θυμῶ καὶ ῥ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα: τέκνον Δημοφώων, ξεῖνῃ σε πυρὶ ἐνὶ πολλῶ

κρύπτει, ἐμοὶ δὲ γόνον καὶ κήδεα λυγρὰ τίθεισιν. ὡς φάτ' ὀδυρομένη: τῆς δ' αἶε διὰ θεάων. τῆ δὲ χολωσαμένη καλλιστέφανος Δημήτηρ παῖδα φίλον, τὸν ἄελπτον ἐνὶ μεγάροισιν ἔτικτε, χεῖρεσσ' ἀθανάτησιν ἀπὸ ἔθην ἦκε πέδονδε, ἐξανελοῦσα πυρὸς, θυμῶ κοτέσασα μάλ' αἰνῶς, καὶ ῥ' ἄμυδις προσέειπεν ἐύζωνον Μετάνειραν: νήιδες ἄνθρωποι καὶ ἀφράδμονες οὔτ' ἀγαθοῖο αἶσαν ἐπερχομένου προγνώμεναι οὔτε κακοῖο: καὶ σὺ γὰρ ἀφραδίῃσι τεῆς νήκεστον ἀάσθης. ἴστω γὰρ θεῶν ὄρκος, ἀμειλικτον Στυγὸς ὕδωρ, ἀθάνατόν κέν τοι καὶ ἀγῆραον ἤματα πάντα παῖδα φίλον ποίησα καὶ ἀφθιτον ὦπασα τιμῆν: νῦν δ' οὐκ ἔσθ' ὡς κεν θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξαι: τιμὴ δ' ἀφθιτος αἰὲν ἐπέσσεται, οὐνεκα γούνων ἡμετέρων ἐπέβη καὶ ἐν ἀγκοίνῃσιν ἴαυσεν. ὠρῃσιν δ' ἄρα τῶ γε περιπλομένων ἐνιαυτῶν παῖδες Ἑλευσινίων πόλεμον καὶ φύλοπιν αἰνὴν αἰὲν ἐν ἀλλήλοισιν συνάξουσ' ἤματα πάντα. εἰμὶ δὲ Δημήτηρ τιμᾶχος, ἦτε μέγιστον ἀθανάτοις θνητοῖς τ' ὄνεαρ καὶ χάρμα τέτυκται. ἀλλ' ἄγε μοι νηὸν τε μέγαν καὶ βωμόν ὑπ' αὐτῶ τευχόντων πᾶς δῆμος ὑπαὶ πόλιν αἰπύ τε τεῖχος Καλλιχόρου καθύπερθεν ἐπὶ προὔχοντι κολωνῶ. ὄργια δ' αὐτῆ ἐγὼν ὑποθήσομαι, ὡς ἂν ἔπειτα εὐαγέως ἔρδοντες ἐμὸν νόον ἰλάσκοισθε. ὡς εἰποῦσα θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε γῆρας ἀπωσαμένη: περὶ τ' ἀμφὶ τε κάλλος ἤητο: ὀδμη δ' ἱμερόεσσα θυηέντων ἀπὸ πέπλων σκίδνατο, τῆλε δὲ φέγγος ἀπὸ χροδὸς ἀθανάτοιο λάμπε θεᾶς, ξανθαὶ δὲ κόμαι κατενήνοθεν ὦμους, αὐγῆς δ' ἐπλήσθη πυκινὸς δόμος ἀστεροπῆς ὡς: βῆ δὲ διὲκ μεγάρων: τῆς δ' αὐτίκα γούνατ' ἔλυντο, δηρὸν δ' ἄφθογγος γένετο χρόνον, οὐδέ τι παιδὸς μνήσατο τηλυέτοιο ἀπὸ δαπέδου ἀνελέσθαι. τοῦ δὲ κασίγνηται φωνὴν ἐσάκουσαν ἐλεινήν, κὰδ δ' ἄρ' ἀπ' εὐστρώτων λεχέων θόρον: ἡ μὲν ἔπειτα παῖδ' ἀνά χερσὶν ἐλοῦσα ἐῶ ἐγκάτθετο κόλπῳ: ἡ δ' ἄρα πῦρ ἀνέκαι': ἡ δ' ἔσσυτο πόσσο' ἀπαλοῖσι μητέρ' ἀναστήσουσα θυώδεος ἐκ θαλάμοιο. ἀγρόμεναι δέ μιν ἀμφὶς ἐλούεον ἀσπαίροντα ἀμφαγαπαζόμεναι: τοῦ δ' οὐ μειλίσσετο θυμός: χειρότεραι γὰρ δὴ μιν ἔχον τροφοὶ ἠδὲ τιθῆναι. αἶ μὲν παννύχια κυδρὴν θεὸν ἰλάσκοντο δείματι παλλόμεναι, ἅμα δ' ἠοῖ φαινομένηφιν εὐρυβίῃ Κελεῶ νημερτέα μυσήσαντο, ὡς ἐπέτελλε θεά, καλλιστέφανος Δημήτηρ. αὐτὰρ ὃ γ' εἰς ἀγορὴν καλέσας πολυπείρονα λαὸν ἦνωγ' ἠυκόμῳ Δημίητερι πίονα νηὸν ποίησαι καὶ βωμόν ἐπὶ προὔχοντι κολωνῶ. οἶ δὲ μάλ' αἶψ' ἐπίθοντο καὶ ἔκλυον αὐδήσαντος, τεῦχον δ', ὡς ἐπέτελλ'. ὃ δ' ἀέξετο δαίμονι ἴσος. αὐτὰρ ἐπεὶ τέλεσαν καὶ ἐρώησαν καμάτοιο, βᾶν ῥ' ἴμεν οἴκαδ' ἕκαστος: ἀτὰρ ξανθὴ Δημήτηρ ἔνθα καθεζομένη μακάρων ἀπὸ νόσφιν ἀπάντων μίμνε πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνιοιο θυγατρὸς. αἰνότατον δ' ἐνιαυτὸν ἐπὶ χθόνα πουλυβότειραν ποίησ' ἀνθρώποις καὶ κύντατον: οὐδέ τι γαῖα

σπέρμ' ἀνίει, κρύπτεν γὰρ ἐυστέφανος Δημήτηρ: πολλὰδὲ καμπύλ' ἄροτραμάτην βόες εἰλκον ἀρούραις: πολλὸν δὲ κρῖ λευκὸν ἐτώσιον ἔμπεσε γαίῃ: καὶ νῦ κε πάμπαν ὄλεσσε γένος μερόπων ἀνθρώπων λιμοῦ ὑπ' ἀργαλῆς, γεράων τ' ἐρικυδέα τιμὴν καὶ θυσιῶν ἡμερσεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντας, εἰ μὴ Ζεὺς ἐνόησεν ἐῶ τ' ἐφράσσατο θυμῶ. Ἴριν δὲ πρῶτον χρυσόπτερον ὤρσε καλέσσαι Δήμητρ' ἠύκομον, πολυήρατον εἶδος ἔχουσαν. ὡς ἔφαθ': ἡ δὲ Ζηνὶ κελαινεφεί Κρονίωνι πείθετο καὶ τὸ μεσηγὺ διέδραμεν ὦκα πόδεσσιν. ἴκετο δὲ πτολίεθρον Ἑλευσίνος θυοέσεως, εὔρεν δ' ἐν νηῶ Δημήτερα κυανόπεπλον καὶ μιν φωνήσασ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα: Δήμητερ, καλέει σε πατὴρ Ζεὺς ἀφθιτα εἰδὼς ἐλθέμεναι μετὰ φῦλα θεῶν αἰειγενετᾶων. ἄλλ' ἴθι, μῆδ' ἀτέλεστον ἐμὸν ἔπος ἐκ Διὸς ἔστω. ὡς φάτο λισσομένη: τῆ δ' οὐκ ἐπεπιέθετο θυμός. αὐτίς ἔπειτα πατὴρ μάκαρας θεοὺς αἰὲν ἐόντας πάντας ἐπιπροΐαλλον: ἀμοιβηδὶς δὲ κιόντες κίκλησκον καὶ πολλὰ δίδον περικαλλέα δῶρα τιμᾶς θ', ῥᾶς κ' ἐθέλοιστο μετ' ἀθανάτοισιν ἐλέσθαι. ἀλλ' οὔτις πείσαι δύνατο φρένας οὐδὲ νόημα θυμῶ χωσμένης: στερεῶς δ' ἠναίνετο μύθους. οὐ μὲν γὰρ ποτ' ἔφρασκε θυώδεος Οὐλύμποιο πρίν γ' ἐπιβήσεσθαι, οὐ πρὶν γῆς καρπὸν ἀνήσειν, πρὶν ἴδοι ὀφθαλμοῖσιν ἐὴν εὐώπιδα κούρην. αὐτὰρ ἐπεὶ τό γ' ἄκουσε βαρύνκτυπος εὐρύσοπα Ζεὺς, εἰς Ἑρεβος πέμψε χρυσόρραπιν Ἀργειφόντην, ὄφρ' Αἰδὴν μαλακοῖσι παραιφάμενος ἐπέεσσιν ἀγνήν Περσεφόνειαν ὑπὸ ζόφου ἠερόντος ἐς φάος ἐξαγάγοι μετὰ δαίμονας, ὄφρα ἐ μήτηρ ὀφθαλμοῖσιν ἰδοῦσα μεταλήξειε χόλοιο. Ἑρμῆς δ' οὐκ ἀπίθησεν, ἄφαρ δ' ὑπὸ κεῦθεα γαίης ἐσσυμένως κατόρουσε λιπῶν ἔδος Οὐλύμποιο. τέτμε δὲ τὸν γε ἄνακτα δόμων ἔντοσθεν ἐόντα, ἡμενον ἐν λεχέεσσι σὺν αἰδοίῃ παρακοίτι, πόλλ' ἀεκαζομένη μητρὸς πόθῳ: ἡ δ' ἀποτηλοῦ ἔργοις θεῶν μακάρων [δεινὴν] μητίσσετο βουλήν. ἀγχοῦ δ' ἰστάμενος προσέφη κρατὺς Ἀργειφόντης: Ἄιδῃ κυανοχαῖτα, καταφθιμένοισιν ἀνάσσων, Ζεὺς με πατὴρ ἦνωγεν ἀγαυὴν Περσεφόνειαν ἐξαγαγεῖν Ἑρέβευσφι μετὰ σφέας, ὄφρα ἐ μήτηρ ὀφθαλμοῖσιν ἰδοῦσα χόλου καὶ μήνιος αἰνῆς ἀθανάτοις λήξειεν: ἐπεὶ μέγα μῆδεται ἔργον, φθῖσαι φῦλ' ἀμενηνὰ χαμαιγενέων ἀνθρώπων, σπέρμ' ὑπὸ γῆς κρύπτουσα, καταφθινύθουσα δὲ τιμᾶς ἀθανάτων: ἡ δ' αἰνὸν ἔχει χόλον, οὐδὲ θεοῖσι μίσγεται, ἀλλ' ἀπάνευθε θυώδεος ἐνδοθὶ νηοῦ ἦσται Ἑλευσίνος κραναὸν πτολίεθρον ἔχουσα. ὡς φάτο: μείδῃσεν δὲ ἀναξ ἐνέρων Αἰδωνεύς ὀφρύσιν, οὐδ' ἀπίθησε Διὸς βασιλῆος ἐφετμῆς: ἐσσυμένως δ' ἐκέλευσε δαΐφρονι Περσεφονείῃ: ἔρχεο, Περσεφόνῃ, παρὰ μητέρα κυανόπεπλον ἦπιον ἐν στήθεσσι μένος καὶ θυμὸν ἔχουσα, μῆδέ τι δυσθύμαινε λίην περιώσιον ἄλλων: οὐ τοι ἐν ἀθανάτοισιν ἀεικῆς ἔσσομ' ἀκοίτης, αὐτοκασίγνητος πατρὸς Διός: ἔνθα δ' ἐοῦσα

δεσπόσεις πάντων όποσα ζώει τε και ἔρπει, τιμὰς δὲ σχήσησθα μετ' ἀθανάτοισι μεγίστας. τῶν δ' ἀδικησάντων τίσις ἔσεται ἤματα πάντα, οἳ κεν μὴ θυσίησι τεδὸν μένος ἰλάσκωνται εὐαγέως ἔρδοντες, ἐνάσιμα δῶρα τελοῦντες. ὡς φάτο: γήθησεν δὲ περίφρων Περσεφόνεια, καρπαλίμως δ' ἀνόρουσ' ὑπὸ χάρματος: αὐτὰρ ὃ γ' αὐτὸς ῥοιῆς κόκκον ἔδωκε φαγεῖν μελιηδέα λάθρη, ἀμφὶ ἔ νωμῆσας, ἵνα μὴ μένοι ἤματα πάντα αὐθι παρ' αἰδοίῃ Δημήτερι κυανοπέπλω. ἵππους δὲ προπάροιθεν ὑπὸ χρυσείοισιν ὄχεσφιν ἔντυεν ἀθανάτους Πολυσημάντων Αἰδωνεὺς. ἢ δ' ὀχέων ἐπέβη, πάρα δὲ κρατὺς Ἀργειφόντης ἠνία και μάλιστα λαβῶν μετὰ χερσὶ φίλησι σεῦε διέκ μεγάρων: τῷ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέσθη. ῥίμφα δὲ μακρὰ κέλευθα διήνυσαν: οὐδὲ θάλασσα οὐθ' ὕδωρ ποταμῶν οὐτ' ἄγχεα ποιήεντα ἵππων ἀθανάτων οὐτ' ἄκριες ἔσχεθον ὄρμην, ἀλλ' ὑπὲρ αὐτῶν βαθὺν ἠέρα τέμνον ἰόντες. στήσε δ' ἄγων, ὅθι μίμνεν ἐυστέφανος Δημήτηρ, νηοῖο προπάροιθε θυώδεος: ἢ δὲ ἰδοῦσα ἦιξ', ἠύτε μαινὰς ὄρος κάτα δάσκιον ὕλη. Περσεφόνη δ' ἐτέρωθεν ἐπεὶ ἴδεν ὄμματα καλά] μητρὸς ἐῆς κατ' [ἄρ' ἦ γ' ὄχεα προλιποῦσα και ἵππους] ἄλτο θέει[ν, δειρή δὲ οἱ ἔμπεσε ἀμφιχυθεῖσα:] τῇ δὲ [φίλην ἔτι παῖδα ἐῆς μετὰ χερσὶν ἐχούση] αἴψα δόλον θυμὸς τιν' οἴσατο, τρέσσε δ' ἄρ' αἰνῶς] πανομ[ένη φιλότητος, ἄφαρ δ' ἐρεεῖνετο μύθω:] τέκνον, μὴ ρά τι μοι σ[ύ γε πάσσαο νέρθεν ἐοῦσα] βρώμης; ἐξαύδα, μ[ὴ] κεῦθ', ἵνα εἶδομεν ἄμφω:] ὡς μὲν γάρ κεν ἐοῦσα π[αρά] στυγεροῦ Αἰδαο] και παρ' ἐμοὶ και πατρὶ κελ[αινεφεῖ] Κρονίωνι] ναιετάοις πάντεσσι τετιμ[ένη] ἀθανάτοισιν. εἰ δ' ἐπάσω, πάλιν αὐτίς ἰοῦσ' ὑπ[ὸ] κεύθεισιν γαίης] οἰκήσεις ὠρέων τρίτατον μέρ[ος] εἰς ἐνιαυτόν,] τὰς δὲ δὺω παρ' ἐμοὶ τε και [ἄλλοις ἀθανά]τοισιν. ὁππότε δ' ἀνθεσι γαί' εὐώδε[σιν] εἰαρίνο[ισι] παντοδαποῖς θάλλη, τόθ' ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος αὐτίς ἄνει μέγα θαῦμα θεοῖς θνητοῖς τ' ἀνθρώποις. [εἶπε δὲ πῶς σ' ἠραξεν ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα] και τίνι σ' ἐξαπάτησε δόλω κρατερός Πολυδέγμων; τὴν δ' αὖ Περσεφόνη περικαλλῆς ἀντίον ἠῦδα: τοιγὰρ ἐγὼ τοι, μῆτερ, ἐρέω νημερτέα πάντα: εὔτε μοι Ἐρμῆς ἦλθ' ἐριούνιος ἄγγελος ὠκύς παρ πατέρος Κρονίδαο και ἄλλων Οὐρανίωνων, ἐλθεῖν ἐξ Ἐρέβους, ἵνα ὀφθαλμοῖσιν ἰδοῦσα λήξαις ἀθανάτοισι χόλου και μῆνιος αἰνῆς, αὐτίκ' ἐγὼν ἀνόρουσ' ὑπὸ χάρματος: αὐτὰρ ὃ λάθρη ἔμβαλέ μοι ῥοιῆς κόκκον, μελιηδέ' ἐδωδήν, ἄκουσαν δὲ βίη με προσηνάγκασσε πάσασθαι. ὡς δὲ μ' ἀναρπάξας Κρονίδεω πυκινὴν διὰ μῆτιν ὄχχετο πατρὸς ἐμοῖο, φέρων ὑπὸ κεύθεισιν γαίης, ἐξερῆω, και πάντα διίξομαι, ὡς ἐρεεῖνεις. ἡμεῖς μὲν μάλα πᾶσαι ἀν' ἱμερτὸν λειμῶνα, Λευκίππη Φαινῶ τε και Ἥλέκτρη και Ἰάνθη και Μελίτη Ἰάχη τε Ῥόδειά τε Καλλιρόη τε Μηλόβοσις τε Τύχη τε και Ὡκυρόη καλυκῶπις

Χρυσῆς τ' Ἰάνειρά τ' Ἀκάστη τ' Ἀδμήτη τε και Ῥοδόπη Πλουτώ τε και ἱμερόεσσα Καλυψῶ και Στύξ Οὐρανίη τε Γαλαξάυρη τ' ἐρατεινὴ Παλλάς τ' ἐγρεμάχη και Ἄρτεμις ἰοχέαιρα, παίζομεν ἠδ' ἀνθεα δρέπομεν χεῖρεσσ' ἐρόεντα, μίγδα κρόκον τ' ἀγανὸν και ἀγαλλίδας ἠδ' ὑάκινθον και ῥοδέας κάλυκας και λείρια, θαῦμα ἰδέσθαι, νάρκισσόν θ', ὃν ἔφυσ' ὡς περ κρόκον εὐρεῖα χθῶν. αὐτὰρ ἐγὼ δρεπόμην περὶ χάρματι: γαῖα δ' ἔνερθε χῶρησεν: τῇ δ' ἔκθορ' ἀναξ κρατερός Πολυδέγμων: βῆ δὲ φέρων ὑπὸ γαῖαν ἐν ἄρμασι χρυσείοισι πόλλ' ἀεκαζομένην: ἐβόησα δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ. ταῦτά τοι ἀχνημένη περ ἀληθέα πάντ' ἀγορεύω. ὡς τότε μὲν πρόπαν ἡμᾶρ ὁμόφρονα θυμὸν ἐχουσαι πολλα μάλ' ἀλλήλων κραδίην και θυμὸν ἵαινον ἀμφαγαπαζόμεναι: ἀχέων δ' ἀπεπαύετο θυμὸς. γηθοσύνας δ' ἐδέχοντο παρ' ἀλλήλων ἐδιδόν τε. τῆσιν δ' ἐγγύθεν ἦλθ' Ἐκάτη λιπαροκρήδεμος: πολλα δ' ἄρ' ἀμφαγάπησε κόρην Δημήτερος ἀγνήν: ἐκ τοῦ οἱ πρόπολος και ὀπάων ἔπλετ' ἀνασσα. ταῖς δὲ μετ' ἄγγελον ἦκε βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς Ῥεῖην ἠύκομον, Δημήτερα κυανόπεπλον ἀξέμεναι μετὰ φῦλα θεῶν, ὑπέδεκτο δὲ τιμὰς δωσέμεν, ἄς κεν ἔλοιτο μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι: νεῦσε δὲ οἱ κούρην ἔτεος περιτελλομένοιο τὴν τριτάτην μὲν μοῖραν ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα, τὰς δὲ δὺω παρὰ μητρὶ και ἄλλοις ἀθανάτοισιν. ὡς ἔφατ': οὐδ' ἀπίθησε θεὰ Διὸς ἀγγελιάων. ἐσσυμένως δ' ἦιξε κατ' Οὐλύμιοιο καρῆνων, ἐς δ' ἄρα Ῥάριον ἴξε, φερέσβιον οὔθαρ ἀρούρης τὸ πρίν, ἀτὰρ τότε γ' οὔτι φερέσβιον, ἀλλὰ ἔκηλον ἐστήκει πανάφυλλον: ἔκευθε δ' ἄρα κρῖ λευκὸν μῆδεσι Δήμητρος καλλισφύρου: αὐτὰρ ἔπειτα μέλλεν ἄφαρ ταναοῖσι κομήσειν ἀσταχύεσσι ἦρος ἀεζομένοιο, πέδω δ' ἄρα πίνους ὄγμοι βρισμένον ἀσταχύων, τὰ δ' ἐν ἐλλεδανοῖσι δεδέσθαι. ἐνθ' ἐπέβη πρῶτιστον ἀπ' αἰθέρος ἀτρυγέτοιο: ἀσπασίως δ' ἴδον ἀλλήλας, κεχάρηντο δὲ θυμῶ. τὴν δ' ὦδε προσέειπε Ῥέη λιπαροκρήδεμος: δεῦρο τέκος, καλέει σε βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς ἐλθέμεναι μετὰ φῦλα θεῶν, ὑπέδεκτο δὲ τιμὰς [δωσέμεν, ἄς κ' ἐθέλησθα] μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι. [νεῦσε δὲ σοι κούρην ἔτεος π]εριτελλομένοιο [τὴν τριτάτην μὲν μοῖραν ὑπὸ ζόφον ἠ]ερόεντα, [τὰς δὲ δὺω παρὰ σοὶ τε και ἄλλοις] ἀθανάτοισιν. [ὡς ἄρ' ἔφη τελέ]εσθαι: ἐῶ δ' ἐπένευσε κάρητι. [ἀλλ' ἴθι, τέκνον] ἐμόν, και πείθεο, μηδέ τι λῆν ἀ[ζηχῆς μεν]έαινε κελαινεφεῖ Κρονίωνι. αἴψα δὲ κα]ρπὸν ἄεξε φερέσβιον ἀνθρώποισιν. ὡς ἔφατ'. οὐδ' ἀπίθησεν ἐυστέφανος Δημήτηρ: αἴψα δὲ καρπὸν ἀνήκεν ἀρουράων ἐριβῶλων: πᾶσα δὲ φύλλοισίν τε και ἀνθεσιν εὐρεῖα χθῶν ἔβρισ': ἢ δὲ κιοῦσα θεμιστοπόλοισ βασιλεῦσι δεῖξεν Τριπτολέμω τε Διοκλεῖ τε πληξίππω Εὐμόλπου τε βίη Κελεῶ θ' ἠγήτορι λαῶν δρημοσύνην θ' ἱερῶν και ἐπέφραδεν ὄργια πᾶσι, Τριπτολέμω τε Πολυξείνω, ἐπὶ τοῖς δὲ Διοκλεῖ σεμνά, τὰ τ' οὔπως ἔστι παρεξίμεν οὔτε πυθέσθαι

οὔτ' ἀχέειν: μέγα γάρ τι θεῶν σέβας ἰσχάνει αὐδήν. ὄλβιος, ὃς τὰδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων: ὃς δ' ἀτελής ἱερῶν ὃς τ' ἄμμορος, οὔποθ' ὁμοίων αἴσαν ἔχει φθίμενός περ ὑπὸ ζόφω ἠερόεντι. αὐτὰρ ἐπειδὴ πάνθ' ὑπεθήκατο διὰ θεῶν, βάν ῥ' ἴμεν Οὐλυμπόνδε θεῶν μεθ' ὁμήγουριν ἄλλων. ἐνθα δὲ ναιετάουσι παρὰ Διὶ τερπικεραῦνω σεμναί τ' αἰδοῖται τε: μέγ' ὄλβιος, ὃν τιν' ἐκεῖναι προφρονέως φίλωνται ἐπιχθονίων ἀνθρώπων: αἴψα δὲ οἱ πέμπουσιν ἐφέστιον ἐς μέγα δῶμα Πλοῦτον, ὃς ἀνθρώποις ἄφενος θνητοῖσι δίδωσιν. ἀλλ' ἄγ' Ἐλευσῖνος θυοέσσης δῆμον ἔχουσα και Πάρον ἀμφιρύτην Ἀντρῶνά τε πετρήεντα, πότνια, ἀγλαόδωρ', ὠρηφόρε, Διοῖ ἀνασσα, αὐτὴ και κούρη περικαλλῆς Περσεφόνεια: πρόφρονες ἀντ' ὠδῆς βίοτον θυμήρε' ὄπαζε. αὐτὰρ ἐγὼ και σεῖο και ἄλλης μνήσομ' αἰοδῆς.

Referências

CASTILHO, António Feliciano de. **Tratado de metrficação portuguesa**. Lisboa: Casa dos Editores, 1858.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

GRAMACHO, Jair. **Hinos Homéricos. Brasília**: Editora Universidade de Brasília, 2003.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. Vol. I. São Paulo: Mandarim, 2001b.

_____. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. Vol. II. São Paulo: Arx, 2002.

_____. **Ilíada**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2008.

_____. **Odisséia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001c.

_____. **Odisséia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

MALTA, André. **A Selvagem Perdição: Erro e Ruína na Ilíada**. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. **O resgate do cadáver: o último canto d'A Ilíada**. São Paulo: Humanitas, 2000.

NOGUEIRA, Érico. **Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito**. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

OLIVA NETO, João Angelo & NOGUEIRA, Érico. "O Hexâmetro Dactílico Vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes". *Scientia Traductionis*, n. 13, 2013.

PALAVRO, Bruno. *A Theogonia de Hesíodo : traduzida & anotada pela mão de Bruno Palavro*. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

TÁPIA, Marcelo. **Diferentes percursos de tradução poética como paradigmas metodológicos de recriação poética: Um estudo propositivo sobre linguagem, poesia e tradução**. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

VIRGÍLIO. **Geórgicas – Eneida**. Volume III. Traduções de António Feliciano de Castilho

e Manuel Odorico Mendes. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1956.

_____. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

12

Pressupostos da comédia grega entre os romanos: Quintiliano, Cícero, Horácio e Dionísio



Luciene Lages Silva

Logo direi, no lugar apropriado, que fim, para a formação dos jovens, reservo à comédia, que muito pode conferir à eloquência, dado que envolve todos os caracteres e paixões. Com efeito, estando os bons costumes salvaguardados, deverá a comédia ser lida entre as coisas principais. Falo acerca de Menandro, não excluirei a outros, pois os autores latinos também produziram algo de utilidade.

Quintiliano

Propomos apresentar parte de uma pesquisa que investiga a recepção crítica da comédia grega por alguns críticos literários, historiadores e poetas romanos durante o fim da República e o início do Império. Os textos selecionados foram produzidos no decurso de pouco mais de 150 anos, período que contempla o domínio de Júlio César (45 a.C.) até o fim do reinado de Trajano (98-117 d.C.). Nossa pesquisa elenca seis fontes desse recorte temporal em que a preferência por Menandro se consolida na tradição latina nos textos de Horácio, Cícero, Dionísio de Halicarnasso, Quintiliano, Plínio (o jovem) e Plutarco.

Os autores selecionados distam em torno de 100 a 150 anos do tempo áureo da própria comédia latina, do tempo de Plauto e Terêncio, mas conhecem a comédia grega e a romana, percebem os desdobramentos do gênero cômico de modo mais contemporâneo do que nós poderíamos. De tratados de estética literária, como a Poética de Horácio às cartas de Plínio, o jovem, trocadas com o imperador Trajano, nos deparamos com teorizações e revisões de determinadas premissas acerca da comédia grega e do gênero cômico de modo geral. Naturalmente, Aristófanes figura como o ícone da comédia antiga, enquanto Menandro da comédia nova, e não é novidade certa predileção dos romanos pela comédia de costumes ao invés da comédia política daquele.¹²⁴

A epígrafe de Quintiliano que abre esse texto, por exemplo, e que foi extraída da obra *Institutio Oratoria* (Livro I, VIII, 6-8, na tradução de Marcos Aurélio Pereira) apresenta a preocupação do retor na instrução dos jovens com o fim de orientá-los a alcançar eloquência primorosa em seus discursos. A comédia deve estar entre as principais leituras, mas tal prerrogativa vem acompanhada de três aspectos. Um diz respeito ao fato de que, por ser rico em caracteres e paixões, o gênero cômico favorece o desenvolvimento da eloquência; outro aspecto é o de que não é qualquer comédia que deve ser lida, mas apenas as que respeitam os 'bons costumes'. Por fim, o fato de que da leitura da comédia grega e latina pode-se extrair algo de útil. Quintiliano aponta não

¹²⁴ Veja-se a Introdução de Maria de Fátima Souza e Silva in: MENANDRO, 2007, p. 7-41.

só porque a comédia deve ser lida, mas quem deve ser lido, sendo Menandro o único comediógrafo citado nominalmente ao lado da recomendação de leitura de alguns autores latinos que não são nomeados.

Sobre a literatura produzida em Roma, Pompeu, Silva e Silva (2017) afirmam que a tragédia e a comédia perderam um pouco do espaço para outros tipos de prosa e poesia na época de Augusto, como o gênero mimo, e é somente com o imperador Nero que os gêneros trágico e cômico voltaram a brilhar nos ambientes públicos através dos festivais. Ainda conforme as autoras, as comédias desenvolvidas e encenadas no período imperial datavam dos séculos III e II a.C., e, na sua maior parte, eram escritas por Plauto e Terêncio, comediógrafos romanos com fortes influências da comédia nova.

A indicação de Menandro como leitura aprazível e necessária também é referendada por Plutarco em seu pequeno tratado *Compêndio da Comparação entre Aristófanes e Menandro* ao lado de certa execração à poesia de Aristófanes.¹²⁵

As comédias de Menandro contêm saís abundantes e sagrados, como se viessem daquele mar do qual nasceu Afrodite. Em compensação, os saís de Aristófanes são amargos e ásperos, possuem um sabor acre, mordaz e ulceroso. E, eu não sei onde reside a habilidade da qual ele se vangloria, nos discursos ou nos caracteres, com certeza, o que ele imita, imita pior.¹²⁶

A crítica de Plutarco à imitação dos caracteres produzida pela obra do poeta da comédia antiga é um reflexo da crítica aristotélica presente na *Ética a Nicomacos* em que o filósofo compara a comédia antiga com a nova, e conclui: “os autores das primeiras divertiam com a obscenidade, mas os das últimas preferem as insinuações, e as duas coisas diferem, e não pouco, quanto à conveniência”. Aristóteles discorre sobre a importância do repouso e o lugar do entretenimento como parte da vida cotidiana, mas é severo com a ‘ânsia de gracejar’ daqueles a que chama ‘bufões vulgares’, que não poupam a ninguém, nem a si mesmos, se isso puder provocar uma gargalhada, sendo esses gracejos uma espécie de abuso. Levando em conta a predileção por Menandro e pela comédia nova dos gregos, observamos e selecionamos as impressões de Cícero, Horácio e Dionísio de Halicarnasso, acerca do lugar da comédia grega e do cômico de modo geral¹²⁸.

Em *Do melhor gênero dos oradores*, *De optimo genere oratorum*, Cícero afirma que o texto de base oratória deve ser correto, ter linguagem pura e adequada, sem

¹²⁵ Suetônio, no entanto, em *A vida dos doze césares*, descreve a apreciação de Augusto pela língua e cultura grega, e apesar de não falar ou escrever em grego, solicitava um tradutor se a circunstância o exigisse. De modo que, “A poesia grega não lhe era, também, inteiramente, desconhecida. Costumava deleitar-se com a comédia antiga, fazendo representá-la nos espetáculos públicos.” Suetônio, 1955, p. 121, na tradução de Sady-Garibaldi.

¹²⁶ (*Moralia 854a-c*) tradução nossa, anteriormente publicada em artigo intitulado ‘Lições de Plutarco sobre a comédia’, 2013, p.114. In: *Identidade e Alteridade no Mundo Antigo*. POMPEU et all. Fortaleza: Expressão gráfica editora. 2013.

¹²⁷ Tradução Mário da Gama Kury. In: *ARISTÓTELES. Ética a Nicômacos*. Brasília: editora UnB, 1985.

vícios e estrangeirismos, distinto no uso da palavra em seu sentido próprio e também em seu sentido figurado. Não aconselha o uso da linguagem popular na composição do discurso, devido ao descuido às regras gramaticais e aos decoros do estilo necessários à produção oratória. De acordo com Seabra Filho, tradutor da obra, serve menos ainda para “a transmissão de todas as sutilezas de pensamentos e intenções do orador”¹²⁹.

Cícero alerta para o caráter múltiplo do gênero literário, e que, a partir dos gregos, a prática latina na composição do poema quer seja trágico, cômico, épico, mélico e ditirâmico deve observar aquilo que é próprio a tal gênero. Atento para as especificidades de cada gênero elenca os principais autores da poesia latina, Ênio para a poesia épica, assim “como Pacúvio o maior trágico e Cecílio talvez o maior cômico” (CICERO, *De optimo genere oratorum*, II, 2). No entanto, “orador, eu não o divido em gênero; procuro, efetivamente, o perfeito” (II,3). Para o filósofo, o perfeito orador tanto ensina, quanto deleita, quanto comove os ânimos, porque “ensinar é devido; deleitar, honroso; comover, necessário” (II,3).

Afirma, mais adiante, a autenticidade do pai da comédia de costumes, visto que não se assemelha a Homero e escreve outro tipo de gênero, conforme diz: “Mas Menandro não quis ser semelhante a Homero: é que o gênero era outro” (CICERO, *De optimo genere oratorum*, II, 6). Os limites do gênero devem ser observados pelos poetas: “E assim tanto na tragédia é errado o cômico, como torpe na comédia o trágico; e nos demais gêneros há como certo para cada um seu tom determinado e para os conhecedores um conhecido acento (CICERO, *De optimo genere oratorum*, I, 1).

Além disso, Cícero nos fornece um testemunho da permanência da poesia dramática grega em traduções latinas, e apresenta uma resposta à certa resistência de seus contemporâneos à leitura de discursos da retórica grega em tradução latina. Cícero pontua sistematicamente duas críticas:

A este nosso labor duas espécies de críticas se opõem. Uma esta: “Mas de maneira melhor os gregos”. A esse / que fala assim / perguntar-se-ia se porventura poderiam os gregos / discursar / de maneira melhor em latim. Outra: “Por que eu leria de preferência esses ao invés dos discursos gregos?” Os mesmos / que dizem isso / aceitam *Ândria* e *Sinefebos*, e não leem Terêncio e Cecílio menos que Menandro. E não admitiriam *Andrômaca* ou *Antíopeo* os *Epígonos* em latim? Mas todavia leem Ênio e Pacúvio e Ácio de preferência a Eurípides e Sófocles. Que é então o fastio deles quanto aos discursos traduzidos do grego, quando nenhum haja quanto aos versos? (CICERO, *De optimo genere oratorum*, VI, 18).

¹²⁸ Os primeiros apontamentos dessa pesquisa foram publicados em *A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura / Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura*, Universidade Federal de Sergipe, Aracaju. Vol. 1, n. 5, 2013, p. 32-41.

¹²⁹ (SEABRA FILHO, 2013, p. 17). Utilizamos-nos da tradução de Seabra nos extratos da obra citados adiante.

Ressalta-se que os versos traduzidos não causam fastio aos seus contemporâneos, já que a leitura de Ândria, peça de Terêncio, ou Sinefebos, peça perdida de Cecílio, é menos frequente do que a leitura de Menandro. Do mesmo modo, testemunha que os romanos liam Eurípides e Sófocles traduzidos para o latim, sendo Antíope e Epígonos, peças que não chegaram até nós. Cícero faz questão de marcar que os poetas trágicos gregos não têm a preferência sobre a leitura dos textos de autores trágicos latinos Ênio¹³⁰, Ácio e Pacúvio. No entanto, a questão central não diz respeito à escolha da leitura dos gregos ou dos autores latinos, não é a questão da primazia que está em jogo, e nem a negação do discurso de alguns de que é melhor ler os gregos em grego. Na verdade, Cícero critica a postura de seus contemporâneos que leem poesia grega em tradução, mas resistem à leitura de oradores gregos pela mesma via.

A seguir, em sua busca do melhor gênero dos oradores, Cícero faz defesa do labor do tradutor de discursos oratórios gregos, ele mesmo se dedicou a traduzir discursos de Ésquines e Demóstenes: “e não traduzi como intérprete, mas como orador, com as mesmas apresentações de ideias e de figuras, não tive necessidade de reproduzir palavra por palavra, mas conservei o aspecto todo e o significado das expressões” (CÍCERO, *De optimo genere oratorum*, V, 14). Ao explicar o tipo de tradução que pratica, Cícero deixa claro que como tradutor sua escolha não é a de uma tradução *ad verbum*, mas de uma tradução recriadora que tem como foco o gênero oratório, de modo que o tradutor se vê mais como um agente tradutor-orador e não tradutor-intérprete.¹³¹

Seabra Filho em seus comentários acerca da obra de Cícero, observa que os textos de Cícero são repletos de reflexões filosóficas, de ensinamentos, de história, de técnicas da redação e da arte retórica, transpondo o objetivo prático para o qual foram escritos (SEABRA FILHO, 2013, p. 13). Para o tradutor, no que concerne à arte retórica, Cícero apresenta “Quase nada que seja substancial, que seja da técnica de composição. Em verdade, ele passa para os romanos, para a literatura latina, toda a técnica grega sistematizada na Retórica de Aristóteles” (SEABRA FILHO, 2013, p. 16). Com exceção de apresentar preceitos sobre a figura do orador, sobre sua cultura e dicção. E ainda, quando fala aos oradores, não podemos excluir a aplicabilidade de tal entendimento também para o texto literário, pois é necessário ensinar e persuadir o público em ambos os casos. Ou como alertou Alberte (1989, p.3), a presença de aspectos retóricos no gênero poético é um fato que não se limita ao gênero cômico, mas remonta às origens da literatura.

Cícero postula o lugar do orador, seu ofício e seus objetivos, quando afirma: “Ótimo é, com efeito, o orador que pelo discurso tanto ensina como deleita e comove os ânimos dos ouvintes. Ensinar é devido; deleitar, honroso; comover, necessário.” (CÍCERO, *De optimo genere oratorum*, III, 1). De modo paralelo, Horácio condena a criação

¹³⁰ Mesmo que Ênio obtenha destaque entre os romanos como poeta épico, a alusão ao poeta nesse trecho parece se referir às suas tragédias, já que se contrapõem às peças de Sófocles e Eurípides.

¹³¹ No original encontramos “non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vinque servavi”, literalmente, ‘não achei necessário verter palavra por palavra, mas conservei o gênero das palavras e sua força expressiva’. O trecho deixa claro a predileção dos latinos pela trilha da emulação e não tradução literal, essa premissa de Cícero ecoará na obra de outros autores e na Idade Média em que a potencialização dessas duas formas de tradução se veem em disputa: *ad verbum* (palavra por palavra) X *ad sensum* (pelo sentido). Sobre esse tema veja-se os apontamentos de FURLAN (2003) no artigo *Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente - II. A Idade Média*.

demasiada, sem utilidade à vida. Conforme se pode verificar em Epístola aos Pisões, obra posteriormente conhecida pela alcunha dada por Quintiliano de Arte Poética:

Os poetas ou pretendem ser uteis ou deleitar ou, ao mesmo tempo, dizer coisas belas e aproveitáveis à vida. O que quer que hás de ensinar, sê breve, para que os espíritos dóceis e fieis depressa apreendam e retenham os teus preceitos. Tudo que é supérfluo se escapa da memória muito cheia. As coisas inventadas em vista do prazer estejam próximas da verdade, que a fábula não exija que se creia em tudo que ela queira, nem retire vivo, do ventre de Lâmia, o menino que ela almoçou. (HORÁCIO, *Poética*; I, 333-340, tradução de Dante Tringali)

Horácio valoriza o empenho do poeta na sua produção aliada à arte e à utilidade dessa produção. Admite o prazer advindo das invenções próprias da ficção, mas prefere que elas não sejam demasiadas ou incoerentes. Os limites devem por fim aos exageros e garantir a verossimilhança (assim como Aristóteles alertou na *Poética* XV, 1454a), pois a liberdade ilimitada de inventar impede a utilidade da arte, que para o poeta deve ser útil, verdadeira, agradável e educativa.

Horácio prossegue tematizando um problema tradicional no debate das escolas de retórica: a poética da arte X a poética do engenho. Afinal um bom poema é consequência da arte ou do engenho do poeta: “Têm-se perguntado se um poema se torna digno de louvor pela natureza ou pela arte. Eu não vejo de que serve o trabalho sem uma veia fértil nem de que serve o engenho rude, assim uma coisa reclama o auxílio da outra e conspiram amigavelmente” (vv. 408-411). Nos versos 408 a 418, alerta que de nada serve o trabalho sem ‘rica intuição’ ou o ‘engenho rude’, com pouco trabalho. Concluirá que ao bom poeta cabe o equilíbrio dessas duas qualidades que se complementam: a arte e o engenho (vv.407-410). O talento precisa ser aperfeiçoado, o poeta é um artífice do poema e como tal deve também se atentar para o lugar da técnica em sua criação poética. A solução proposta aconselha o equilíbrio da arte e do talento, de modo que as habilidades naturais sejam aprimoradas pelo trabalho contínuo. De nada adianta, para Horácio, apenas o engenho sem prática, como do mesmo modo não é possível o domínio da técnica sem a inspiração, sem a intuição artística da qual depende o poeta ao exercer seu ofício.

As premissas de Cícero e Horácio se convergem, pois Cícero fala para ensinar e ensinando se promove o deleite; Horácio fala sobre deleitar e deleitando se ensina. Além disso, outras aproximações entre os dois se destacam: o conceito de orador ideal apresentado por Cícero em *De Oratore* é similar ao conceito de poeta ideal na *Arte Poética*; a utilidade social que o orador e o poeta devem render à pátria; e também ambos apresentam princípios estéticos similares em relação ao conceito de unidade e harmonia da obra.

Inicialmente, pode causar estranhamento que na obra de Horácio não conste nenhuma referência a Cícero. Segundo Alberte (1989, p.88), Cícero segue proscrito

durante a época de Augusto, o próprio Plutarco (Cícero, 49) relata que um sobrinho do Imperador se viu atemorizado enquanto lia uma obra de Cícero e é interrompido pela chegada inesperada de Augusto. Não só Horácio, mas outros poetas do tempo de Augusto não falavam em Cícero, pelo menos não nos círculos de amizade do Imperador.

Em outra obra, na República, livro IV, 11-2, Cícero trata da comédia e expõe seu julgamento acerca do que considera um excesso do teatro grego: a liberdade sem limites nos gracejos.

Jamais a comédia, se não a tivessem autorizado os costumes públicos, teria podido apresentar no teatro tão vergonhosas infâmias. Os gregos, mais antigos nos seus vícios, permitiam que se dissesse no teatro tudo quanto se quisesse, como se quisesse, sem respeitar os nomes próprios. A quem não aludiu a comédia? Ou antes, a quem não deixou? A quem perdoou? Pode permitir-se que fustigasse homens populares na República, como ímprobos e sediciosos: Cleão, Cleofonte, Hipérbolo. Pode tolerar-se que, para essa gente, mais eficaz do que a alusão do poeta fosse a censura dos seus cidadãos. Mas, ultrajar, em verso e na cena, Péricles, que, durante tantos anos, na paz como na guerra, com um crédito tão legítimo, regeu os destinos de sua pátria, é menos tolerável do que se, entre nós, ultrajasse Plauto e Névio, ou Cipião, Catão, Cecílio (tradução Néelson Jahr Garcia).

A crítica diz respeito à comédia antiga, à comédia praticada por Aristófanes (também por outros como Cratino e Eupôlis, por exemplo), mesmo sem nomeá-lo diretamente, os homens citados como objeto de troça são personagens das peças do comediógrafo. Em certo sentido, tal trecho dialoga com a passagem da “Ética a Nicomacos”, anteriormente citada, ali Aristóteles critica aquele que está à caça do riso fácil a qualquer preço, aqui Cícero condena o excesso de liberdade dos comediógrafos antigos em ultrajar figuras públicas, mesmo a quem não o mereça, como é o caso de Péricles. Liberdade essa que para o filósofo não deveria ser tolerada.

Uma crítica parecida é aludida por Horácio na Arte Poética, quando se refere a Téspis como inventor do gênero dramático, a Ésquilo como inventor da máscara e da declamação grandiloquente, e: “a esses sucedeu a comédia antiga e foi recebida não sem vivo aplauso; mas a liberdade degenerou em vício e em abuso que teve de ser reprimido pela lei. Depois de aceite a lei, calou-se o coro, para sua vergonha, porque se lhe tirara o direito de injuriar” (vv. 275-284).¹³² Horácio não nega o sucesso alcançado pela comédia antiga, mas marca como Cícero o excesso de liberdade daqueles poetas cômicos que retratavam personagens públicas com injúrias abusivas. Na sequência, não se refere a outras fases da comédia grega, como a comédia nova, da antiga passa a abordar a comédia latina.

¹³² Na tradução de R.M. Rosado Fernandes.

O poeta traz uma proposta de reforma para o teatro romano em moldes gregos, busca a harmonia entre o sério e o jocoso, e condena excessos no espetáculo dramático, seja trágico ou cômico. O primeiro ponto de sua reforma é a moderação, que a tragédia modere o grau do patético e a comédia modere o uso da vulgaridade. Horácio vê no drama satírico uma resposta para abrandar o grau solene do trágico e para uma elevação do cômico.

Não façam, no entanto, representar na cena o que deva passar-se nos bastidores, retira muitas coisas da vista, essas que melhor descreve a facúndia de uma testemunha. Que Medeia não trucidar os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinhe publicamente entranhas humanas; tão-pouco em ave Procne se transforme ou Cadmo em serpente. Detestarei tudo o que assim me mostrares, porque ficarei incrédulo. Que a peça nunca tenha mais do que cinco actos nem menos do que esse número, se acaso desejar que voltem a pedi-la e tornar à cena depois de estreada. Que na peça não intervenha um deus, a não ser que o desenlace seja digno de um vingador; nem tão pouco se lance um quarto actor a falar na mesma cena. (vv. 183-194)¹³³

As premissas estabelecidas por Horácio para a arte dramática se iniciam pelos caracteres, pela representação da ação, pela verossimilhança, pelo número de atos, pelo uso ponderado do *deus ex-machina*. Primeiramente, o poeta chama a atenção para a construção dos caracteres, em versos anteriores, no 113 a 127, estabelece que se siga a tradição ou que se atente para a construção de caracteres apropriados, tal como um Aquiles inexorável, uma Medeia indomável ou uma Ino chorosa. Dos caracteres à representação da ação, Horácio condena a representação de cenas sangrentas ou demasiadas espetaculosas como uma metamorfose em palco, por exemplo. Sobre o uso do *deus ex-machina*, Horácio parece admitir se o desenlace da peça necessitar de tal interventor, ao contrário de Aristóteles que na Poética recomenda: “é pois evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na Medéia ou naquela parte da Ilíada em que se trata do regresso das naves”. Nos versos seguintes, o estagirita abre uma exceção ao uso do recurso de um *deus ex-machina* se a representação de fatos sucedidos dizem respeito a fatos que aconteceram antes do drama começar ou em acontecimentos que ao homem é vedado conhecer, como em predições, mas não deve ser usado para o desfecho do drama.

As regras ou instruções para o gênero dramático, apresentadas por Ho-

¹³³ Aristóteles afirma que querer produzir emoções no espectador “unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte”. Cf. Poética 1453b, 1-8.

¹³⁴ Máquina no sentido de maravilhoso ou sobrenatural, que no teatro grego contava com um aparato mecânico em que a personagem era elevada acima do cenário, ressaltando seu aspecto sobrenatural ou divino. Veja-se a nota 219 da tradução trilingue da Poética de Yebra (1974).

¹³⁵ Poética, 1454b1-2, tradução de Eudoro de Souza. No Crátilo(425d), Platão também condena o uso do *ex-machina* dizendo que os tragediógrafos recorrem a máquinas, elevando deuses, porque não sabem como terminar o desenlace.

rácio, partem da valorização da capacidade do poeta de respeitar as regras específicas que compete a cada gênero. Na instrução à família dos Pisões, afirma:

“Se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei-de ser saudado como poeta? Qual a razão por que prefiro, com falso pudor, desconhecer-los a aprendê-los? Mesmo a comédia não quer seus assuntos expostos em versos trágicos e igualmente a ceia de Tiestes não se enquadra na narração em metro vulgar, mais próprio dos socos¹³⁶ da comédia”. (vv. 85-92)

Horácio alerta aos seus interlocutores que a um poeta cabe o conhecimento daquilo que é próprio a cada gênero, se o poeta não o sabe e não busca aprendê-lo não deveria ser chamado de poeta. Não se compõe uma comédia em estilo próprio da tragédia, nem se usa na composição de uma tragédia aquilo que é próprio do estilo cômico. Cada gênero tem seus limites e suas peculiaridades, e os assuntos devem ser desenvolvidos observando esses aspectos conforme se queira suscitar lágrimas ou risos. A reformulação necessária ao teatro deve considerar os limites da emoção, para Horácio, às vezes, a comédia eleva sua voz e “Cremes, indignado ralha em tom patético” (v.94). Cremes é personagem de uma comédia de Terêncio, um tipo de ancião avaro e irascível. Na representação da comédia, a personagem cômica não deve assumir um tom mais elevado, impróprio ao gênero, como no exemplo dado. Em relação a esses versos, Tringali (1993, p.79) afirma que: “Horácio já começa a insinuar seu programa de reformas do teatro. Deseja que a comédia fique acima da vulgaridade e que a tragédia modere a solenidade e o emocionalismo”. Para o tradutor, aos poucos a digressão caminha em direção ao drama satírico, que, na visão de Horácio, parece representar uma redenção dos desvios da tragédia e comédia.

O poeta marca o mérito dos antigos escritores que introduziram o teatro latino: “Os nossos poetas nada deixaram que não experimentassem, nem foi pequeno o louvor que mereceram os que, ousando abandonar o grego trilho, celebraram os pátrios feitos, ora criando as fábulas pretextas ora as togadas.” (vv.285-288). Horácio não nega a influência do teatro grego na formação do teatro latino, mas enfatiza a ousadia daqueles que não se renderam à forma de um modelo importado e transcendiram o modelo considerando suas próprias questões nacionais. A criação de peças de argumento romano fizeram surgir as peças pretextas que eram uma modalidade de tragédia aos moldes romanos em que os personagens vestiam togas como a dos altos magistrados nas cerimônias públicas; e as togadas, comédias em que os atores se vestiam com a toga comum do cidadão romano (TRINGALI, 1993, p. 92).¹³⁷

Horácio continua suas admoestações aos Pisões afirmando no verso 309 que

¹³⁶ O soco era o calçado típico da comédia, sem salto; enquanto o coturno, era o calçado típico da tragédia e tinha um solado mais alto.

¹³⁷ Sobre a origem das pretextas e a repercussão dos temas romanos na tragédia italiana, veja-se CARDOSO, Zelia de Almeida. O drama histórico latino e suas projeções no mundo Renascentista e Barroco. Letras Clássicas: n. 6, p. 161 – 195, 2002.

“saber é o princípio e a fonte do bem escrever” e, portanto apresenta suas premissas para a composição teatral:

Ao duto imitador aconselharei que atente no modelo da vida e dos costumes e daí retire vívido discurso. Comédias há, por vezes, que, embora parcas de elegância, medida e arte, por apresentarem temas atraentes e caracteres bem delineados agradam mais ao público e o prendem muito mais do que versos sem realidade, ou harmoniosas bagatelas poéticas (vv.317-322) ¹³⁸

O poeta recomenda atenção à construção dos caracteres e temas adequados, após a observação pessoal da vida cotidiana. A vida cotidiana como modelo é uma regra comumente associada à comédia nova e à comédia de Menandro. Horácio critica o uso dos versos muito ornamentados, é preferível um estilo simples desde que os caracteres sejam consistentes. A imitação da vida e dos costumes é uma premissa que faz eco a um dito atribuído a Cícero, e que foi transmitido por Donato, a conhecida formulação segundo a qual ‘a comédia é a imitação da vida, o espelho de costumes e a imagem da verdade’, imitatio uitae, speculum cansuetudinis, imago veritatis¹³⁹. De acordo com Cordeiro:

Esta definição da comédia gozou de uma extraordinária repercussão na literatura e na poética dos séculos XVI e XVII. É presença obrigatória nas introduções às comédias dos autores clássicos, figura em muitos tratados compreensivos de poética, sendo também frequente nos prólogos das comédias em latim e em vulgar do período humanístico. Há ecos desta regra em Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos e também em outros autores coevos, bem no Quixote de Cervantes ou de uma forma mais distante no Hamlet de Shakespeare. (DONATO, 2011, p.8)

A observação da vida como modelo já é uma regra bastante conhecida por Horácio e Cícero, visto que tal premissa se consolida na transformação do gênero cômico entre os gregos, a partir do século IV a. C. se consolida a comédia nova ou comédia de costumes. Tal modalidade foi ganhando ou ocupando um terreno habitado antes pelos temas políticos e os temas do cotidiano, aos poucos, passaram a prevalecer no gosto popular, provocando, assim, uma mudança no gênero teatral. Para Souza e Silva, pesquisadora e tradutora da obra de Menandro:

A substituição do plano doméstico ao cívico, na acção da

¹³⁸ No texto latino consta “fabula” e não “comoedia”, a escolha da tradutora, R.M. Rosado Fernandes, pode estar pautada no fato de que Horácio estrutura uma peça que deve observar os costumes cotidianos, característica própria da comédia e não da tragédia.

¹³⁹ Cf. DONATO, Élio. De Comoedia. Introdução, tradução e notas de Adriano Milho Cordeiro. Coimbra: Artciencia, 2011, p.8 e 27.

comédia, consumou-se na Grécia na segunda metade do século IV a. C., depois de sinais evidentes de mudança que marcavam já as últimas comédias de Aristófanes (*Mulheres na Assembleia* e *Pluto*). Os temas da comédia caem agora, em definitivo, no terreno do quotidiano privado, onde situações banais, como viver em abastança ou carência, o trabalho, a alimentação, a agitação do mercado, as relações familiares, dominam. E, dentro do mesmo espírito, os “heróis” que lhes dão vida são gente comum, como a que habita uma qualquer rua da cidade (MENANDRO, 2007, p.12).

A ênfase na construção dos caracteres consolidada pela comédia havia sido apontada anteriormente pelo historiador e crítico literário Dionísio de Halicarnasso (6o a.C – 7 d.C.), que no tratado *Sobre a imitação* (II, 9-14) afirma que dos comediógrafos se deve imitar o vocabulário puro e claro, por serem bons construtores de caracteres. O tratado *Sobre a Imitação* nos chegou apenas em fragmentos, sendo recuperado parte dos dois primeiros livros e uma epítome do segundo livro, do terceiro nada ainda foi recuperado.¹⁴⁰ No tratado, o historiador trata sobre o conceito de imitação e aponta os poetas e prosadores que considera mais ilustres com o intuito de indicar os melhores modelos aos que almejam aprender a escrever e falar bem. Para Dionísio, a imitação é uma atividade que parte da contemplação do modelo a fim de reproduzi-lo. O crítico atribui uma consequência positiva decorrente de tal contemplação, a emulação, ou seja, o desejo de exceder aos considerados célebres, que seria um impulso da alma provocado pela admiração do que é belo (DIONISIO DE HALICARNASSO, *Imitación*. I, 2.). No que concerne ao talento e ao gosto literário, o crítico afirma que a parte mais importante do talento reside na natureza e não em nós mesmos, o gosto literário, no entanto, depende unicamente de nós (DIONISIO DE HALICARNASSO, *Imitación*. I, 3).

Desse modo, se o talento não depende necessariamente do artista, mas o gosto literário sim, o historiador passa a elencar o que há de melhor nos autores instruindo para que se beba nas fontes consideradas as mais proveitosas. Ele assinala a importância de se ler os antigos não só para buscar temas, mas também para se esforçar na superação das formas e das expressões. Sobre os autores dramáticos, Dionísio considera Ésquilo sublime, pois sabe utilizar adequadamente os caracteres e os sentimentos e é superior na capacidade de adornar tanto a linguagem figurada quanto a habitual, além de ser criador de palavras e temas próprios. Sófocles se distingue também nos caracteres e sentimentos, e por colocar em cena personagens sempre dignos, além de adornar seu discurso somente com o necessário. Quanto a Eurípides, Dionísio afirma que ao poeta agrada mais a busca da verdade mais próxima da vida real, lhe escapando às vezes o devido decoro e acerto na representação de caracteres elevados, apesar de descrever com maior detalhe os sentimentos indignos, covardes e baixos das personagens (DIONISIO DE HALICARNASSO, *Imitación*, II, 2, 12).

¹⁴⁰ Juan Segura(2005), tradutor da edição espanhola da Gredos, afirma que a obra nos chegou por quatro fontes distintas e incompletas, mas não há muitas dúvidas quanto à autenticidade do tratado, visto que o próprio Dioniso é uma das fontes, pois parte do livro II foi transmitida na Carta a Pompeu, 3,2-6,11. Cf. *Tratados de Critica Literária*, p. 478.

No que diz respeito aos comediógrafos, Dionísio não se refere a Aristófanes ou qualquer outro poeta da comédia antiga. Dos trágicos passa a um pequeno comentário sobre a importância de se imitar todas as virtudes de expressão dos comediógrafos, tais como a utilização de um vocabulário puro e claro, breve, grandioso, veemente, próprio do gênero comédia. Como já foi mencionado, Dionísio considera os comediógrafos bons construtores de caracteres, e além de citar nominalmente a Menandro alerta que se deve observar como se dá o tratamento dos fatos em suas peças (DIONISIO DE HALICARNASSO, *Imitación*, II, 2, 14).

Dionísio tende a evitar polêmicas; apresenta uma linguagem natural, nem eloquente por demais, nem simplória; tem apurado olhar analítico e apresenta um estudo cronológico, em que se dispõe a escrever um tratado sobre a imitação e, portanto, discorre especificamente sobre o que se deve imitar. Consoante à imitação conclamada pelo historiador, Juan Segura (2005) nota, em suas observações acerca da obra de Dionísio, aspectos negativos causados por essa concepção como a limitação imposta a criação dos artistas que deveriam estar sempre embasados nos modelos considerados perfeitos; e, o fato das produções dos autores considerados em segunda categoria não terem sido copiadas, já que se buscava copiar apenas as dos considerados perfeitos.

Nossa pesquisa centra-se no estudo da crítica dos romanos sobre a produção literária grega, com isso, as postulações de Horácio, Cícero e Dionísio de Halicarnasso enveredam para a elevação dos modelos considerados egrégios. Além disso, outra perspectiva que poderia ser considerada é a investigação da valorização da cultura grega, observando se constitui em valorização ou preponderância sobre a cultura romana, como um modo de hierarquização. Quanto a isso, Luiz Fernando Dias Pita em *Visões da identidade romana em Cícero e Sêneca*, observa:

Diversos autores pensarem ser a literatura grega “hierarquicamente” superior à latina: esta seria, enfim, um conjunto de simples repetições dos processos desenvolvidos por aquela, com os autores latinos servindo-se reiteradamente dos modelos gregos para criar obras que quase nunca poderiam igualar-se ao original. Contudo, devemos, nós também, prevenir nosso olhar e nossa capacidade de julgamento quanto à ultravalorização – propugnada pelos românticos e repetida por seus sucessores – da originalidade como quesito avaliativo da primeira ordem. (PITA, 2010, p. 21)

Por fim, salientamos que nossa pesquisa não tem como objetivo hierarquizar, e sim apontar o que os críticos conjecturaram como relevante para ser imitado; e tal imitação é percebida como positiva e como uma amálgama, e que contribui para a formação do que poderíamos denominar de cultura greco-latina, mas ressaltamos que tal investigação é um caminho possível para confirmar ou corrigir nossa concepção. Inicialmente, em atenção ao mote emprestado de Quintiliano, o da ‘observação dos

bons costumes’ e o do ‘caráter útil da comédia’, procuramos observar essas mesmas premissas em extratos da obra de Cícero e Horácio. Horácio não só toma a arte como verossímil e imitativa da vida, a arte como imitação da vida é um conceito imbricado ao prazer que vem da imitação e da função educativa que se exerce ao imitar. E como, na Poética (1458b 5;9), nos lembra o próprio Aristóteles: “o imitar é congênito ao homem (...) e os homens se comprazem no imitado”.

Referências

- ARISTÓTELES. **Ars poetica**. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- ARISTÓTELES. Ética a Nicômacos. Tradução Mário da Gama Kury. Brasília: editora UnB, 1985.
- ALBERTE, Antonio. Coincidências estético-literárias em la obra de Cicerón y Horacio. **Emerita**, Vol. 57, núm. 1, 1989.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. O drama histórico latino e suas projeções no mundo Renascentista e Barroco. **Letras Clássicas**: 2002, n. 6, p. 161 – 195.
- CICERO, Marco Túlio. **Brutus e a Perfeita Oratória**. (Do melhor gênero de oradores). Introdução, tradução e notas de José Rodrigues Seabra Filho. Belo Horizonte: Nova Acrópole, 2013.
- CÍCERO. **De Republica**. Apresentação, tradução e notas de Néelson Jahr Garcia. Versão para e-book edições Ridendo Castigat Mores, 2005.
- COUTO, Aires. **Horácio crítico literário**. Máthesis: n. 11, p. 125 – 163, 2002.
- DIONISO DE HALICARNASO. **Tratados de Crítica Literária**. Introdução, tradução e notas de Juan Pedro Oliver Segura. Madrid, Editorial Gredos, 2005.
- DONATO, Élio. **De Comoedia**. Introdução, tradução e notas de Adriano Milho Cordeiro. Coimbra: Artciencia, 2011, p.8.
- FURLAN, Mauri. (2003). **Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente - II**. A Idade Média. Cadernos de Tradução. 2. 9-28. 10.5007/6195. Acesso https://www.researchgate.net/publication/266102658_Brevissima_historia_da_teorica_da_tradicao_no_Ocidente_-_II_A_Idade_Media
- HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, notas e tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: editorial inquérito, 1984.
- MENANDRO. **Obra Completa**. Introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva; rev. Paula Lobo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade, 2007.
- PITA, Luiz Fernando Dias. **Visões da identidade romana em Cícero e Sêneca**. (Tese de doutorado) Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- PEREIRA, Marcos Aurelio. Quintiliano Gramático: o papel do mestre de Gramática na

Institutio Oratoria. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, 2 ed.

PLINIO, EL JOVEN. Cartas. Introdução, tradução e notas Julián González Fernández. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

POMPEU, A. M. C. SILVA, M. A. O. SILVA, M. F. Introdução. In: PLUTARCO. **Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro**. Tradução do grego, introdução e comentário Ana Maria César Pompeu; Maria Aparecida de Oliveira Silva; Maria de Fátima Silva. Coimbra; São Paulo: IUC e Annablume, 2017.

SILVA, Luciene Lages. Lições de Plutarco sobre a comédia grega. In: POMPEU, A. M. C. BROSE, R. ARAÚJO, O. L. OLIVEIRA, R. A. (orgs.) Identidade e Alteridade no Mundo Antigo. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013b.

SEGURA, J. Pedro Oliver. INTRODUÇÃO, in: HALICARNASO, Dionisio de. **Tratados de Crítica Literária**. Introdução, tradução e notas de Juan Pedro Oliver Segura. Madrid, Editorial Gredos, 2005.

SUETÔNIO. **As Vidas dos doze Césares**. Tradução de Sady-Garibaldi. São Paulo: Atena editora, 1955.

TRINGALI, Dante. **Arte Poética de Horácio**. Tradução, notas e comentários de D. Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

13

Qual é o seu Orfeu? Breve apreciação do mito de helênico reinventado pelas múltiplas linguagens artísticas



Fernanda Lemos de Lima

Ah quero ser teu Orfeu
cantar nos teus braços
meu poema ateu
E fazer do teu sexo,
o meu verso controverso

Com os versos de Thiago Petit como epígrafe, inicio o presente texto sobre uma das figuras míticas e místicas de maior impacto da antiguidade helênica: Orfeu. Todavia, mesmo buscando compreender alguns pontos de sua escatologia no ambiente clássico, o estudo aqui empreendido visa perceber a permanência e reinvenção do mito através de diferentes técnicas artísticas, as quais não apenas revisitam o mito, mas o reescrevem, no processo incessante da estrada da Arte.

Orfeu é o herói mítico encantador de feras, capaz de fazer adormecer o cão tricéfalo dos infernos, é também a personagem a sofrer um diasparagmós (desmembrado) por obra das bacantes, as seguidoras do deus Dioniso, curiosamente, deidade cujo culto tem correlação com os mistérios órficos. O que leva a outro ponto fortíssimo da história sobre o cantor mítico: o Orfismo como um culto de mistérios.

Orfeu é filho de um rei com uma das Musas que, no século XX, será tornado também em sambista de Vinicius de Moraes, em personagem apropriada por Neil Gaiman no Sandman, em tema de música. Por essas breves menções, é possível compreender a intensidade do mito que é atualizado de várias formas e, ultimamente, também o será pela arte pop.

Para empreendermos a jornada em busca desse herói é preciso compreender o processo de construção do mito, para, em seguida, percorrer os rastros das adaptações.

1 Quem é Orfeu?

De acordo com Junito de Sousa Brandão (BRANDÃO, 1997, p.196), Orfeu é filho do rei-rio Eagro e da Musa Calíope, nada mais nada menos que a musa da poesia épica. Outras versões filiam o cantor mortal ao deus Apolo, o condutor das Musas. Sua vinculação a Apolo é compreensível em função de sua habilidade musical. Há várias passagens do mito em que o herói se destaca por conta de seu canto e de sua capacidade de encantar todos os seres através da música.

Além da ligação com o culto Apolíneo, há as correlações entre o herói de origem trácia e a figura de Dioniso, outra divindade que, embora considerada grega, uma vez que fora concebida em Tebas, tem todo o processo de entrada e aceitação do culto marcado em sua escatologia, fazendo com que esse seja percebido como algo vindo de fora da Grécia. Tais dados levam à compreensão do mito e culto em torno da figura de Orfeu como de origem não-helênica, ou seja, como um processo religioso incorporado à cultura da Hélade.

É interessante pensar, no entanto, como Orfeu é representado iconograficamente como grego, mesmo ao ser representado ao lado de personagens reconhecidas

como de origem Trácia, como é destacado por Ordep Serra e visível na imagem de um vaso publicada na belíssima e importantíssima tradução dos Hinos Órficos (SERRA, p. 754). Na referida imagem, é preciso destacar que Orfeu traja uma túnica e tange sua Lira de nove cordas, sua própria invenção, uma vez que a lira tradicional apresentava sete cordas. O contraste com os guerreiros trácios salienta a imagem selvagem e rude daqueles homens, que se vestem com peles de leões, todavia, se encontram calmos a escutar o canto de Orfeu. Esse retrato reforça a ideia de que o cantor filho da Musa é capaz de acalmar a selvageria de homens e animais.

Há outras iconografias que ligam Orfeu à capacidade de acalmar as feras. O Museu Bizantino e Cristão de Atenas guarda uma escultura do século IV que, justamente, representa Orfeu a cantar e tocar para os animais que, calmos, escutam-no.

O nome Orfeu tem uma etimologia obscura e, nesse ponto, é necessário ressaltar novamente a hipótese de se tratar, originalmente, de um herói trácio que foi incluído no universo mítico helênico, o que explicaria a obscuridade da etimologia de seu nome. Novamente recorrendo a Brandão, observa-se que o estudioso levanta uma possibilidade para a compreensão do nome Orfeu:

A hipótese de uma derivação de *orbho-*, *ὄρφο-* (orpho-), “privado de” (e Orfeu o foi de Eurídice) é apenas uma hipótese, bastante influenciada pela existência de *ὄρφανός* (orphanós).

Em outra obra, Brandão (BRANDÃO, 1995, p.141) aventava a hipótese de o nome estar ligada à palavra que, em grego, significaria a “obscuro”.

A despeito da dificuldade etimológica de seu nome, provavelmente de origem pré-helênica, seu mito tem uma importância bastante evidente na antiguidade, como já foi mencionado aqui. Sua escatologia envolve ações que são sobre-humanas e, justamente por isso, colocam o herói na posição de um mortal que ultrapassa sua medida, seja pela capacidade ilimitada de encantar com a música, seja por ter decidido ir ao mundo dos mortos mesmo estando ainda vivo. Ordep Serra, ao comentar os feitos de Orfeu no processo de encantar as feras com a música, como apresentado nos versos de Simônides, “São imagens de beleza onírica, mas é evidente que essas façanhas desafiam a ordem do mundo, que a subvertem” (SERRA, p. 41).

Para compreender essas desmedidas de Orfeu, é preciso falar dos passos do mito, mesmo que de modo conciso: Orfeu, o músico, para além da sua filiação à musa Calíope e ao rei-rio da Trácia, Eagro, mais tarde, associado a Apolo, foi um dos heróis a participar da expedição da nau Argo, ao lado de Jasão, Hércules e outros heróis, todos retratados na Argonautica, de Apolônio de Rodes. Nesse ponto, é interessante pensar no papel de um cantor e poeta na expedição em busca do velocino de Ouro, uma vez que Orfeu não é reconhecido exatamente por suas virtudes guerreiras.

Como então um cantor e poeta poderia ser imprescindível para aventura de busca e captura de um objeto precioso em meio a uma região bárbara? Sobretudo, em

uma terra cujo rei Aetes era conhecido por sua selvageria e violência contra os estrangeiros. Ele será o indivíduo que marcará o ritmo das remadas, e será responsável por tudo que esteja ligado à canção e à calmaria. Ele será fundamental na viagem da nau Argo por ser o único capaz de encantar as sereias. Sua força não é física, mas divina, através da música. Serra ressalta, em seu estudo introdutório à tradução dos Hinos Órficos, o que caracteriza Orfeu. Ele era “símbolo do fazer criativo que os gregos chamavam de poësis, uma atividade que dá frutos em todas as esferas da imaginação” (SERRA, p.21). Sua capacidade de ação está ligada, portanto, à arte criativa e, em termos místicos, à capacidade encantatória. Nesse sentido, embora ele seja ligado ao deus da medida, Apolo, ele é o indivíduo que supera seus limites humanos, encantando seres sobre-humanos, bem como os deuses. Há algo de desmedido também no mitologema de Orfeu.

Além da aventura ao lado dos Argonautas, o tema que mais marca o mito de Orfeu é seu infortúnio amoroso. Aliás, na maioria das referências contemporâneas ao mito de Orfeu, há a ideia de se falar da história de Orfeu e Eurídice. Justamente, a perda de Eurídice marcará a trajetória do herói filho de Calíope. Essa passagem, para além dos contornos amorosos, da imagem de amor que se perde para morte, não uma vez, mas duas, traz traços importantíssimos para a compreensão dos passos dos mistérios.

Antes de adentrar o tema do Orfismo, opto por falar do enlace amoroso fundamental para os passos do mito. Orfeu casou-se com Eurídice depois de sua aventura junto aos Argonautas. Vale ressaltar que o nome de Eurídice tem um significado de extrema relevância. Orfeu, em uma hipótese etimológica, o obscuro – algo que remete à obscuridade dos mistérios – é casado com a “justiça ampla”, pois o nome de Eurídice é composto pela raiz euri- que significa amplo e pelo vocábulo díke, ordem, justiça, direito, correção. Karl Kerény, em sua obra Os heróis gregos, acrescenta a informação de que o nome Eurídice significaria também “a que governa extensamente”, epíteto atribuído à Perséfone, esposa de Hades. O mesmo autor elenca, ainda, outros nomes atribuídos à amada de Orfeu, como Agríope e Argíope, respectivamente, “a de rosto selvagem” e “a de rosto argênteo” (KERÉNYI, p. 232). Levando em consideração a proposta de reflexão da presente investigação a respeito da permanência do mito de Orfeu, opto por me ater ao nome Eurídice. Isso se dá por ser esse o nome pelo qual se conhece a amada de Orfeu nas obras a serem trabalhadas aqui.

Assim, atendo-me ao nome Eurídice, é interessante pensar esse desposar da “justiça ampla” que será perdida por Orfeu. No mito cantado por Virgílio, Eurídice é perseguida por Aristeu, um apicultor que deseja a estuprar. Em sua fuga, Eurídice é picada por uma serpente e vem a falecer. Orfeu não aceita a morte da esposa e decide ir ao Hades para a resgatar.

A decisão de ir ao Hades é fundamental para a associação de Orfeu aos mistérios, namedida em que a ideia de ir ao mundo dos mortos e de lá retornar implica numa espécie de renascimento místico, renascimento do iniciado que precisa morrer e deixar sua vida anterior para traz, renascendo ao voltar dos mortos.

A passagem da morte da jovem Eurídice e da dor e busca de reparo, por parte

de Orfeu, é contada em versos por Virgílio, como já foi dito. Mais precisamente, nas *Geórgicas* IV, versos 453-527, em que se vê Aristeu, o apicultor, procurando compreender que maldição se abate sobre ele, causando o perecimento de todas as suas abelhas.

A resposta vem do velho Proteu, o qual é uma figura tomada, dentro da tradição literária clássica, à *Odisseia*, como bem lembra Veiga, no comentário que antecede a apresentação do texto original de Virgílio e de sua proposta de tradução. Assim, o apicultor, após aprisionar Proteu e esperar suas metamorfoses cessarem, obtém, finalmente, a resposta:

É a ira a ira de uma divindade que te persegue; pagas os grandes atentados: o pobre Orfeu, de nenhum modo, se os destinos não se opõem, alivia a ti estas penas por causa do teu comportamento, e se enfurece severamente por causa da esposa raptada. De fato, aquela menina, prestes a morrer, enquanto fugia de ti precipitada através dos rios, não viu diante dos pés na relva densa a feroz cobra que vigiava as margens.¹⁴² (Veiga, p. 175)

É necessário perceber como o eu-lírico se refere a Orfeu como divindade, a qual não alivia as penas do apicultor na responsabilidade pela morte de Eurídice, não nomeada nessa passagem. Os versos de Virgílio destacam como morre a jovem esposa de Orfeu: picada por uma víbora escondida na relva, todavia, isso ocorre apenas porque a moça foge aos ataques do Apicultor. Assim, a responsabilidade pela morte de Eurídice cai sobre Aristeu.

1.1 A simbologia do desaparego à matéria

Continuando a observar o mitologema de Orfeu, passamos a passagem que só pode ocorrer devido à morte de Eurídice. Com isso, quero chamar a atenção para o fato de que o processo de iniciação simbólica de Orfeu só pode se dar devida a perda daquela que o completaria. Nesse sentido, é interessante pensar em outro par mítico e místico: Éros e Psiquê. Todavia, no caso da busca empreendida por Psiquê, na recuperação de seu amor, perdido por sua desconfiança, há o reencontro e união definitiva do casal. Algo que não se dará na versão clássica do mito de Orfeu e Eurídice, como será visto a partir dos versos de Virgílio, por meio da tradução de Veiga. Observe-se a passagem em que Orfeu começa a empreender sua catábase, ou descida ao mundo dos mortos:

Penetrou nas gargantas do Tênaros, entrada profunda de Dite, e no bosque obscuro sob o negro temor; e dirigiu-se aos manes, ao rei temível e aos corações que não sabem se abrandar com as súplicas dos homens. Mas, comovidas pelo canto, as sombras tênues e os espectros dos ca-

¹⁴² Non te nullius exercent numinis irae; magna tibi haec miserabilis Orpheus haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant, 455 suscitavit et rapta grauitur pro coniuge saeuit. Illa quidem, dum te fugeret per flumina praecipua, immanem ante pedes hydrum moritura puella seruantem ripas alta non uidit in herba.

rentes de luz acorriam das moradas profundas do Érebo (...) Além disso, os próprios recintos e também os abismos mais profundos da morte pararam, e as Eumênides, entrelaçadas de serpentes azuis nos cabelos, detiveram-se, e Cérbero, desejando abrir, segurou as três bocas; também o giro da roda de Ixião, com o vento, cessou.¹⁴³ (VEIGA, p.173)

As gargantas do Tênaros conduzem à entrada do Dite, outro nome para Plutão, o senhor dos mortos. O mundo daqueles que não mais vêem o sol leva o nome de seu senhor, do mesmo modo que o Hades, na cultura helênica, é o nome dado ao reino do Zeus dos mortos. Assim, Orfeu adentra a morte, como em um processo de iniciação no qual o neófito morre para a vida antiga e renasce. O cantor filho da Musa adentra o Dite para encantar os senhores de lá e convencê-los a devolver sua amada perdida para a morte. Nesse sentido, Orfeu segue buscando o amor que se foi e, portanto, voltando-se para um passado.

No poema virgiliano, observa-se perfeitamente o dom musical sobre humano de Orfeu, ao encantar a todos, inclusive às Eumênides, as tão terríveis justiceiras do sangue congênito derramado. Por conta desse dom, Prosérpina permite o retorno de Eurídice, mas com a condição que ele não se voltasse para trás, buscando a ver antes de ter saído do Dite. Todavia, ele não resiste e se volta para sua amada recém retornada dos mortos:

E, já prosseguindo, de todo acidente se evadira, e Eurídice restituída vinha para a superfície seguindo atrás (pois Prosérpina tinha imposto esta lei), quando uma loucura súbita, que decerto deveria ser perdoada, se os manes soubessem perdoar, tomou o incauto amante: parou e para a sua Eurídice, já sob a luz, olhou esquecido, ai!, e vencido pela paixão. Nesse momento, todo o esforço se perdeu, e a lei do cruel tirano foi infringida, e três vezes se ouviu um estrondo nos lagos do Averno. Ela disse: “Qual, ó Orfeu, arruinou a mim, mísera, e a ti? Qual tamanha loucura? Eis que os destinos cruéis, pela segunda vez, me chamam de volta, e o sono encerra meus olhos em lágrimas. E, agora, adeus: sou levada envolta por uma noite sem fim e estendendo a ti as inválidas mãos, ai!, já não sou mais tua.¹⁴⁴ (VEIGA, p. 176)

O não pertencimento de Eurídice, em relação à Orfeu é marcado no último verso citado. Esse não pertencimento está relacionado àquilo que, simbolicamente, precisa ser deixado para trás, pelo iniciado. Olhar para trás é estar apegado ao passado,

¹⁴³ Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis, et caligantem nigra formidine lucum ingressus Manisque adiit regemque tremendum nesciaque humanis precibus mansuescere corda. 470 At cantu commotae Erebi de sedibus imis umbrae ibant tênues simulacraque luce carentum (...) Quin ipsae stupuere domus at que intima Leti Tartara caeruleosque implexa ecrinibus angues Eumenides tenuitque inhians tria Cerberus ora atque Ixionii uento rota constitit orbis.

àquilo que simboliza a existência antes da iniciação reveladora e do renascimento do neófito. De acordo com Brandão, as direções carregam dimensões simbólicas importantes:

É assim que olhar para frente é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; (...) para trás é o regresso ao passado, às harmatíai, às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade. (BRANDÃO, 1997, 199)

A partir dessa reflexão, podemos compreender o ato de olhar para trás, pelo menos na cultura que molda o Ocidente, como um sinal de apego ao passado ou à vida que precisa ser deixada. Brandão, em outra obra que trata do mito de Orfeu e do Orfismo, corrobora a ideia de que o gesto de voltar para trás simbolizaria um apego à matéria e ao passado, representado por Eurídice. Isso seria um reflexo do momento de desenvolvimento em que se encontra o herói, um a pessoa ainda não preparada para “junção harmônica e definitiva com sua alma” (BRANDÃO, 1995, p.144).

1.2 O dilaceramento de Orfeu

Após ter perdido definitivamente sua Eurídice, Virgílio canta como Orfeu chorou por sete meses seguidos e chamou o nome de Eurídice. Ele não consegue mais cantar, apenas chama por Eurídice.

O passo seguinte seria o seu dilaceramento, por Bacantes, talvez por ter esquecido o culto a Dioniso, talvez por ter rejeitado o convite das Bacas para participar em seus folguedos dionisíacos, talvez ainda, por ter fundado um culto vedado às mulheres, todas essas hipóteses são aventadas por autores como Brandão e Serra. Kerényi traz uma versão baseada em Ovídio, em sua obra *Metamorfoses*, na qual:

Segundo a história mais antiga, as mulheres da Trácia doeram-se de que Orfeu se mantivesse afastado do amor das mulheres por três anos inteiros. Acostumado a procurar apenas a companhia dos moços, dele se dizia que introduziu a paixão homoerótica na Trácia (KERÉNYI, p.234).

Serra menciona a hipótese de Pausânias segundo a qual Orfeu ter sido fulminado por um raio de Zeus, por ter revelado aos humanos os mistérios divinos. De certo modo, o Orfismo, do qual se falará mais a diante, traz a promessa de uma vida após a morte, a partir das práticas místicas e dos cultos de mistérios. Os Hinos Órficos, embora se saiba que são textos bem posteriores a esse passado mítico da personagem Orfeu, são considerados escritos recitados a Museu, discípulo do canto trácio ou, em algumas

⁴⁴Iamque pedem referens casus euaserat omnis 485redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras pone sequens (manque hanc dederat Proserpina legem), cum súbita incautum dementia cepit amantem, ignoscenda quidem, sicut si ignoscere Manes: restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa 490 immemor heu! Uictusque animi respexit. Ibi omnis effusus labor atque immitis rupta tyranni foedera, terque fragor stagnis auditus Auerni. Illa: “quisetme” inquit “miseram et te perdidit, Orpheu, quistan tus furor? Em iterum crudelia retro 495 fata uocant conditque nantia lumina somnus. Iamque uale: feror ingenti circumdata nocte inualidasque tibi tendens, heu! Non tua, palmas.”

tradições, seu filho.

Voltando ao episódio do desmembramento, mesmo com tantas variantes, tem-se a ideia de que Orfeu tem o corpo destroçado por mulheres, um tema recorrente em imagens de vasos áticos, como será comentado mais à frente. Desse processo de sparagmós ou diaspagamós, o qual também poderia ser considerado como um passo de uma ritualística simbólico-mítica, encontrada em mitologemas de Dioniso e de Osíris, o deus Egípcio, resulta a viagem da cabeça de Orfeu lançada ao rio Hebro. Sua cabeça, encontrada por um pescador, na embocadura do rio Meles, na Jônia, é conservada em um templo erguido para esse fim, donde a cabeça passará a vaticinar.

1.3 O Orfismo e os mistérios

Muitas vezes, ouve-se falar dos mistérios no âmbito da cultura religiosa helênica. Sabe-se da existência dos mistérios de Elêusis, dos mistérios ligados ao culto de Dioniso e dos mistérios Órficos e, no âmbito do Império Romano, dos mistérios de Mitra. De fato, exatamente como eram os cultos de mistérios, não se pode falar, justamente por seu caráter interdito aos não-iniciados. Entretanto, é possível investigar alguns dados sobre os mistérios e compreender suas configurações em linhas gerais. Serra (SERRA, p.22), referindo-se ao Orfismo, afirma:

O culto de Mistérios, envolvia iniciação, alentada pela esperança de comunhão com a divindade. (...) Essa forma de culto distinguia-se de todas as outras, na Grécia Antiga, pelo imperativo do segredo. O nome substantivo *mysteria* – que sempre se registra assim, no plural, nos documentos mais antigos –, tal como seu cognato *myeîn* (“iniciar”) e *myeîsthai* (“ser iniciado”) deriva de uma raiz **um* [presente no latim *mutus* donde o português “mudo”] que tem o significado básico de fechar. O *mystes*, iniciado, é alguém que mantém os lábios cerrados, guardando segredo religioso.

Ou seja, pela observação do autor citado, compreende-se o caráter secreto das práticas religiosas que envolvem os Mistérios.

O Orfismo seria uma das formas de cultos de mistérios, no ambiente helênico, que ultrapassou os limites do período arcaico e clássico e chegou até a chamada antiguidade tardia. Os Hinos Órficos são exemplo disso, embora haja uma controvérsia histórica a respeito da existência ou não do Orfismo, como comentam Brandão (1995, p. 150) e Serra (p. 77). De qualquer modo, a soteriologia, ou seja, um processo religioso que pretende a salvação de seu adepto, era algo evidente na prática religiosa conhecida como Orfismo, sendo a figura de Orfeu a do cantor iniciado a transmitir os ensinamentos para a salvação. O processo de culto órfico, a despeito da filiação do músico trácio a Apolo, está mais ligado à figura de Dioniso. Vale ressaltar, que tanto Dioniso quanto Orfeu apresentam, em seus mitos, a catábase e o despedaçamento. De acordo com Eliade (1978, p.215),

Diodoro da Sicília refere-se, ao que parece, aos mistérios dionisiacos quando escreve que “Orfeu transmitiu nas cerimônias dos mistérios o despedaçamento de Dioniso” (V, 75, 4). E, em outro trecho, Orfeu é apresentado como um reformador dos mistérios dionisiacos: “é por esse motivo que as iniciações devidas a Dioniso são denominadas Órficas”. (III, 65, 6). (...) Com efeito, Orfeu era proclamado “profeta de Dioniso” e “fundador de todas as iniciações”.

Os Hinos Órficos oferecem ao leitor a ideia de que se trata de uma coleção de cantos celebrando os deuses ou os invocando, com um ar ritualístico, como é possível perceber pelos dois últimos versos do “Proêmio” de Orfeu a Museu: “Propícios vinde, ó deuses, de coração alegre/Ao místico sacrifício e à libação perfeita”¹⁴⁵.

Essa breve abordagem do mitologema de Orfeu e de seus desdobramentos simbólicos, além da menção ao Orfismo, oferece ao leitor uma ideia da potência do referido mito. Tal apreciação auxilia a compreender a constante retomada do mito órfico e, em especial, da passagem em que há a perda de Eurídice e a catábase ao mundo dos mortos. Assim, passo a abordar a permanência e as modificações do mito de Orfeu em diversas expressões de arte, para além da palavra escrita.

2 Tantos Orfeus...

Em várias expressões artísticas, o mito de Orfeu e seu amor por Eurídice são retomados e adaptados ao longo dos séculos. Desde o Renascimento até a contemporaneidade. No presente estudo, selecionei apenas algumas obras, de expressões bastante distintas, para que fosse possível ter uma ideia da variedade de formas com as quais essa passagem da mitologia clássica é percebida e reconstruída como narrativa.

2.1 A ópera canta Orfeu e Eurídice

Assim, começo a apreciação por uma ópera, que não será a primeira a retomar a história de Orfeu e Eurídice. A primeira foi a ópera Orfeo de Monteverdi, em 1607 (GARDNER, 2015). A estória de amor interrompida pela morte que enreda Orfeu e Eurídice foi tomada como tema por Christoph Willibald Gluck, na ópera Orphée et Eurydice, em 1762. Todavia, se nas passagens míticas clássicas, Orfeu perde definitivamente sua Eurídice, Gluck reescreve o mito e, em sua ópera, oferece ao casal um final feliz, sob os auspícios do deus Amor, o Éros da mitologia grega.

É interessante pensar como o desfecho da ópera oferece à audiência o canto do deus Amor, que celebra altivo as dores e alegrias do amor, que traz dores e lágrimas, mas é “preferível à liberdade”. Definitivamente, celebra-se o amor romântico com final feliz, ecoando os romances gregos que são amplamente lidos no mesmo período histórico de Gluck e que sempre contam com o finais felizes.

¹⁴⁵ *εὐμενέας ἐλθεῖν κεχαρημένον ἦτορ ἔχοντας/τήνδε θυηπολίην ἱερὴν σπονδὴν τ’ ἐπὶ σεμνήν.*

É relevante refletir como a versão de Gluck, ao modificar o desenlace do episódio de ida ao mundo dos mortos, elimina os outros passos da narrativa mítica. Isso se dá na medida em que, tendo recuperado sua amada, Orfeu não cairá em tristeza e não terá seu fim às mãos das bacantes, não passando por um diaspargmós e não tendo sua cabeça lançada ao rio.

2.2 O pathosformel do dilaceramento

Se, para Gluck, o final feliz é possível, para alguns pintores, gravuristas e escultores, o diasparagmós báquico será o tema eleito para dar plasticidade ao mito clássico, como ocorre na imagem de Albrecht Dürer, na gravura intitulada Morte de Orfeu, de 1494.



Albrecht Dürer, A Morte de Orfeu, 1494 (Hambourg, Kunsthalle) (CARERI, 2003, p. 46)

Vale ressaltar que, em relação a essa obra de Dürer, pode-se tomar a ideia de Aby Warburg de pathosformel, uma vez que há a repetição de um tema formal a ser emulado a partir de um modelo. Giovanni Careri aponta isso em seu artigo *Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, referindo-se, justamente, ao tema de Orfeu. Nesse caso, a repetição temática formal partiria de um vaso ático que retrata a morte do Herói pelas mãos das bacantes, repetido por Dürer e, igualmente, por Andrea Mantegna em um afresco, como se vê nas imagens que se seguem. É possível perceber a seme-



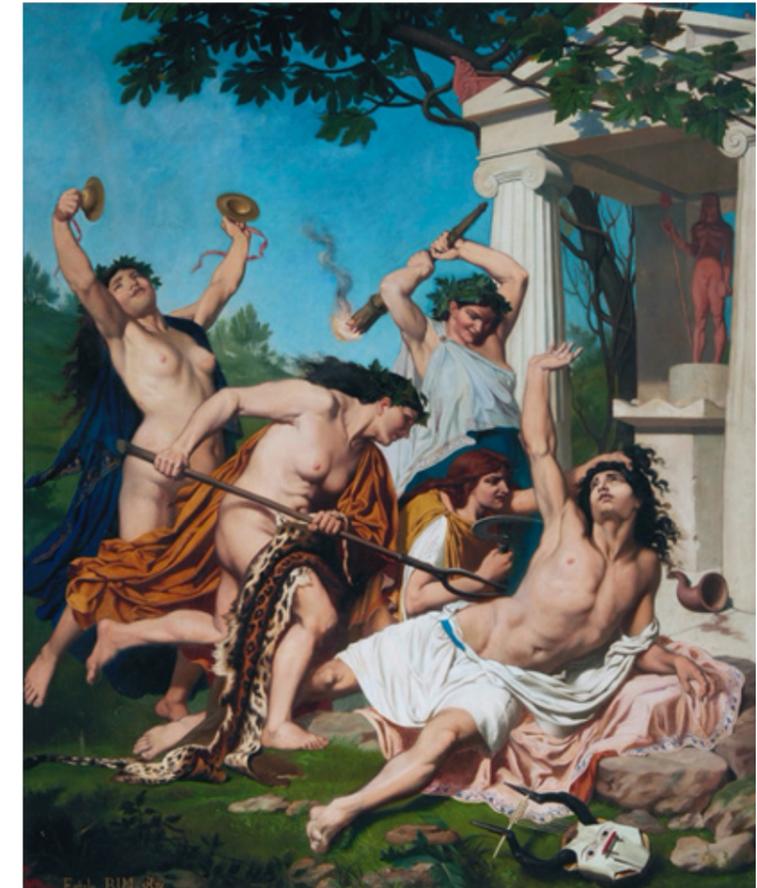
La mort d'Orphée, vase grec de Nola (Louvre) (CARERI, 2003, p.48)



Andrea Mantegna, A morte de Orfeu (palácio de Mantoue) (CARERI, 2003, p. 51)

lhança no conjunto de bacantes a agredir Orfeu caído ao chão. As obras se diferenciam pela técnica, suporte e estilo, todavia, apresentam o mesmo pathosformel.

Acrescento à reflexão de Careri, que não se limita ao mito de Orfeu, outras obras que repetem o tema do dilaceramento pelas mãos das bacantes, caso da obra de Jean Baptiste Bin, de 1874.



Morte de Orfeu (Wikimidia Commons, 2020)

2.3 O mito órfico no cinema

Deixando a plasticidade, busco agora as artes populares do século XX, como o cinema. Jean Cocteau e Marcel Camus levaram Orfeu às telas, mas de maneiras inteiramente diferentes.

Não obstante, antes de abordar as produções ambientadas no Brasil, vale mencionar, mesmo que não venha a ser trabalhado no presente estudo, o filme de produção grega de Nikos Nikolaídis, *Eurídice BA 2037*, em que a protagonista é Eurídice, vivendo em um ambiente de clausura dentro de casa e lidando com a burocracia e a espera por Orfeu.

Lidando com os filmes que trazem Orfeu como personagem, busco observar as

diferenças entre a proposta de Cocteau e Camus. Se o cinema de Cocteau traz uma versão que lida com uma espécie de fantasmagoria, em que o poeta adentra o mundo dos mortos pelo espelho, a obra de Camus será baseada na livre adaptação do mito para o contexto carioca das favelas do Rio de Janeiro, realizada por Vinicius de Moraes, em sua peça musical Orfeu da Conceição. Na presente investigação, opto por me debruçar mais atentamente sobre o filme baseado no teatro brasileiro.

Orfeu da Conceição foi composto pelo poeta Vinicius de Moraes e musicado por Tom Jobim. O espetáculo teatral foi levado à cena em 1956 pelo grupo do TEM, Teatro Experimental do Negro, dirigido por Abdias do Nascimento. Apesar da maneira folclórica e romantizada como o ambiente da favela é retratado, a adaptação do mito é extremamente interessante e isso fica evidente na adaptação para o cinema, a qual dá acesso ao público de hoje àquela rescrita do mito.

Orfeu, além de um condutor de bonde é um sambista, que vai tirar o violão do prego para poder voltar a tocar. O filme se passa no período do Carnaval e é esse o momento em que Eurídice, uma moça do interior que foge de uma figura fantasmagórica – a morte, destino do qual não pode se livrar – chega à Favela e conhece o sambista.

Há tomadas que procuram marcar a imagem do tempo de Carnaval como um momento de festa desregrada, que atordoa Eurídice. A imagem da barca atracando na Praça XV e de onde desembarca uma multidão de foliões traz algo do frenesi exacerbado como é percebido o Carnaval pela lente de Camus: o universo caótico do Carnaval.

Orfeu, além de condutor de bonde, canta para o sol nascer, remetendo a imagem do sambista à ideia apolínea da condução do carro do Sol, ou seja, de responsabilidade pelo amanhecer de cada dia. Outras personagens que colaboram na economia do mito serão encontradas em Orfeu Negro: Hermes será o chefe dos condutores de bonde; Caronte será retratado como um faxineiro da repartição pública em que Orfeu vai buscar notícias sobre sua amada desaparecida, como se observa na imagem:



Orfeu negro (CAMUS, 1959)

Caronte, o condutor da barca que leva os mortos para a travessia do rio Estige até seu destino final no Hades, será também, no filme aquele que conduz o sambista na busca sobrenatural por Eurídice. Caronte conduz Orfeu para ter contato com os mortos, em uma toma de plasticidade ímpar.



Orfeu negro (CAMUS, 1959)

Aqui, a catábase órfica é representada pela imensa escada em espiral. A imagem dá uma sensação de descida infinita, como a penetrar o interior desse mundo subterrâneo que é a morada mítica dos mortos.

O lugar do mistérios será um centro religioso de matriz africana. Na porta, o cão Cérbero guarda a entrada. Eurídice se comunicará com Orfeu estando incorporada em uma médium. O problema é Orfeu não aceitar a morte de Eurídice e olhar para direção de onde vem a voz da amada.

Orfeu é encontrado por Hermes (chefe dos condutores), na mitologia grega o psicopompo – condutor de almas – e o leva para buscar o cadáver de Eurídice. Interessante perceber como, pela leitura de Vinicius de Moraes levada à tela por Camus, Orfeu, após recuperar o cadáver de Eurídice, encontra a morte pelas mãos de sua ex-namorada Mira. Mira, na pronúncia do grego moderno é moira, ou seja, “destino” em grego. Pode-se perceber como é essa a personagem que sela o destino, a moira, de Orfeu. Ele, carregando o cadáver no colo, cai colina abaixo e morre, ao receber uma pedrada de Mira. Em uma leitura de iniciação mística, seria possível compreender como esse Orfeu não consegue transcender a matéria, ele está preso à finitude da vida encarnada.

Em 1999, Cacá Diegues lança sua versão para o mito. O título do filme é Orfeu, o que já constitui uma mudança destacável para o título de Camus. Do mesmo modo, a ambientação é outra: a favela de Diegues não é a romantizada pelo olhar de Camus e

de Moraes, mas a que traz a violência cotidiana, em que a polícia sobe o morro “esculachando” e há o domínio do narcotráfico. Uma frase traduz a abordagem mais realista, na fala de um policial que pergunta a Orfeu: “o que você ainda tá fazendo aqui, no meio desse monte de lixo”, referindo-se à população residente na favela com desrespeito. Na abordagem de Diegues, Orfeu já é um sambista conhecido, mas que não deixa suas origens. E mesmo com toda a truculência, é o mesmo policial que chora e faz o sinal da cruz com o cano de seu revólver, ao constatar o assassinato de Orfeu. Mesmo em meio a tanta violência e brutalidade, há espaço para a expressão do sentimento.

Destaco a imagem de Orfeu, ainda sambista e responsável pelo amanhecer e me detenho na letra na música tema do filme, de autoria de Caetano Veloso, em que se destaca a imagem da mulher que completa o homem:

Mar sob o céu
 Cidade na luz
 Mundo meu
 Canção que eu compus
 Mudo tudo
 Agora é você
 A minha voz
 Que era da amplidão
 Do universo, da imensidão
 Hoje canta só por você
 Minha mulher, meu amor, meu lugar
 Antes de você chegar
 Era tudo saudade
 Meu canto mudo no ar
 Faz do seu nome hoje o céu da cidade
 Lua no mar, estrelas no chão
 Aos seus pés, entre as suas mãos
 Tudo quer alcançar você
 Levanta o sol do meu coração
 Já não vivo, nem morro em vão
 Sou mais eu
 Porque sou você

A Letra de Caetano Veloso traz a ideia de completude no outro: sou você e só posso ser “mais eu/ porque sou você”. Importante notar a mudança do eu-lírico, cuja voz era do universo, da amplidão, e agora canta só pela mulher amada: “minha mulher, meu amor, meu lugar”. O viver passa a ter sentido pelo completar-se no outro.

2.4 Orfeu nos quadrinhos

Passando para cultura pop, e, mais especificamente, para os quadrinhos, o mito de Orfeu é reinventado por Neil Gaiman e Brian Talbot, na história A canção de Orpheus, publicada na saga de Sadman entre 1989 e 1996.

Na versão de Gaiman e Talbot, Orfeu filho é de Óneiros, a personagem principal da saga Sandman. Ele é, portanto, filho do senhor dos sonhos e tem uma família emblemática, que é apresentada ao leitor logo na primeira parte de A canção de Orpheus.

Seus tios e tias são alegorias de sentimentos e potências divinas: são eles Teleute, Aponia, Ptomos, Epithymia. É interessante pensar no significado dos nomes desses parentes de Orfeu. Começo por Teleute, que é a personagem Morte da saga de Sadman. Em grego, Teleute significa aquilo que se completa, que chega ao fim, o fim da vida ou, simplesmente, morte.

Aponia, em grego, significa preguiça; para epicuro, seria o estado de libertação da dor, mas também poderia significar, em termos médicos, a ausência da razão, correspondendo ao termo mania. E é justamente a aceitação de demência que é evidenciada na abordagem dos quadrinhos. Há ainda a tia Epithymia, que significa desejo, e o tio Ptomos, o destino.

Aristeu, ao invés de ser um apicultor, será um sátiro amigo de Orfeu. O que torna a morte de Eurídice mais dramática ainda, pois é causada por um amigo de seu noivo. A saga se inicia no dia do casamento de Eurídice e Orfeu. Aqui é interessante pensar em como a figura do sátiro é colocada no lugar do apicultor do mito original. Isso pode ter se dado pela ideia que a imagem mítica do sátiro traz em si a ideia de desregramento, de descomedimento.

Vale ressaltar que a morte de Eurídice segue o padrão da tradição clássica. Não obstante, a trajetória de busca empreendida por Orfeu apresenta detalhes surpreendentes, como o momento em que o cantor vai ter com sua tia Morte e tem um choque com o ambiente em que ela vive, que remete à segunda metade do século XX:



(GAIMAN, TALBOT, 1993, p. 22)

A canção de Orpheus será uma releitura bastante próxima da tradição clássica, a exceção dos detalhes mencionados anteriormente. A concepção da ida ao Hades, o perda de Eurídice no momento em que ele se volta para olhar a amada e ter certeza de que ela o segue para fora do mundo dos mortos são totalmente baseadas na tradição mítica clássica. Seu desmembramento pelas bacantes também segue a tradição. Apenas o desfecho da obra apresenta o desvio, em que Oneiros, o pai de Orfeu no contexto de Sandman, vai se despedir da cabeça que ainda fala.

2.4 Orfeu no mangá, no anime e no game

Entre 1985 e 1990, Masami Kurumada começa a publicar seu mangá intitulado Saint Seiya no Japão. A série de anime, conhecida como Cavaleiros do Zodíaco, foi ao ar em 1994, na extinta Manchete, a rede de Televisão. A saga desse anime terá uma série de diálogos com a antiguidade helênica e seus desdobramentos. É interessante pensar nos nomes de alguns cavaleiros rivais dos cavaleiros de Atena, como o cavaleiro de Cérbero Dante, cujo nome remete ao cão tricéfalo do Hades e ao poeta que retrata o círculos infernais em sua Divina Comédia.

Orfeu será abordado duas vezes nesse anime. Haverá o Orfeu de Lira e o Orfeu de Harpa, dois cavaleiros diferentes.

O cavaleiro que interessa especialmente à presente pesquisa é o Orfeu de Lira, pois será ele o cavaleiro que viverá os passos do mito tradicional, com algumas adaptações evidentemente.

Em Saint Seiya: O Santo Guerreiro, um filme autônomo da saga dos Cavaleiros do Zodíaco, Orfeu é um dos cavaleiros fantasmas revividos pela deusa Éris, a discórdia. Nesse filme, é apresentada a relação amorosa de Orfeu e Eurídice, na qual o casal também é separado pela morte. Todavia, ao trazer sua amada de volta do Hades, o cavaleiro cantor não duvida de que sua Eurídice o segue, um ponto interessante. Na verdade, ele é enganado pela personagem Pandora. Ela o induz a erro, ao fazer com que Orfeu acreditasse estar já sob luz solar. Assim, o herói se volta para Eurídice antes da hora adequada e ela é transmutada em estátua de pedra. Curioso perceber como o tema da materialidade que aprisiona é abordado também nessa obra, uma vez que não é o espectro de Eurídice que desaparece, mas é uma personagem com corpo transmutado em rocha que se torna prisioneira desse meio de caminho entre vida e morte.

Entretanto, Orfeu, durante muito tempo preso diante da imagem de Eurídice-rocha, decide libertar a amada, para que ela também possa ter paz. A partir daí, vem um passo importante na saga de Orfeu na animação, o momento em que reconhece o erro cometido ao tentar vencer a morte e promete à Eurídice que destruirá Hades, realizando a chamada “serenata mortal”. Um contraste forte entre o Orfeu da tradição clássica e aquele da obra de Kurumada é o fato de que o Orfeu do anime tem um poder agressivo: a serenata é mortal. Já o Orfeu da tradição emociona e acalma através de sua música.

Por fim, é interessante notar como Orfeu se torna personagem do jogo Cavaleiros do Zodíaco, sendo caracterizado pelo poder de cura. O que é relevante, pois vem

a ser uma característica nada belicista a que ele terá, o que é curioso para uma personagem de uma jogo de ação e de luta. Todavia, sua canção não mais acalma.

3 Tantos Orfeus...

Nesse breve passeio de apreciação da permanência e releitura do mito de Orfeu, percebe-se não apenas quão profícua é essa narrativa mítica, mas como ela se desdobra em diferentes técnicas, sendo retratada inclusive pela arte pop e adentrando a indústria de games.

Para terminar essa reflexão, volto à música escolhida como epígrafe, em que o eu-lírico quer ser o Orfeu que almeja não a sua Eurídice, mas deseja ser

o amante
Que você devora de trás para frente
Feito Bacante lambendo seus dentes
Pra mastigar meu coração
pelos bares da Consolação

Nessa experiência fagia erótica, ambientada em São Paulo, fabrica-se o poeta de uma busca corporal por prazer:

E assim derretendo
na tua saliva
Ser a substância
enlouquecida
com que se escrevem
cartas de amor

Desse modo, encerro o pequeno passeio em torno da imagem do poeta-cantor mítico, revisitado de inúmeras formas. Creio eu que Orfeu continuará sendo matéria de poiesis para muitas e várias experimentações artísticas.

Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 2v.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. v. 2.

BIN, Emile Jean Baptiste. **La Mort d'Orphée**. Wikimidia Commons, 2020. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Bin#/media/Ficheiro:Bin_Orpheus.jpg. Acesso em 27/09/2020.

CARERI, Giovanni. Aby Warburg Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire. **L'Homme**, Paris, n. 165, p. 41-76, 2003.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das idéias religiosas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GAIMAN, Neil, TALBOT, Brian. **A canção de Orpheus**. **Sandman**, São Paulo, n.1, 1993. Edição especial.

GARDNER, John Eliot. John Eliot Gardiner on how Gluck's Orphée et Eurydice reformed opera from the underworld. **The Guardian**, Londres, 12/09/2015. Disponível em <https://www.theguardian.com/music/2015/sep/12/john-eliot-gardiner-gluck-or-pee-et-eurydice-opera>. Acesso em 27/09/2020.

Hinos Órficos. Introdução, tradução e notas de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2015.

KERÉNYI, Karl. **Os heróis gregos**. São Paulo: Cultrix, 1993.

ORFEU. Direção: Carlos Diegues. Rio de Janeiro, Globo Filmes, 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4flbjaHFX-k>. Acesso em 27/09/2020.

ORFEU negro. Direção Marcel Camus. São Paulo, Vera Cruz, Paris, Dispat Film, 1959. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fWIwTOtvbSk&t=5003s>. Acesso em 27/09/2020.

SAINT Seiya: O Santo Guerreiro. Direção: Kôzô Morishita, Tóquio, Toei Animation, 1987.

SEU ORFEU. Compositor e intérprete: Thiago Petit. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tvYLywWgtjc>. Acesso em 27/09/2020.

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. O mito de Orfeu e Eurídice no Livro IV das Geórgicas de Virgílio. **Rónai**. Juiz de Fora, n. 1, v. 6, p 172-178, 2018.

14

Proêmio de Metamorfoses: aula de Poesia



Milton Marques Júnior

“Il fatto è che il traduttore non deve solo conoscere la lingua, ma anche la storia e la topografia di ogni singola città.” (Umberto Eco – Dire quasi la stessa cosa, p. 193)

“Que ele, o conselheiro, depois de os citar em prosa nossa, repetiu-os no próprio texto grego e os dois gêmeos sentiram-se ainda mais épicos, tão certo é que traduções não valem originais” (Machado de Assis, Esaú e Jacó, Capítulo XLV, “Musa, canta..”)

O proêmio de Metamorfoses, de Ovídio, é mínimo, quando levamos em conta o tamanho do poema. São meros 4 versos, num livro de exatos 11994 versos. Pensemos, por exemplo, no proêmio da Teogonia, de Hesíodo, com 115 versos, num total de 1022. Se no seu tamanho o proêmio é ínfimo, no seu sentido é de uma densidade ímpar, sobretudo pelo fato de que nesses 4 versos, Ovídio nos dá uma aula de poesia, no sentido aristotélico do termo, de ποιήσις como a ação de criar.

O que se pode compreender do proêmio, em uma primeira leitura, é a intenção do poeta de cantar as mudanças ou metamorfoses de alguns dos personagens da narrativa, desde a origem do mundo até a sua contemporaneidade – esta é a proposição – e o pedido aos deuses, divindades aqui não especificadas, para o favorecimento e condução de seu canto – esta é a invocação.

A partir do momento em que nos entregamos a um exercício de tradução desse proêmio, vemos que o poeta não só diz qual o objeto de seu canto e não só invoca os deuses para a sua proteção. O poeta vai além e nos revela a própria arte de construção poética, dentro dos moldes da poesia clássica, a épica, sobretudo, que não desprezava a invocação. Abramos um parêntesis para dizer que, embora composta em hexâmetros – único poema de Ovídio a usar só este tipo de verso –, Metamorfoses não pode ser vista como exclusivamente épica. Obedecendo à própria lógica interna do poema, vemos no decorrer do enredo como ali se encontram o lírico e o trágico, lado a lado com o épico. Se o amor frustrado de Apolo por Dafne, no Livro I, é um momento lírico, objeto inclusive de um soneto camonianiano – “O filho de Latona esclarecido” – o mito de Meleagro, no Livro VIII, é trágico, embora ambos derivem de um núcleo épico no poema. Do mesmo modo, do Livro XII ao Livro XV, vemos as suítes troianas e romanas, que confirmam o tom épico, mesmo que aí se encontrem os amores frustrados de Glauco e Cila, e de Polifemo e Galateia. Desse modo, se há metamorfoses de personagens, há metamorfose de gênero ao longo do poema, diversidade que faz a sua beleza, por quebrar a monotonia do épico.^{ccxxviii}

Façamos uma análise do proêmio, a partir de uma tradução por nós proposta:

O ânimo me conduz a cantar as formas mudadas para novos
corpos; deuses, as minhas empresas (pois vós também as mudastes)
favoreci e desde a origem primeira do mundo

até os meus tempos, conduzi meu canto contínuo.¹⁴⁷

De modo a iniciar com alguns esclarecimentos sobre a nossa proposta de tradução, gostaríamos de comentar o capítulo XLV de Esaú e Jacó – “Musa, canta...” –, de Machado de Assis, que nos apresenta o conselheiro Aires definindo o caráter dos gêmeos antagonistas Pedro e Paulo, a partir do próêmio da *Iliada* e da *Odisseia*, de Homero. Para Paulo, o conselheiro escolheu a *Iliada*, que trata da fúria funesta de Aquiles; para Pedro, a *Odisseia*, que trata das mil voltas do astuto Odisseu. Depois de ler o poema em prosa portuguesa, o conselheiro cita as passagens diretamente do grego, certo de que as traduções não valem o original. Ainda assim, não faltou nada para que os dois irmãos se acusassem mutuamente: Pedro acusou Paulo de furioso, como Aquiles; Paulo acusou Pedro de velhaco como Odisseu, distorcendo o caráter de cada um dos heróis. É aí que entra uma observação final do conselheiro, no sentido de que eles deveriam dizer isto em grego, que é melhor do que a nossa prosa. Tem razão o conselheiro ao dizer que a tradução não vale o original. Na realidade, tradução alguma vale o original. Há sempre, por melhor que seja a tradução, a possibilidade de o tradutor, voluntária ou involuntariamente, distorcê-la, quando não, manipulá-la.

Digamos, portanto, que a nossa tradução se orienta pelos moldes do que praticamos e ensinamos aos nossos estudantes, em nossas aulas, no curso de Letras Clássicas, na Universidade Federal da Paraíba. Trata-se de uma tradução operacional, cujo intuito é procurar extrair do texto original a concepção que ali se encontra. Nesse processo, orientamos os nossos alunos no sentido de perceber que a tradução da morfossintaxe latina não é suficiente. Há que se levar em consideração, ao menos, dois requisitos. O primeiro é o contexto cultural em que o texto foi criado; o segundo é a estrutura do texto a ser traduzido. Como se trata de um texto literário, obviamente, que temos de buscar saber como aquele texto se estrutura literariamente, de modo que consigamos uma tradução que dele se aproxime. Veja-se, pois, que não estamos falando de tradução literal, mas de uma maior aproximação possível com o texto original, de acordo com o que nos impõe a sua estrutura. Se, por um lado, estamos de acordo com todos os teóricos que apregoam a tradução ser escolha, por outro lado vemos como necessário limitar essas escolhas, para ficar com aquelas que traduzem melhor a estrutura do texto.

Em seu livro, *A tradução como manipulação*, Cyril Aslanov, discute vários aspectos da tradução, procurando sempre estabelecer o contexto e a vivência da língua, quando possível, como elementos importantes no processo de traduzir. Referindo-se às traduções mecânicas do Google, que, para ele, se assemelham às tentativas de traduções literais de alunos ruins, sem levar em conta o contexto da língua a ser traduzida, Aslanov nos diz o seguinte:

“O modo demasiadamente mecânico pelo qual o Google

¹⁴⁷In noua fert animus mutatas dicere formas corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illas) adspirate meis primaque ab origine mundi ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

Tradutor traduz os idiomatismos de uma língua para outra relembra os alunos ruins que transpõem literalmente o texto a ser traduzido. Ou seja, em outro contexto, faz pensar no modo de falar dos serviços de propaganda ou de espionagem em tempo de guerra, quando o conhecimento teórico da língua do inimigo não é suficiente porque lhe falta a pátina da experiência viva da língua. Conta-se que quando a Rádio Cairo difundia emissões em hebraico para desmoralizar o exército israelense durante a Guerra do Atrito (1969-1970), os jornalistas egípcios que pensavam conhecer o hebraico cometeram gafes memoráveis. Referindo-se ao Lado dos Cisnes, que a rádio escolheu para servir de intermezzo musical, o locutor usou a expressão *brekhat ha-barvazim* (literalmente, “piscina dos patos”), e vez do título canônico *agam ha-barburim*. Nesse caso, o efeito produzido foi diametralmente oposto à exaltação que acompanha a escolha de títulos mais eloquentes que o original para as obras literárias ou cinematográficas” (2015, p. 38).

De igual modo, nos parece que o entendimento de Umberto Eco em *Dire quasi la stessa cosa*, sobre tradução como negociação é o mais indicado, tendo em vista que se não podemos dizer a mesma coisa numa tradução, devemos procurar dizer, pelo menos, quase a mesma coisa, num processo contínuo de negociação de termos, considerando, sobretudo, que uma tradução é sempre um trabalho em processo. É exatamente o quase, que se encontra no título, que induz à negociação dos termos, para que o tradutor não troque as mãos pelos pés e passe a traduzir “piscina dos patos” por “Lago dos cisnes”, por haver água e aves aquáticas envolvidas no processo, ou ainda, “garça” por “alicate”, afinal de contas ambos têm bico e pernas compridas, como mostra a capa da edição italiana da obra de Eco. Acreditamos que nada traduz melhor o conceito de *inflectum latino* do que o processo de tradução de uma língua para outra.

Eco chama a atenção para um fato óbvio, mas, como todo óbvio, geralmente esquecido: “Le parole assumono significati diversi secondo il contesto” (2016, p. 28), para mais adiante, ser bem claro no que diz respeito à contextualização:

“Questo ci fa sospettare che una traduzione non dipenda solo dal contesto linguistico, ma anche da qualcosa che sta al di fuori del testo, e chi chiameremo informazione circa il mondo, o informazione enciclopedica” (2016, p. 31).

Partindo do princípio de que *Metamorfoses* é um texto literário e segue as regras da poética clássica, começemos a discutir a nossa tradução a partir do verbo *dicō*, que aparece no texto em sua forma de infinitivo *inflectum*, *dicere*. Como verbo importante em qualquer língua, *dicō* tem o sentido primeiro de mostrar, fazer conhecer pela palavra, dizer, segundo Ernout (2011), agindo tanto na esfera jurídica, quanto na religiosa. É na passagem para a esfera comum da linguagem que *dicō* perde seu caráter

solene, passando a significar dizer. Recordemos que esse verbo pode ainda significar cantar e celebrar, termos que se adequam à criação poética, quando lembramos que o tipo de poesia que encontramos em *Metamorfoses* não pode ser dissociado da religiosidade greco-latina, ainda que sob a forma de representação. A nossa escolha, portanto, por cantar está associada ao canto como celebração, noção naturalmente arraigada ao épico e ao hino, tendo em vista que seguimos a nossa compreensão a respeito de tradução, devidamente corroborada pela afirmação de Umberto Eco de que “il testo tradotto deve trasportare il lettore nel mondo e nella cultura in cui l’originale è stato scritto” (2016, p. 64).

A escolha de *ánimus* como ânimo explica-se pelo fato de este termo corresponder ao grego *θυμός*, aplicando-se às coisas do espírito, ao coração como sede da coragem, do desejo, das inclinações conforme ensina Ernout (2011), termo que assume um duplo valor racional e afetivo. Assim, o poeta é movido pela força do ânimo, como um sopro que o leva a cantar, a celebrar aquilo que ele propõe. Nesse momento, nunca é demais lembrar duas coisas, a primeira é a de que *ánimus* tem um corresponde exato, afirma Ernout, em grego que é *véμος*, sopro. A outra é a presença do verbo *ferō*, em sua terceira pessoa do singular do presente infectum do indicativo, fert, com o sentido de levar ou conduzir. Vê-se que o poeta não diz que é ele quem vai cantar, mas é o ânimo que o conduz a cantar. Este ânimo que se encontra dentro dele e o move é o ânimo das Musas ou, no caso de *Metamorfoses*, dos deuses não especificados, o que engloba todos. Não se trata de um querer individual de um poeta, mas de uma decisão divina que o move à celebração. Se o Gaffiot (2000) abona a construção *fert animus* acompanhada de infinitivo, com o sentido de ter a intenção de, usando para isto Suetônio e o primeiro verso de *Metamorfoses*, não significa que esta construção tenha sempre que ser traduzida desse modo. A abonação também aparece no Oxford, com o sentido de to prompt, suggest, quando diz respeito à construção de *ferō* com infinitivo, e, quando se trata do vocábulo *ánimus*, aparece com o sentido de “mente como sede do desejo e da volição”. Para Suetônio, que está fazendo um relato histórico da vida do imperador Otão, vemos como adequada essa tradução, por se tratar de uma narrativa que se quer verdadeira e objetiva. No caso de Ovídio e de outros poetas, o que se quer é o contrário, deseja-se a subjetividade inerente à criação literária e uma verdade poética sob a orientação dos deuses. Voltamos aqui ao sopro criativo das Musas, que transforma o pastor, o homem apenas ventre, em poeta, em vate, ao mesmo tempo em que substituem o seu cajado por um cetro, a partir de um ramo florescente de loureiro, como bem o diz Hesíodo na *Teogonia* (versos 26-34), de modo que o poeta glorie o passado e o futuro com o seu canto divino, devidamente protegido por Apolo, deus da inspiração, da música, da poesia e da profecia. Não seria este o desejo de Ovídio no prólogo de *Metamorfoses*? Veremos a resposta a esta pergunta mais adiante.

A proposição traz o que é importante e essencial no poema. Assim como a *Ilíada* inicia-se com a palavra *μῆνιν* e o segundo verso inicia com *οὐλομένην*, para dizer que a essência desse canto homérico é a fúria funesta de Aquiles, a *Odisseia* inicia-se com *ἄνδρα*, completada por *πολύτροπον*, de modo a expressar que o mais importante naquela narrativa é cantar o herói de mil voltas – mil voltas físicas, em suas viagens errantes, e mil voltas no pensamento, pela sua astúcia –, no caso Odisseu. Já na *Eneida*, as palavras iniciais são *arma uirumque*, as armas e o herói, essência desse poema

épico, que se centra na figura de Eneias e nas guerras travadas para a posse da nova terra no Lácio. Ovídio começa o seu poema com o adjetivo *noua*, regido da preposição *in* com sentido acusativo, e com o substantivo correspondente – *corpora* – iniciando o verso seguinte. A utilização de *in* com regência de acusativo é decisiva para se entender que o poema se estrutura em movimentos para transformações. A proposição se define com o ânimo levando a se cantar as formas mudadas para novos corpos. O sentido direcional nos parece claro vez que o Oxford apresenta uma das formas de *in* regendo acusativo, quando acompanhado de “palavras que expressem movimento ou mudança de posição”. Há uma diferença fundamental entre cantar as formas mudadas para novos corpos e cantar as formas mudadas em novos corpos. O poema não vai cantar as formas mudadas nos novos corpos, a proposição é cantar como é que se deu esse movimento, essa metamorfose de um corpo para um novo corpo. Quando isto acontece, o mito se fecha e passa-se a outro mito e assim por diante. A lição de Ovídio iniciando o seu poema com a preposição *in* que, nesse caso indica movimentação, nos dá a medida exata do porquê seu poema se chama *Metamorfoses*. Embasando a nossa escolha, cito a explicação de Eco à recorrência do termo *negociação*, em seu livro:

“Se farò ricorso tante volte all’idea di negoziazione per spiegare i processi di traduzione, è perché è sotto l’insegna di questo concetto che porrei anche la nozione, sino a ora abbastanza imprevedibile, di significato. Si negozia il significato che la traduzione deve sprimere perché si negozia sempre, nella vita quotidiana, il significato che dobbiamo attribuire alle spressioni che usiamo” (2016, p. 87-88).

Qual teria sido a mudança provocada nas empresas de Ovídio? O poeta queria fazer um poema essencialmente épico e viu-se levado pela inspiração divina a fazer um poema que se transforma, ao longo de sua narrativa, e mescla vários gêneros literários? Ou estaria falando o poeta de que suas intenções foram mudadas com o decreto de seu banimento para Tomi, no Mar Negro, por Augusto? Georges Lafaye, que estabelece e traduz umas das edições de *Metamorfoses*, diz que seu poema estava terminado, embora não tivesse recebido a forma definitiva, quando de seu banimento, no fim do ano 8 de nossa era. O poeta o havia começado, informa Lafaye, talvez no ano 1 a. C., e quando soube da sentença que o atingia, ele queimou os manuscritos ou por despeito com relação às Musas, causas de sua desgraça, ou pela imperfeição do poema (Ovide, *Introduction*, 1928 p. I-II). Impedido de corrigir seu texto, Ovídio ainda sofre o golpe de ser mantido distante das bibliotecas públicas, expurgado que fora. Mesmo quando *Metamorfoses* chega às mãos de Sêneca pai, um dos primeiros a citá-lo, o seu texto é já incerto em vários lugares, diz Lafaye (id. *Ibid.*, p. III).

Qualquer que tenha sido a ordem da mudança operada pelos deuses nos projetos de Ovídio, ela vem a calhar num poema que tem por título *mudanças*. Nessa invocação, Ovídio apela para os deuses – *di* – não para uma divindade específica, como as Musas, o que se coaduna com outra invocação que existe no Livro XV^{ccxxix}, encerrando a narração para que se abra o epílogo do poema. Aos deuses, Ovídio pede o favorecimento e a condução de seus versos. O favorecimento vem com o verbo *adspirō*, em sua forma de imperativo presente, *adspirāte*. Voltamos, ainda uma vez, às Musas de Hesíodo

do. Se as Musas inspiraram o poeta, soprando o divino para dentro dele, agora, na hora da criação, na hora da ποῆσις, é preciso que elas soprem em direção de alguma coisa, soprem para fora, não mais para dentro. O primeiro sentido de adspīrō é exatamente soprar em direção de, que nos é dado pela preposição inicial, regente de acusativo de movimento, ad. O sopro divino, por sua vez, mostra-se bem estruturado com o ânĭmus do primeiro verso. O poeta cria, usa de sua racionalidade, mas não descarta a ajuda dos deuses, que o motivam a criar. Uma vez criado o poema, é preciso que as divindades o soprem para fora, favorecendo os seus versos, de modo que eles se movimentem, visto que a essência da metamorfose é o movimento, a mudança. Mas não basta o sopro favorável é preciso que eles, os deuses, conduzam os versos do poeta de um lugar para outro, retirando-o de dentro dele e fazendo-os mover-se num canto contínuo. É nesse momento que entra o verbo dedūcō, também no imperativo presente, deducĭte, cujo sentido primordial é de deslocamento, assegurado pela proposição de ablativo de. A nossa escolha por conduzi e não por outro significado do verbo, vem obviamente do verbo ducō, cujo significado é conduzir estando à frente, tornando nítido o sentido que o poeta quer para seus versos: que eles sejam não só favorecidos pelos deuses, mas que eles próprios os conduzam, postando-se à frente, puxando-os num contínuo, para que seus versos não morram consigo. Percebendo como o carmen perpetuum é parte estrutural de dicĕre e de di, os deuses, parece-nos ter respondido, nesse momento, à pergunta retórica que fizemos antes. Cantar as formas mudadas para novos corpos é uma celebração, em que o canto/profecia (carmen) tem que ser perpétuo, contínuo, perene. O sentido de perpetuum, adjetivo importantíssimo no proêmio, é ambivalente, pois significa que o que se canta, das origens primeiras aos dias atuais do poeta, não tem quebra, não sofre solução de continuidade, por maiores e mais complicados que sejam a trama e os desvãos em Metamorfoses. Por outro lado, diz também da perpetuidade do ato de criar, ato que immortaliza o poeta. Entendendo como Eco que “una buona traduzione è sempre un contributo critico alla comprensione dell’opera tradotta” (2016, p. 247), temos a consciência de que um tradutor não pode querer facilitar a sua tradução, numa atitude do que chamamos de síndrome de Thétis. No Canto XVIII da Ilíada, Homero constrói o hexâmetro do verso 54 com o epíteto δυσσαριστοτόκεια, para Thétis, a mãe de Aquiles, que compreende quase todo o segundo hemístiquio:^{ccxxx}

Ai de mim, eu mesma infeliz, ai de mim, a infortunada que pariu o melhor,¹⁴⁸

Muitos preferem, a título de facilitação, a tradução interpretativa, esquecendo que a interpretação deve ser do leitor; outros simplificam o verso, desfazendo todo o esforço do poeta, que o construiu de modo a caber no hexâmetro e para que, ao mesmo tempo, fosse uma síntese da condição dessa divindade de mãe desafortunada, por ter parido o melhor dos Aqueus, ποίησις, no caso o epíteto de Aquiles, conforme o herói é apresentado desde o proêmio da Ilíada. O epíteto diz de Thétis, mas diz também do oráculo e da escolha de Aquiles de morrer jovem, em combate. Aquiles não é apenas o único dos Aqueus que vai a Troia sabendo que morrerá. Ele é, sobretudo, o único que ali se encontra em busca da bela morte, a única via para alcançar a glória imperecível, κλέος ἄφθιτον. Simplificar o epíteto é destruir um contexto importante dentro da Ilí-

¹⁴⁸ ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσσαριστοτόκεια,

ada.

Enfim, esperamos ter demonstrado a densidade do proêmio de Metamorfoses, bem como ter explicado as nossas escolhas tradutórias, fruto de negociações com o contexto e a com a estrutura do poema. No nosso entendimento, não poderia haver maior exemplo na poética clássica do que esta lição que Ovídio nos dá nesse proêmio. A poesia é criação da racionalidade do poeta que não exclui o sopro divino, que o anima à criação, favorece os seus versos e os guia à perpetuidade, mostrando como a invocação pode se transformar em evocação, no sentido de que os deuses são chamados a contribuir com a inspiração e com a expiração, retirando o canto e o perpetuando.

Referências

ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. 1ª. Ed. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**; introdução e notas Hélio Guimarães. 1. Ed. Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa**: esperienze di traduzione. VI edizione. Milano: Bompiani, 2016.

ERNOUT, Alfred et MEILLET, Alfred. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**: histoire des mots. Paris: Klincksieck, 2001.

GAFFIOT, Félix. **Le grand Gaffiot dictionnaire latin-français**. 3e. éd. revue et augmentée sous la Direction de Pierre Flobert. Paris: Hachette, 2000.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses; estudo e tradução de Jaa Torrano. 4. ed. Iluminuras: São Paulo, 2001.

HOMÈRE. **Iliade**; texte établi et traduit par Paul Mazon; notes d'Hélène Monsacré. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (3 tomes).

HOMÈRE. **L'Iliade**; texte bilingue présenté par Claude Michel Cluny. Paris: Éditions de la Différence, 1989.

HOMERO. **Iliada**; tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HOMERO. **Iliada**; tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

HOMERO. **Iliada**; tradução de Odorico Mendes; prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter. Campinas: Ateliê Editorial; Editora a Unicamp, 2008.

HOMERO. **Iliada**; tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e appendices de Peter Jones; introdução à edição de 1950 E. V. Rieu. 1ª. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

OVIDE. **Les métamorphoses**; texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris: Les Belles Lettres, 1928 (III Tomes).

OVIDIO. **Metamorfosi**; vol. I, Libri I-II, a cura di Alessandro Barchiesi con un saggio introduttivo di Charles Segal; texto crítico basado sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant; traduzione di Ludovica Koch. III edizione. Fondazione Lorenzo Valla: Arnoldo Mondadori Editore, 2011.

OXFORD LATIN DICTIONNAIRE. Oxford: Clarendon Press, 1968.

15

Semântica Aristotélica



José R. Seabra F

A obra completa de Aristóteles, publicada nos dias de hoje, inicia-se pelo Órganon, série de seis tratados de lógica escritos em estilo direto, seco, breve: *Categorias*; *Da Interpretação*; *Analíticos Primeiros*; *Analíticos Segundos*; *Tópicos*; *Dos Elencos Sofísticos*. Nesses seis livros o leitor vai encontrar, em resumo, respectivamente: análise dos elementos das proposições; estudo da proposição; teoria do silogismo; silogismo científico; pontos da dialética; os sofismas e os meios de refutá-los. Mas que relação com a gramática têm essas obras do filósofo? É o que se confere a seguir. Os livros de lógica, englobados pelo título *Órganon*, apresentam em geral significado da palavra, significado da linguagem, semântica analisada e desenvolvida para entendimento de proposições, isto é de frases, de afirmações; em última análise, também assunto gramatical, lógica filosófico-gramatical.

Categorias (Κατηγορίαι) é o tratado que abre a série; o nome vem de κατηγορεῖν (acusar), e o significado seria então “acusações”, mas em Aristóteles o sentido é de “atributos”. Por exemplo, na frase “o homem é branco” homem seria a categoria da substância e branco a da qualidade. A classificação aí de tipos de categorias (atributos, predicados) serve para dar maior capacidade de análise e interpretação a elementos e argumentos do discurso. Conforme análise de estudiosos, as categorias (os atributos) seriam uma espécie de reflexão sobre a gramática grega; assim por exemplo, seguindo a ordem do livro, as quatro primeiras categorias – substância, qualidade, quantidade, relação – correspondiam aos substantivos e adjetivos; as quatro últimas – posição, posse, ação, paixão – aos verbos; as duas do meio – lugar e tempo – aos advérbios. Exemplo de categoria: quantidade. Aristóteles observa que as coisas em si mesmas e isoladamente não são ou grandes ou pequenas, e só o são por comparação; assim dizemos que uma colina é grande, que um grão de milho é pequeno, mas na realidade queremos dizer “maior” ou “menor” do que coisas semelhantes do gênero, pois nos referimos a algum padrão externo; se tais termos fossem usados “absolutamente”, jamais deveríamos chamar uma colina de grande, como jamais deveríamos chamar um grão de milho de pequeno.

O segundo da série, *Da Interpretação* (Περὶ ἑρμηνείας), apresenta estudo das proposições e análise semântica dos elementos do enunciado. A palavra ἑρμηνεία significa para Aristóteles “comunicação ou manifestação do pensamento”. Não é livro propriamente de gramática, mas acaba por tratar de noções básicas da linguagem, noções de que se servirá toda uma tradição gramatical posterior. Segundo nossa análise, três noções sobressaem: a distinção entre fonema e letra; a definição de nome (o nome como convencional); o futuro como tempo eventual. Noções repercutidas nas gramáticas modernas. Exemplos a seguir de trechos com as principais definições. Assim, a respeito de fonema e letra:

Das afecções na alma existem certamente os símbolos na voz, e das [afecções] na voz existem as coisas grafadas¹⁵⁰.
(16a3-16a4)

¹⁵⁰ ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύβoλα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ

“Afecção”^{ccxxxv} traduz πάθημα (tudo o que afeta o corpo ou a alma ou a mente); no trecho consta παθημάτων (das afecções); tradução pois bem literal; o significado aí seria: os sons da voz humana, símbolos dos estados da alma; as palavras escritas, símbolos dos sons da voz. Hoje muito comum nas gramáticas a distinção entre fonema (som da voz humana: vogal, consoante) e letra (símbolo que representa o fonema). Adiante, acerca do nome:

Nome certamente então é voz significativa por convenção, sem [referência a] tempo, da qual nenhuma parte é significativa isoladamente ¹⁵¹. (16a19-16a21)

Notem-se aí as expressões φωνή σημαντική, voz significativa, som significativo, e συνθήκη, o ato, o resultado de “colocar junto”; arranjo, convenção. Parece que a linguística moderna estabelece hoje como convenção o substantivo, o nome das coisas; mas desde a antiguidade houve discussão sobre o assunto. Sobre o verbo, afirma-se:

Verbo porém é o que indica tempo, do qual [verbo] uma parte nada significa separadamente; e é o sinal das coisas ditas de outra coisa¹⁵². (16b6-16b7)

Aristóteles diz que o verbo apresenta, além da significação própria, a de tempo: υγία (saúde) é nome; υγιάζει (estar são), verbo, pois este junta à sua própria significação a existência atual desse estado. Sobre o discurso, afirma-se:

E é o discurso todo certamente significativo, não como instrumento [natural] porém, mas, como precisamente se disse, por convenção¹⁵³. (16b33-17a2)

Mais adiante, capítulo IX nas edições europeias modernas, Aristóteles analisa a oposição dos futuros contingentes: cada coisa necessariamente é ou não é, será ou não será, e entretanto se se consideram separadamente essas alternativas, não se pode dizer qual das duas é necessário: λέγω δὲ οἷον (e digo como exemplo) ἀνάγκη με ἔσεσθαι ναυμαχίαν αὔριον ἢ μὴ ἔσεσθαι (é necessidade decerto haver de ser batalha naval amanhã ou não haver de ser); οὐ μέντοι γενέσθαι αὔριον ναυμαχίαν ἀναγκαῖον (seguramente não é necessário vir a ocorrer amanhã batalha naval) οὐδὲ μὴ γενέσθαι (nem não vir a ocorrer); γενέσθαι μέντοι ἢ μὴ γενέσθαι ἀναγκαῖον (seguramente é necessário vir a ocorrer ou não vir a ocorrer). Em tradução mais fluente: “Necessariamente haverá amanhã batalha naval ou não haverá; mas não é necessário que haja amanhã batalha naval, e não é necessário que não haja; mas que haja ou que não haja amanhã batalha naval, eis o que é necessário”. Entende-se: proposição não-necessária

¹⁵¹ ὄνομα μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην ἄνευ χρόνου, ἧς μὴδὲν μέρος ἐστὶ σημαντικὸν κεχωρισμένον.

¹⁵² ῥῆμα δὲ ἐστὶ τὸ προσσημαῖνον χρόνον, οὗ μέρος οὐδὲν σημαίνει χωρὶς· ἐστὶ δὲ τῶν καθ’ ἑτέρου λεγομένων σημεῖον.

¹⁵³ ἔστι δὲ λόγος ἅπας μὲν σημαντικός, οὐχ ὡς ὄργανον δέ, ἀλλ’ ὡς περ εἴρηται κατὰ συνθήκην.

¹⁵⁴ ἀνάγκη δὲ πάντα λόγον ἀποφαντικὸν ἐκ ῥήματος εἶναι ἢ πτώσεως· καὶ γὰρ ὁ τοῦ ἀνθρώπου λόγος· ἐὰν μὴ τὸ ἔστιν ἢ ἔστασι ἢ ἦν ἢ τι τοιοῦτο προστεθῆ, οὐ πῶ λόγος ἀποφαντικός.

“amanhã haverá batalha naval”; proposição não-necessária “amanhã não haverá batalha naval”; proposição necessária “amanhã ou haverá ou não haverá batalha naval” – eis aí a oposição dos futuros contingentes (incertos) – o futuro necessário: sempre de oposição de alternativas.

Os tratados seguintes são os dois Analíticos: o terceiro da série, Analíticos Analíticos Primeiros, de raciocínio em geral; o quarto, Analíticos Segundos, da metodologia do conhecimento científico. É costume dizer “tratados de lógica”, mas em vez da palavra “lógico” (λογικός), Aristóteles usa “analítico” (ἀναλυτικός). Que quer dizer esse termo “analítico”? trata-se do método analítico: decompor em partes as questões e problemas.

Os Analíticos Primeiros (Αναλυτικὰ πρότερα), terceira parte do Órganon, constituem o máximo da lógica aristotélica. Tarefa difícil estudar esta obra; sutilezas de linguagem requerem aí concentração e esforço por parte do leitor. Texto sobre ciência demonstrativa, os Analíticos Primeiros constam de dois livros: teoria do silogismo, no livro I; propriedades do silogismo, no livro II; em resumo: estudo da natureza e funcionamento do silogismo em geral. Esta nossa análise contempla apenas o livro I, que apresenta teoria do raciocínio em geral; as leis do silogismo; a análise dos “argumentos” (isto é das “afirmações com justificativas”). Tem-se aí o estudo exaustivo do silogismo, que é para o filósofo estagirita o raciocínio lógico por excelência. Enfim o objetivo é expor a natureza e funcionamento do silogismo em geral. Consideram-se dificuldades de compreensão imediata do texto todo os raciocínios esboçados e indicados por letras do alfabeto grego como a concisão e brevidade e ainda verbo de ligação subentendido e expressões que parecem implícitas no texto. Mostra-se a seguir que essas aparentes “dificuldades” podem ser consideradas “facilidades”, visto ser seca e objetiva e de palavras somente necessárias a redação de Aristóteles. Objetiva-se então mostrar também o valor semântico que tinham, quando foram aí usados, os termos e expressões. A lógica aristotélica tem por base a ideia da dedução, quer dizer a existência de argumento particular a partir de argumento universal. Aristóteles considera premissa (πρότασις) o discurso (λόγος) que ou afirma ou nega alguma coisa; esse discurso pode ser ou universal (καθόλου) ou particular (ἐν μέρει) ou indefinido (ἀδιόριστος): universal, a atribuição ou a não-atribuição a algo tomado universalmente; particular, a atribuição ou a não-atribuição a algo tomado particularmente ou não-universalmente; indefinido, a atribuição ou a não-atribuição feita sem indicação de universalidade ou de particularidade^{ccxxxviii}. Vê-se então, em Analíticos Primeiros I, a definição de “prótase” como oração que afirma ou nega alguma coisa de algum sujeito

Prótase decerto é pois um enunciado afirmativo ou negativo de algo acerca de algo¹⁵⁵. (24a17-19)

Entre nós hoje, em lógica, esta palavra “prótase” indica a primeira proposição numa demonstração. Forma-se de θέσις (a posição; o ato de pôr, de colocar) e πρό (antes, diante). Em vez de “premissa” ou “proposição”, pode-se usar ao traduzir o texto aristotélico a mesma palavra “prótase”. A seguir algumas definições básicas ainda do

¹⁵⁵ Προτάσις μὲν οὖν ἐστὶ λόγος καταφατικός ἢ ἀποφατικός τινὸς κατὰ τινος.

livro I. Definição do silogismo:

E silogismo é enunciado (discurso) em que, colocadas certas coisas, outra diferente das estabelecidas necessariamente decorrer pelo [fato de] existirem essas coisas. E digo pelo [fato de] existirem essas coisas o em virtude dessas coisas decorrer, e [digo] o em virtude dessas coisas decorrer o [fato de] não ser necessário nenhum termo de fora para ter-se produzido necessariamente [a consequência]¹⁵⁶. (24b19-22)

Fala-se em silogismo aristotélico, mas discutem os estudiosos o que Aristóteles entendia exatamente por silogismo. Em geral muitos estudiosos consideram que silogismo, tal como apresentado nos Analíticos Primeiros, possa ser resumido como « argumento válido com estrutura peculiar ». Alguns tradutores preferem traduzir συλλογισμός por « raciocínio » ou por « dedução ». Considera-se enfim o silogismo como um raciocínio ou dedução ou conclusão a partir de premissas. A palavra συλλογισμῶς é constituída por συν (com) mais λογισμός (cálculo); indica “conexão de ideias” e “raciocínio”. Com essa palavra Aristóteles designa a argumentação lógica perfeita. Pode-se dizer, em resumo, que o silogismo se constitui de três proposições declarativas: primeira premissa, segunda premissa, conclusão.

A seguir, em pouco mais de quarenta capítulos, apresentam-se formas de argumentos válidos: como tais formas se relacionam entre si para construir sistema lógico; as propriedades de tal sistema lógico. Em traduções francesas e espanholas – não no original – aparecem títulos dos capítulos; por exemplo « silogismos modais com uma prótase necessária e outra assertória (categórica) », « silogismos modais sobre o admissível » etc. Entende-se aí como silogismo modal aquele que pressupõe pelo menos uma prótase modalizada – a modalidade em filosofia aristotélica é uma particularidade da prótase; uma prótase pode afirmar que algo precisa ser ou que realmente é (assertória) ou que pode ser. Como exemplos de prótases assertórias (proposições categóricas) podem-se considerar as relações seguintes:

duas proposições são contraditórias se – e somente se – não podem ambas ser verdadeiras e não podem ambas ser falsas;

duas proposições são contrárias se – e somente se – ambas podem ser falsas mas não podem ambas ser verdadeiras.

Com estudo das sutilezas do texto original, veem-se a seguir três exemplos de alguns capítulos em que Aristóteles analisa silogismos.
[conversão das prótases]

¹⁵⁶ Συλλογισμὸς δὲ ἐστὶ λόγος ἐν ᾧ τεθέντων τινῶν ἕτερόν τι τῶν κειμένων ἐξ ἀνάγκης συμβαίνει τῷ ταῦτα εἶναι. Λέγω δὲ τῷ ταῦτα εἶναι τὸ διὰ ταυτᾶ συμβαίνειν, τὸ δὲ διὰ ταῦτα συμβαίνειν τὸ μηδενὸς ἕξωθεν ὄρου προσδεῖν πρὸς τὸ γενέσθαι τὸ ἀναγκαῖον.

Pois não [se segue] se “homem” acaso não esteja (não esteja como base) (não exista) em algum vivente (animal), também “vivente” (animal) não está (não está como base) (não existe) em algum homem¹⁵⁷. (I, 25a12-13)

Embora no subjuntivo na tradução, é de se notar que no original o verbo aparece duas vezes, sempre no indicativo ὑπάρχει mas na primeira vez antecedido de μή (que é um “não” eventual) e na segunda antecedido de οὐχ (que é um “não” real).
[silogismo assertório (categórico)]

Se pois o M em certamente nenhum N está (está como base) (existe) porém em algum Ξ necessidade o N em algum Ξ não estar (não estar como base) (não existir)¹⁵⁸. (I, 27a32-33)

Em traduções europeias duas negativas “se M não está em nenhum N...” – o que não parece bem em texto de lógica.
[silogismo com duas prótases contingentes (com duas premissas admissíveis)]

Quando então o A aplicar-se a todo B e o B a todo o Γ silogismo haverá perfeito por [pelo fato de] ser fundamento o A aplica-se a todo o Γ¹⁵⁹. (I, 32b38-40)

Na obra seguinte, Analíticos Segundos, consta a ideia de que toda disciplina vem a partir de algum conhecimento pré-existente. Conforme Analíticos Segundos 71a e toda disciplina dianoética se adquirem de um saber que precede o conhecimento”. Em suma, o objetivo neste quarto tratado é a demonstração. Conforme Aristóteles: “Os meios pelos quais os argumentos retóricos convencem são precisamente os mesmos, uma vez que utilizam paradigmas, que são um tipo de raciocínio indutivo, ou entimemas, que são um tipo de raciocínio silogístico”.

Depois dos Analíticos, vem o tratado Tópicos (Τοπικά) que analisa o τόπος, que se entende por “lugar” donde se descobrem ou se inventam argumentos, e por “argumento” ou “matéria de um discurso. Esta obra se refere também à arte oratória; trata-se dum tratado filosófico-retórico. O objetivo dos Τοπικά penúltima parte da série *Órganon*, já é indicado de início:

ἢ μὲν πρόθεσις τῆς πραγματείας (o propósito do trabalho) μέθοδον (achar método), ἀφ’ ἧς δυνασόμεθα συλλογίζεσθαι περὶ παντὸς τοῦ προτεθέντος προβλήματος ἐξ ἐνδόξων (pelo qual seremos capazes de raciocinar, desde opiniões renomadas, sobre todo problema colocado), καὶ αὐτοὶ λόγον ὑπέχοντες μηθὲν ἐροῦμεν ὑπεναντίον (e nós mesmos, ao sustentar um

¹⁵⁷ Οὐ γὰρ εἰ ἄνθρωπος μὴ ὑπάρχει τινὶ ζῷῳ, καὶ ζῶον οὐχ ὑπάρχει τινὶ ἀνθρώπῳ.

¹⁵⁸ Εἰ γὰρ τὸ Μ τῷ μὲν Ν μηδενὶ τῷ δὲ Ξ τινὶ ὑπάρχει, ἀνάγκη τὸ Ν τινὶ τῷ Ξ μὴ ὑπάρχειν.

argumento, evitar dizer algo contraditório).

O que se quer então é descobrir método que capacite o raciocínio a partir de opiniões de aceitação geral acerca de qualquer problema que se apresente. Aristóteles repete em seguida, tendo em vista agora a dialética, a definição de silogismo: “um discurso argumentativo no qual, uma vez formuladas certas coisas, alguma coisa distinta dessas coisas resulta necessariamente através delas” .

Dos Elencos Sofísticos (Περὶ σοφιστικῶν ἔλεγχων), o sexto e último da série, trata do sofisma, da falácia. A palavra “elenco” (ἔλεγχος) entre nós, hoje, é mais usada no sentido de catálogo ou lista, mas em Aristóteles tem o sentido de “argumento para refutar”. Início do texto: περὶ δὲ τῶν σοφιστικῶν ἔλεγχων [a respeito dos elencos sofisticos (das refutações sofisticas)] καὶ τῶν φαινομένων μὲν ἐλέγχων ὄντων [e que aparecem como sendo (parecem ser) certamente elencos (argumentos, refutações, contestações)], δὲ παραλογισμῶν ἀλλ’ ἐκ ἐλέγχῳ [porém que são paralogismos (enganos, cálculos falsos, falácias) mas não elencos (e não refutações)] λέγωμεν [falemos]. Para exemplificar, pode-se ver um trecho do capítulo IV “refutações verbais e refutações relativas às coisas”; consta aí o parágrafo 4, de análise de refutações verbais. Apresentam-se então exemplos de anfibologia às vezes difíceis de passar numa tradução. É o caso de ambiguidade ou duplo sentido neste período composto com oração reduzida τὸ βούλεσθαι λαβεῖν με τοὺς πολεμίους de dois significados; literalmente “o querer-se eu ter pego os inimigos” e “o querer-se os inimigos me terem pego”, isto é “querem que eu tenha pego os inimigos” e “querem que os inimigos me tenham pego”. Frase correta mas ambígua. A oração em negrito, reduzida de infinitivo, apresenta dois sentidos: o sujeito do infinitivo λαβεῖν tanto pode ser o acusativo με como o acusativo τοὺς πολεμίους.

Referências

Aristotelis opera – Academia regia Borussica; Berlin, 1960; vol. I.

Aristote – Organon (édition J. Tricot). Paris, 1946, v. 1

Catégories, v. 2 De l’Interprétation, v. 3 Premiers

Analytiques, v. 4 Seconds Analytiques, v. 5 Topiques, v. 6 Les Réfutations Sophistiques. Aristotelis liber de interpretatione. London, Oxford University Press, 1956.

Aristotle – The Orgnon – Prior Analytics. Hugh Tredennick, Harvard University Press, London 1955.

Aristóteles – Tratados de Lógica (Órganon) Analíticos Primeros. Miguel Candel Sanmartín, Editorial Gredos, Madrid, 1995.

Aulo Gélío – Noites Áticas. Londrina, EDUEL, 2010.

Introdução de Bruno Fregni Bassetto; tradução e notas de José Rodrigues Seabra Filho. Nova tiragem revisada, 2014.

¹⁵⁹ Όταν οὖν τὸ Α παντὶ τῷ Β ἐνδέχεται καὶ τὸ Β παντὶ τῷ Γ, συλλογισμὸς ἔσται τέλειος ὅτι τὸ Α παντὶ τῷ Γ ἐνδέχεται ὑπάρχειν.

Notas Finais



- i LIDDELL, Henry George and SCOTT, Robert. A Greek-English Lexicon. Oxford University Press: New York, 1996.
- ii GENNEP, Arnold Van. The rites of passage. Translated by Monika B. rVizedon. Routledge Library Editions: London, 2004.
- iii www.perseus.tufts.edu (Apollodorus, Library and Epitomes, 2.5.12)
- iv HOMERO. Odyssey. Translated by A. T. Murray. Harvard University Press: London, 2002. (Loeb Classical Library), Book XI.
- v VIRGIL. Ecogles Georgics Aeneid. 2V. Translated by H. R. Fairclough. Harvard University Press London, 2001. (Loeb Classical Library), Georgics, Book IV, 453 ss.
- vi www.perseus.tufts.edu (Apollodorus, Library and Epitomes, 2.5.12)
- vii Para a referência da astúcia de Hera, com relação a Zeus, fazendo de Euristeu o rei, quando Zeus pensava em Hércules, v. *Ilíada*, XIX, 90-133.
- viii MIRCEA, Eliade. Rites and symbols of initiation: the mysteries of birth and rebirth. Translated by Willard R. Trask. Putnam: Spring Publications, 2005, p. 112.
- ix HOMERO, *Odisseia*, XIX, v. 399-409.
- x HOMERO, *Odisseia*, XIX, v. 124-129.
- xi V. Canto VIII da *Odisseia*, na recepção a Odisseu entre os Feácios, em que Demódoco canta o episódio do cavalo de Tróia.
- xii VIRGÍLIO, Livro I, v. 257-296.
- xiii VIRGÍLIO, Livro III, v. 441-444.
- xiv VIRGÍLIO, Livro V, v. 724-739.
- xv VIRGÍLIO, Livro VIII, v. 608-731.
- xvi HOMER. Iliad. Translated by A. T. Murray. Harvard University Press: London, 2003. (Loeb Classical Library), Σ, 478-608.
- xvii VIRGÍLIO, Livro VIII, v. 626-728.
- xviii VOLPIS, Leone. Virgilio Eneide Libro sexto. Milano: Carlos Signorelli, 1953.
- xix GLARE, 2003, p. 1238.
- xx Daí o significado do nome proposto pelo próprio Virgílio. Averno seria proveniente do grego ἄopvoç, significando sem pássaro (VI, 236-242).
- xxi VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- xxii Ver *Ilíada*, Canto I, v. 37-42, na prece de Crises a Apolo, e v. 62-67, na fala de Aquiles, sugerindo a consulta a um adivinho, para saber o motivo de Apolo ter enviado ao acampamento a peste que dizimava o exército grego.
- xxiii HOMERO. Odisseia, XI, v. 23-50.
- xxiv HESÍODO, *Teogonia*, v. 383-403.

- xxv O escudo (*ancile*), segundo Tito Lívio, teria caído do céu, *caelestiaque arma, quae ancilia appellantur* (*Ab Vrbe Condita*, I, 20), armas celestes, que são chamadas de escudos.
- xxvi Espécie de toga de cor púrpura usada pelos reis.
- xxvii Primeiro ato de arar a terra.
- xxviii O pronome *hi*, estes, faz referência a Públio Cornélio Cipião e Marco Fúrio Camilo.
- xxix *Interregnum* é o espaço decorrente entre dois reinados.
- xxx O termo *nonae* era empregado, pois das *nonae* para os *idus* havia um espaço de nove dias. Sendo assim, nos meses em que as *nonae* determinavam o 7º dia de cada mês, os *idus* marcavam o 15º dia. Nos meses de abril, junho, setembro e novembro, as *nonae* determinavam o 5º dia, e os *idus* o 13º dia.
- xxxi A relação de tais deuses se encontra em *Le Culte Chez les Romains*, p.11.
- xxxii *Teogonia*, v. 542 e v.643.
- xxxiii *Eneida*, I, v. 65.
- xxxiv *Idem*, I, v. 254.
- xxxv *Ibidem*, I, v.665.
- xxxvi *Ibidem*, I, v.60; III, v.251.
- xxxvii *Ibidem*, II, v.689.
- xxxviii *Fulgurator* é o que lança relâmpagos; *Tonitrualis* e *Fulminator*, os que lançam raios; *Imbricator*, o que faz chover; *Serenator*, o que acalma; *Frugiferum*, o que gera frutos, o fértil, o fecundo; *Tropaeophorus*, o que traz o troféu, o vencedor.
- xxxix Respectivamente, Vencedor, Invencível, Auxiliador, Instigador, Mantenedor, De cem pés, Destruidor, Sustentador, Alimentador, Nutridor.
- xl *Salii* eram os antigos sacerdotes de Marte.
- xli *Flamen* era o sacerdote que se consagrava a uma divindade particular. *Flamen Dialis*, *Flamen Martialis*, *Flamen Quirinalis*, respectivamente, sacerdote de Júpiter, sacerdote de Marte, sacerdote de Quirino.
- xlvi *vir* refere-se a Varrão.
- xlvi O trímetro jâmbico era composto por três dípodas de jambo justapostas. Já Aristóteles, em sua *Poética*, argumenta sobre seu uso na tragédia e na comédia associando-o à fala cotidiana (1449a): “quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes preferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum” (Trad. Eudoro de Souza, 1973).
- xliv Todas as traduções, exceto se especificado o contrário, são de minha responsabilidade. Adoto a edição de Stevens (1971) para o texto grego.
- xlvi O dístico elegíaco alterna hexâmetros datílicos, o metro próprio da poesia épica – composto por seis pés datílicos ou espondeus – com pentâmetros (ou, mais propriamente, dois hemistíquios de hexâmetro justapostos). Na tradução do passo elegíaco da *Andrômaca*, embora não busque em nenhum sentido reproduzir tal metro em língua portuguesa, busquei manter, ao menos graficamente, a estruturação em dísticos.
- xlvi Adoto a edição de Garvie (2009).
- xlvi Adoto aqui, em suas linhas gerais, o argumento de Arthur (1981), Schein (1984, p.168-191) e Redfield (1994, pp.109-110).
- xlvi Um exemplo é o episódio da morte de Pátroclo, que incorpora cenas, motivos e linguagem atinentes à morte de Aquiles, que não é contada no poema (ver Schein, 1984, p. 155-156).
- xlvi Adoto a edição de van Thiel (2010) para a tradução dos excertos da *Ilíada*.
- I A tradução adota a edição de Bury (1926).

li Tradução de Ícaro Francesconi Gatti (2012). A edição do texto grego é de Severyns (1977).
lii Para a tradução deste excerto da *Odisseia* usei a edição de Allen (1975).
liii Tradução de Giuliana Ragusa (2011), segundo a edição de Eva-Maria Voigt (1971).
liv Um indício de canto lamentoso em Safo é o fragmento 140 Voigt, um canto responsório à morte de Adônis, embora não definido tecnicamente como um treno.
lv Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (2017), a partir da edição de Burnet (1949).
lvi Ver Swift (2010).
lvii Adoto para a tradução a edição de Dodds (1960).
lviii Usado também no Hino Delfico a Dioniso, de Filodamo, e no hino de Íaco nas Rãs de Aristófanes (vv.324ss.). Ver Dodds, 1960, pp. 72-74.
lix São fundadores os textos de West (1974) e Bowie (1986). Para um desenvolvimento da discussão aqui apresentada, ver Brunhara (2014).
lx Edição do texto: Diggle (1982).
lxi Ver Fowler (1987).
lxii Sobre o Poliândrio de Ambrácia, ver D'Alessio (1995). Uma tradução destes versos pode ser lida em Brunhara (2014, p.27).
lxiii Utilizo a edição de Martin West (1972) para a tradução das elegias arcaicas de Arquíloco e Tirteu.
lxiv Aristófanes, *Aves*, v.214.
lxv *Troianas*, v.199; *Ifigênia em Táuris*, v.146; *Helena*, v.185; *Orestes*, v.968; Eurípides, *Hipsípila*, 8-10, Cocke).
lxvi COSTA, 2014, p. 11, 61; cf. o prefácio de Anatol Rosenfeld em LESKY, 2003, p. 14.
lxvii LESKY, 2003, p. 21-23.
lxviii Para atender à leitura do texto grego, faz-se necessário transliterar, pelo menos, palavras e expressões isoladas na primeira ocorrência. A transliteração é escrita entre colchetes quando segue a própria palavra grafada em caracteres gregos (ROSSETTI, 2006, p. 327-337).
lxix palavra *ἁμαρτία* [hamartia] é uma palavra composta e deverbal, derivada do verbo *ἁμαρτάνω* [hamartanō], que literalmente significa errar o alvo, errar a marca. Assim, *ἁμαρτάνω* tem, amiúde, a acepção de falhar no propósito, fazer errado, negligenciar. O *ἁ* de *ἁμαρτάνω* é privativo. Por fim, a palavra *ἁμαρτία* [hamartia] significa falha, falta ou erro. Essa culpa não é senão o estado de esquecimento diante dos verdadeiros objetivos reais (MORWOOD; TAYLOR, 2002, p. 17; PEREIRA, 1998, p. 29; LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 77. Confronte com a acepção judaico-cristã em LUST; EYNIKEL; HAUSPIE, 1992, pt. 1, p. 22-23; RUSCONI, 2003, p. 36).
lxx LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 1150-1151.
lxxi ARISTOTELES, 1965, p. 10-11; MARTINS, 2009, p. 128.
lxxii ARISTOTELES, 1965, p. 11.
lxxiii ARISTOTELES, 1965, p. 12.
lxxiv ARISTOTELES, 1965, p. 12; MARTINS, 2009, p. 128-129.
lxxv ARISTOTELES, 1965, p. 17; MARTINS, 2009, p. 128-129.
lxxvi ARISTOTELES, 1965, p. 17; MARTINS, 2009, p. 128-129.
lxxvii ARISTOTELES, 1965, p. 14.
lxxviii HOMERO, 2008, v. 1, p. 168; JEBB, 2010, v. 1, p. xiv.
lxxix JEBB, 2010, v. 1, p. xiv.
lxxx JEBB, 2010, v. 1, p. xv.
lxxxj JEBB, 2010, v. 1, p. xiv.
lxxxii MORWOOD; TAYLOR, 2002, p. 8; PEREIRA, 1998, p. 16; LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 36.

lxxxiii FREIRE, 1991, p. 205-206.
lxxxiv NIETZSCHE, 2014, p. 7-8.
lxxxv LESKY, 2003, p. 34-35.
lxxxvi JEBB, 2010, v. 1, p. xvii, xxi.
lxxxvii Ocorre o verbo *ἁμαρτάνω* [hamartanō], mas esse não se aplica a Édipo. Faz parte da pergunta retórica do servo e pastor de Laio quando inquirido (*Oedipus Tyrannus* 1149).
lxxxviii Cf. *Ethica Nicomachea* 1114a.7-8: ARISTOTELES, 2010, p. 50; VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 40.
lxxxix ARISTOTELES, 1965, p. 20.
xc LESKY, 2003, p. 29-31, 41-43.
xci LESKY, 2003, p. 29-30.
xcii A doutrina do estoicismo defendia a perfeição do sábio. Para Sêneca, o próprio sábio não pode não pecar. Ainda, segundo ele, o verdadeiro sábio não existe; se não peca, não existe. Apenas existe um sábio que, não erradicando o pecado, afasta-se dele aos poucos. REALE, 2008, v. 7, p. 79-80.
xciii LESKY, 2003, p. 42; REALE, 2008, v. 7, p. 79-80. Não obstante, as acepções de *ἁμαρτία* e *ἁμαρτάνω* [hamartanō], como erro, pecado, falha, errar, pecar, falhar, podem ser encontradas na *Septuaginta*, mas geralmente ligadas às observâncias religiosas (LUST; EYNIKEL; HAUSPIE, 1992, pt. 1, p. 22-23; RUSCONI, 2003, p. 36; GLARE, 2015 p. 1448).
xciv ARISTOTELES, 1965, p. 20; LESKY, 2003, p. 43.
xcv ARISTOTELES, 1965, p. 20; JEBB, 2010, v. 1, p. xxvii; LESKY, 2003, p. 43.
xcvi LESKY, 2003, p. 28-29.
xcvii NIETZSCHE, 2014, p. 5.
xcviii ARISTOTELES, 1965, p. 20.
xcix LESKY, 2003, p. 28-29.
c JEBB, 2010, v. 1, p. xxvii; COULANGES, 2004, p. 95-102.
ci LESKY, 2003, p. 28-29.
cii ARISTOTELES, 1965, p. 19-20; MARTINS, 2009, p. 127-128.
ciii ARISTOTELES, 1965, p. 28-29; MORWOOD; TAYLOR, 2002, p. 22; PEREIRA, 1998, p. 36; LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 101.
civ MORWOOD; TAYLOR, 2002, p. 70; PEREIRA, 1998, p. 114, 115; LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 350, 355.
cv MORWOOD; TAYLOR, 2002, p. 3; PEREIRA, 1998, p. 6; LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 12.
cvi MORWOOD; TAYLOR, 2002, p. 222; PEREIRA, 1998, p. 391; LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 1180-1181; FERRATER MORA, 1964, t. 2, p. 303-304; FOBES, 1959, p. 284.
cvii A palavra *παράνοια* [paranoia] é um substantivo composto e deverbal, derivado do verbo *παρανοέω* [paranoēō], que pensamento desviado, loucura ou delírio, uma anormalidade do *νοῦς* [nous]. MORWOOD; TAYLOR, 2002, p. 245; PEREIRA, 1998, p. 433; LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 1319; FREIRE, 2001, p. 268.
cviii Platão, *Leges* 9.860d (PLATO, 1926, v. 2, p. 222-223); Platão, *Leges* 5.731c, 5.734b (PLATO, 1926, v. 1, p. 336-337, 346-347); Platão, *Timaeus* 86e (PLATO, 1929, v. 9, p. 234-235).
cix VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 36-37.
cx VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 35.
cxj VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 37.
cxiii VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 37.
cxiv MORWOOD; TAYLOR, 2002, p. 245; PEREIRA, 1998, p. 433; LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 1319; FREIRE, 2001, p. 268.

cxv VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 37.
cxvi VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 37-38.
cxvii ARISTOTELES, 1965, p. 20.
cxviii NIETZSCHE, 2014, p. 5.
cxix ARISTOTELES, 1965, p. 22.
cxx Cf. a nota sobre a linha 1360 em SOPHOCLES, 2010, v. 1, p. 246-247. A palavra *ἅσιος* significa santificado pela divina lei ou pela lei da natureza; sagrado; aprovado pelos deuses; santo; pio; casto; puro MORWOOD; TAYLOR, 2002, p. 225. A palavra *ἀνόσιος* é a negação do *ἅσιος*.
cxxi Este capítulo é parte de meu pós-doutorado, supervisionado pelo Prof. Dr. José Antônio Alves Torrano, na Universidade de São Paulo (USP), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
cxxii Sobre a importância da vida prática em *Diálogo do Amor*, consultar: FRAZIER, 2008, p. XXXIII-XXXVIII.
cxxiii Do caráter conselheiro da filosofia à época de Plutarco, ver: FOUCAULT, 2010.
cxxiv A intenção de Plutarco de unir a filosofia à prática demonstra a influência vinda da poesia grega anterior, como Platão e Aristóteles, sobre isso, verificar: PRICE, 2011.
cxxv Da misoginia de Eurípides, averiguar: MARCH, 1990.
cxxvi Segundo o Catálogo de Lâmprias, Plutarco escreveu o tratado n. 205 dedicado ao pensamento de Heráclito, intitulado *Sobre o que pensou Heráclito*, que não chegou ao nosso tempo. Além disso, Plutarco é uma fonte importante dos fragmentos de Heráclito (HERSHBELL, 1977).
cxxvii De acordo com o Catálogo de Lâmprias, Plutarco escreveu o tratado de n. 43, intitulado *No Décimo Livro de Empédocles*, ainda que não tenha sido preservado. Nosso autor cita muitos pensamentos do filósofo e poeta siciliano em sua obra, o que o torna uma importante fonte de fragmentos pertencentes a Empédocles (HERSHBELL, 1971).
cxxviii Para uma análise mais detalhada do uso plutarquiano do fragmento de Parmênides e dos versos de Hesíodo, consultar: MARTIN JR, 1969.
cxxix Como notou Pérez Jiménez (2004), Plutarco segue o pensamento cosmogônico hesiódico, porque o poeta de Ascrá sistematizou o *corpus* mítico tradicional, conhecido por todos os gregos.
cxxx O pensamento de Crisipo representa a contribuição do ceticismo na reflexão plutarquiana quanto ao amor. Para a leitura que Plutarco faz dos cétricos, verificar: DeLACY, 1953.
cxxxii Homero é um autor importante para a finalidade pedagógica desse tratado plutarquiano, por conta de seus símiles e de sua fama entre os gregos de “mestre da sabedoria”. Para uma leitura mais aprofundada sobre a questão, ver: D’IPPOLITO, 2004.
cxxxiii Em *Hipólito*, Eurípides exalta a amizade e a honestidade entre os homens (PAGLIALUNGA, 2002/2003).
cxxxiiii O amor entre os guerreiros está presente na tradição literária grega, em particular, entre os espartanos. Há dois importantes artigos sobre o poder de Eros em um campo de batalha: HINDLEY, 1994 e 1999.
cxxxv Acerca do amor entre Aquiles e Pátroclo, averiguar: CLARKE, 1978.
cxxxvi Para uma melhor compreensão do poema, consultar: SUTTON, 1983 e HORDERN, 1999.
cxxxvii Há uma análise hermenêutica na obra de Píndaro, da autoria de Fera (1992), a respeito do significado da frase “escaparam de Aqueronte”.
cxxxviii Existe a versão platônica de Eros, filho de Poros e Penia, em que a mãe daquele Méti tem participação nos atributos de Eros, como Diotima, que herdou dela e Poros a habilidade na criação e execução de expedientes para alcançar seus fins (PLATÃO, *O Banquete*, 203b-d). Conforme notaram Détiene e Vernant (2008, p. 135), a associação entre Méti e Eros já fora

registrada por Parmênides (frag. 13), o que evidencia a recepção em Platão de um pensamento já existente, não se tratando de uma criação sua. Para uma análise mais detalhada do episódio, ver: NEUMANN, 1965.

cxxxviii Para ver uma lista de obras sobre a *História da Linguística* desde 1882-1976 ver Koerner (1978). De acordo com Koerner (2014, p. 11): “É verdade que podíamos talvez falar de uma tradição de 200 anos de escrita da história da Linguística, talvez a começar com o *Tableau des progrès de la science grammaticale* (1796, cf. Andresen 1978) de François Thurot (1768-1832), embora várias obras anteriores já tenham sido citadas, por exemplo o *Versuch einer Historie der deutschen Sprachkunst* (1747), de Elias Caspar Reichard (1714-1791) (cf. Koerner 1978c para referências a outras obras do século XVIII). Porém, como sugerem as fontes (Koerner 1978c: 1-4), é apenas a partir de finais da década de 1860 que surge um tipo de tratamento mais profundo da história da Linguística, do qual a *Geschichte der Sprachwissenschaft* (1869), de Theodor Benfey (1809-1881) pode ser considerada como o exemplo mais paradigmático. Este trabalho tinha sido precedido pela obra de Heymann Steinthal (1823-1899), de 1863, que procurou substituir os três volumes de *Die Sprachphilosophie der Alten* (1838-1841) de Laurenz Lersch (1811-1849), mas que só trata das contribuições da Grécia e Roma para o pensamento linguístico”. Essa mesmas informações são encontradas também em Koerner 1995, p. 03; 2004, p. 28).

cxxxix Robins (1979 [1967], p. xvi) chega mesmo a afirmar que: “O interesse atual que os linguistas demonstram pelo desenvolvimento passado e recente da sua ciência é em si mesmo sinal da maturidade que a linguística, independentemente das suas possíveis aplicações práticas, alcançou como disciplina acadêmica”.

cxli Podemos citar que um dos resultados desse empreendimento foi precisamente a compilação de antologias multiautorais sobre a história da Linguística, entre as quais podemos destacar, por exemplo, Auroux (ed. 1989–2000), Auroux; Koerner; Niederehe; Versteegh (eds. 2000–2006), Lepschy (ed. 1994–98), Schmitter (ed. 1987–2007) entre outros.

cxlii Como observa Vivien Law (1993, p. 2), os tratados gramaticais, entre os textos antigos, até mesmo entre os filólogos e os classicistas pareciam prescindir de um “valor intrínseco”, que justificasse o interesse em sua pesquisa. Diferente dos áridos e, por vezes, sem graça, tratados em torno da linguagem escrito por gramáticos gregos e romanos, os textos poéticos, retóricos e filosóficos, por outro lado, em virtude seus méritos estéticos ou conceituais, sempre tiveram a predileção dos estudiosos da Antiguidade.

cxliii Robins (1967, p. 9) chega a afirmar que: *Its simply that the Greek thinkers on language and on the problems raised by linguistic investigations initiated in Europe the studies that we can call linguistic Science in its widest sense, and that this Science was a continuing focus of interest from ancient Greece until the present day.*

cxliiii Como por exemplo, Fortes (2012), Dezotti (2011, 2013) e Beccari (2013). No Programa de Pós-graduação em Linguística da UFJF, na linha de Pesquisa *Linguagem e Humanidades*, orientamos os seguintes trabalhos nessa perspectiva: Rocha (2015), Freitas (2016), Silva (2018), Rodrigues (2020).

cxliv Com a neutralidade epistemológica, o classicista colabora para a concepção de que “não faz parte do nosso papel dizer se isto é mais ciência do que aquilo, mesmo se nos acontecer de sustentar que isto ou aquilo é concebido como ciência por este ou aquele critério”. E com o historicismo moderado, traz com o seu vastíssimo *corpus* de textos gregos e latinos informações decisivas para que a comunidade científica se possa convencer de que “o valor de um saber é dado de acordo com o grau de adequação desse saber a um fim dado (o que, entretanto, não conduz ao “mito da incomparabilidade”, segundo o qual seria impossível ler textos do passado)”.

cxlv Disponível em: <http://www.mlat.uzh.ch/MLS/xanfang.php?corpus=13&lang=0>

cxlvi Por exemplo, as dissertações de Dezotti (2007), Freitas (2016) e Rodrigues (2020).

cxlvii Cf. “*the history of linguistics may well serve as a guard against exaggerated claims in terms of novelty, originality, breakthrough, and revolution in our (re)discoveries and, thus, lead to a less polemic kind of scientific discourse, or, as the late Paul Garvin suggested many years ago (Garvin 1970), a ‘moderation in linguistic theory’*”. (tradução nossa).

cxlviii O presente trabalho faz parte do projeto de pós-doutoramento que atualmente desenvolvo no Departamento de Estudos Clássicos, financiado pela Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Toronto.

cxlix Trecho inicial do diálogo 2 (22) “Caronte e Menipo” da obra “Diálogo dos Mortos” de Luciano de Samósata (ativo no séc II d.C.) na tradução de Henrique G. Murachco (1996, p. 53). Agradeço ao caro professor e colega Breno Battistin Sebastiani que, gentilmente, me enviou as fotos do diálogo, pois meu exemplar do livro está no Brasil, infelizmente.

cl Pequena moeda grega que equivaleria a um centavo.

cli Diferentemente do que o filme “Troia”(2004) infelizmente disseminou, a moeda era colocada entre os lábios ou mesmo na boca do morto. A relação entre as moedas e as práticas mortuárias é discutida, por exemplo, por Stevens (1991).

clii Utilizo aqui o mesmo termo que estabeleci na análise dos epigramas fúnebres da minha tese de doutorado (AMARAL, 2018). O termo aglutina as duas funções assumidas pelo leitor do epigrama, pois a construção do epigrama com base epigráfica pressupõe como interlocutor alguém que passa diante da lápide e lê o que está escrito nela. Como o termo passante não abarca a função do leitor do epigrama já em contexto literário, foi adotado o composto transeunte-leitor para apreender as duas funções que o leitor do epigrama literário deve assumir ao estar diante de um exemplar do gênero.

cliii O epigrama 89 de Calímaco foi incluído por conta do recorte temporal do *corpus*. Entretanto, ele não é um epigrama fúnebre embora esteja arrolado no livro 7 da Antologia Grega. Já o epigrama 165 é atribuído por Gow and Page (1965) a Árquias, mas algumas outras edições mantêm a dupla atribuição, de Antípatro ou Árquias. Como foi adotada a edição que considera a atribuição a Árquias, é importante registrar que a datação desse epigrama pode ser posterior ao período helenístico.

cliv Todos os epigramas do *corpus* foram traduzidos para o português por Jesus (2019). Todos os epigramas de Calímaco haviam sido traduzidos, primeiramente, por Silva (2014), sendo que o 524 havia sido traduzido pelo mesmo autor em artigo no ano anterior. O mesmo epigrama (524) havia sido traduzido por Paes (1995). Em 2019, Flores publicou a tradução integral de Calímaco e em 2018, Amaral havia traduzido o epigrama 725 do mesmo epigramatista. Por fim, os epigramas de Meleagro do *corpus* haviam sido traduzidos por Amaral (2009).

clv Vale lembrar, entretanto, que, apesar do desenvolvimento do epigrama novo gênero, as inscrições seguem sendo produzidas ao longo do tempo, passando também por mudanças gráficas e ganhando novas localidades e línguas. Dessa maneira, haverá uma mútua influência da prática de ambas as modalidades ao longo do tempo, fenômeno que os pesquisadores da área têm estudado nos últimos anos.

clvi Há, porém, discussão sobre como a forma dialogada ocorre considerando também as inscrições e não apenas os epigramas literários, como aponta Kauppinen (2015), citando Rasche (1910) e Tueller (2008).

clvii Encontra-se um ciclo de epigramas de Gregório de Nazianzo (AG 8.104-117) que é justamente sobre túmulos violados. Floridi (2013) faz uma análise que compara inscrições de mesma temática com os epigramas literários de Gregório.

clviii Pode-se fazer essa afirmação em relação aos epigramas dialogados da *Antologia Grega*.

Entretanto, ainda não foram analisadas as inscrições dialogadas e, portanto, não se pode afirmar sobre como o fenômeno se dá nesse contexto.

clix Para maiores detalhes sobre o poeta, cf. Gutzwiller (1998) e Amaral (2009).

clx Para recentes discussões sobre Meleagro e sua obra, cf. “A Guirlanda de Meleagro de Gadara e o Epigrama Grego”, na série “Estudos Clássicos em Dia” (YouTube), promovida pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e “Meleagro, um poeta na era das bibliotecas”, na série “Café Grego”, promovida pelo NUPEL (Núcleo Permanente de Extensão em Letras) da Universidade Federal da Bahia (YouTube).

clxi Ainda não há previsão de publicação do estudo.

clxii Entretanto, foram recolhidos cento e trinta e cinco epigramas dialogados da *AG*, no total, durante a minha pesquisa atualmente em andamento.

clxiii É curioso notar que todos os epigramatistas do *corpus* foram nomeados no próêmio de Meleagro (AG 4.1).

clxiv Agradeço ao caro colega Rafael Brunhara por ter me enviado uma foto do poema, pois, infelizmente, o meu exemplar do livro se encontra no Brasil.

clxv O texto desta pequena Introdução bem como o texto da seção 1 (*As Mythologiae*) são de José Amarante e refletem ideias e textos de sua autoria, presentes em *O livro de mitologias de Fulgêncio* (2019). Para traduções das *Mythologiae* de Fulgêncio para outras línguas, vd. Whitbread (1971), Wolff; Dain (2013) e, restrita ao Prólogo do Livro I, Venuti (2018).

clxvi A questão é já bem discutida, de forma que hoje a confusão não mais se sustenta (AMARANTE, 2019; vd. tb. VENUTI, 2018, pp. 11-21). São leituras obrigatórias para esse tema os trabalhos de Gregory Hays constantes no site sob sua organização: <<http://people.virginia.edu/~bgh2n/fulgbib.html>>, onde se encontra uma bibliografia anotada do nosso autor.

clxvii Vd. Moltzer (1535), Petrus (1536), Commelinus (1599), Muncker (1681), Staveren (1742).

clxviii A tradução de Martina Venuti (2018) do Prólogo do Livro I das *Mythologiae* é acompanhada de uma nova edição crítica referente a essa parte do texto, com a inclusão de novos manuscritos considerados. Para o texto de Helm, vd. Fulgentii (1898).

clxix A edição de Helm (1898) nos dá a obra como da autoria do bispo homônimo: “S. Fulgentii Episcopi Super Thebaiden”.

clxx “Egli calpesta ogni regola di buon senso in modo così aperto, grossolano e quasi brutale, che mal s’intende come un cervello sano abbia potuto concepire sul serio un così pazzo lavoro” (COMPARETTI, 1872, v. I, p. 149). “Both *Divine Comedy* and Botticelli’s *Primavera* would be very different works if Fulgentius had not written” (HAYS, 1996). As traduções citadas neste trabalho são nossas, exceto quando informamos outro tradutor.

clxxi Uma parte significativa do que hoje afirmamos em relação a Fulgêncio e sua obra se deve, principalmente, aos estudos desenvolvidos por Gregory Hays, em sua tese de doutorado *Fulgentius the Mythographer* (Cornell, 1996) e a estudos desenvolvidos em sequência (vd. HAYS, 1999-2019). Outros estudos sobre o autor costumam, nos últimos anos, girar em torno dos trabalhos de Martina Venuti, Étienne Wolff, Massimo Manca e Silvia Mattiacci. Vd. Hays (1999-2019).

clxxii Para outros estudos, no Brasil, vd., p.e., Santos (2016).

clxxiii O caso mais evidente é o da sequência de interpretações evemeristas para explicar o ocorrido a Dânae e a Ganimedes, em que se citam os mesmos – e outras – personagens numa mesma sequência e com visíveis decalques léxico-sintáticos (vd. AMARANTE, 2019, p. 84). Sobre as fontes fulgencianas, veja-se também Hays (1996, partic. cap. IV).

clxxiv Segundo Brisson, será com a redescoberta dos textos gregos no Renascimento que haverá uma predominância da influência do neoplatonismo (2014, p. 227).

clxxv Para alguma bibliografia sobre essas tradições, vd. Amarante (2019, p. 41-51).

clxxvi “Propone un’analisi complessiva dell’“architettura” delle *Mythologiae*, fornendone una lettura unitaria, avanzando ipotesi sull’organizzazione “orizzontale” della materia e interessanti proposte critiche riguardo ai *tituli* delle *fabulae*”.

clxxvii “Rather than relying on wide-ranging semantic matrixes, Amarante concentrates on the micro-level of the transitions from one *fabula* to another. He aims to demonstrate that the *Mythologiae* not only constitute a network, but also that this network is linearly organized: its rationale emerges through the succession of myths, which, far from being disjointed, are proved to be readable “cover-to-cover”. As a result, Amarante’s analysis substitutes Wolff’s *structural cohesion* by resorting to a kind of *flow cohesion* – but *cohesion* is still the goal”.

clxxviii Cf. Venuti (2009; 2018), que apresenta uma bem cuidada revisão da edição de Helm no tocante ao Prólogo do Livro I e faz uma útil discussão sobre seu conteúdo e sobre sua estrutura (essa mesma estrutura é retomada por Wolff e Dain, 2013, pp. 12-15). Cf. também Hays (1996 [2001] e 2003) e Mattiacci (2002).

clxxix Dados os limites deste trabalho, não se faz aqui um detalhamento do conteúdo e da estrutura do prólogo. Vd. a leitura de Venuti (2018, pp. 21-30) e de Mattiacci (2002). Em português, veja-se um resumo do Prólogo em Amarante (2019, p. 25-26).

clxxx Obviamente, fazemos referência aqui a esta narrativa no início do Livro I como uma fábula em separado, a partir do que a tradição tem considerado. Segundo Amarante (2018a e 2019), contudo, trata-se apenas de uma narrativa introdutória numa sequência discursiva una, em todo o Livro I, em que as fábulas não se encontram divididas como narrativas independentes, separadas por títulos.

clxxxi Cf. *Livro da Sabedoria*, 14, 15. A edição utilizada da *Bíblia Sagrada* é a edição pastoral da Editora Paulus.

clxxxii O texto e as notas desta seção bem como as traduções nela apresentadas são de Raul Oliveira. Para traduções da *Virgiliana* a outras línguas, vd. Whitbread (1971), Rosa (1997), Valero Moreno (2005) e Wolff (2009).

clxxxiii Cf. Comparetti (1943[1872], p. 61).

clxxxiv O texto desta seção bem como as traduções nela apresentadas são de Shirlei Almeida. Para traduções da *Sermonum* a outras línguas, vd. Pizzani (1968), Whitbread (1971).

clxxxv “[...] entries 1-11 deal with terms involved with burial customs, divination, sacrifice, and minor deities, while 12-62 (except for 14 and 48, which may be misplaced and belong in the first category) cover odd words —colloquial and technical terms—for foods, boats, utensils, women of the streets, and so forth, particularly as found in plays, poems, and romances.”

clxxxvi “Dei vari testimonia riportati da Fulgenzio nella esemplificazione dei sermones, soltanto tre trovano risponidenza presso altri studiosi o eruditi o lessicografi quali Festo o Nonio o Servio o Isidoro, a parte le voci addirittura ignote a codesti eruditi.”

clxxxvii O texto desta seção bem como as traduções nela apresentadas são de Cristóvão José dos Santos Júnior. Dadas as particularidades lipogramáticas da *De aetatibus* em especial, comentam-se questões tradutórias especialmente nesta seção deste capítulo.

clxxxviii O epíteto de Mitógrafo é muito utilizado para distinguir o Fulgêncio das *Mitologias* de seu homônimo, o Bispo de Ruspe, em razão de uma problemática de ordem filológica que foi explorada, em língua portuguesa, por Cristóvão Santos Júnior (2019b).

clxxxix Em seu prólogo, Fulgêncio afirma que seu alfabeto teria 23 elementos, a diferença do clássico, que possui 22 caracteres Tendo isso em conta, Leslie Whitbread (1971) e Massimo Manca (2003) consideram que a letra adicional seria o ‘y’. Para o excerto do prólogo em que são abordados os elementos grafêmicos, vd. tradução de Santos Júnior (2020ae).

cxc Esta problemática filológica já foi explorada em nossas duas traduções, lipogramática e alipogramática, do prólogo da *De aetatibus* (SANTOS JÚNIOR, 2020ae).

cxci Cristóvão Santos Júnior (2019a) aponta não apenas autores antigos e tardios como integrantes dessa tradição, mas também aqueles do Classicismo, Barroco, Arcadismo, Romantismo, Simbolismo e Concretismo.

cxcii Para mais dados relativos à tradição de escrita constrangida, vd. Santos Júnior (2019a; 2020d) e Santos Júnior; Amarante (2019).

cxciii Já foram publicadas as traduções do prólogo, lipogramática e alipogramática, e as traduções lipogramáticas do Livro I (*Ausente A*), do Livro II (*Ausente B*), do Livro III (*Ausente C*), do Livro IV (*Ausente D*), do Livro VII (*Ausente G*) e do Livro XII (*Ausente M*), efetuadas por Santos Júnior (2019cd e 2020abcef) e por Santos Júnior em coautoria com Amarante (2020).

cxciv Cf. e.g. KROLL, 1953, p. 70; ROBINS, 1979, p. 42; DELLA CASA, 1973, p. 76; CÂMARA JR., 1975, p. 21; LAW, 2003, p. 65–80.

cxcv Essa busca aparece explicitamente manifesta em algumas passagens da *Ars (propter compendium*, HOLTZ, 1981, p. 656; *ne nimis longum sit*, p. 660). Para o gramático e comentador Pompeio, Donato escreveu sua arte “mais para oferecer a matéria a se tratar do que tratar dela ele próprio” (*re uera ars ista scripta est, ut materiam potius dederit tractandi, quam ipse tractauerit*, in *Grammatici Latini*, vol. 5, p. 281, linhas 26-27).

cxcvi *et uide quem ad modum tractat. tractat primo de illis communibus, et postea redit ad istos speciales casus (Grammatici Latini*, vol. 5, p. 103, linhas 4–5).

cxcvii Mencione-se que a recente edição de Holtz (1981) traz uma nova divisão em dois “volumes” (*editiones*): o primeiro com as noções elementares (*Arte menor, Arte maior 1*), o segundo com o “curso superior” (*Arte maior 2 e 3*).

cxcviii *Grammaticae initia ab elementis surgunt, elementa figurantur in litteras, litterae in syllabas coguntur, syllabis comprehenditur dictio, dictiones coguntur in partes orationis, partibus orationis consummatur oratio, oratione uirtus ornatur, uirtus ad euitanda uitia exercetur.*

cxcix Marc Baratin (1989a, p. 198; 1994, p. 145) atribui essa “visão tradicional” aos estudos de K. Barwick (1922; 1957).

cc *Plerique artem scribentes a litterarum tractatu inchoauerunt, plerique a uoce, plerique a definitione artis grammaticae. sed omnes uidentur errasse. non enim propriam rem officii sui tractauerunt, sed communem et cum oratoribus et cum philosophis. nam de litteris tractare et orator potest; de uoce nemo magis quam philosophi tractant; definitio etiam Aristotelicorum est. unde proprie Donatus et doctius, qui ab octo partibus inchoauit, quae specialiter ad grammaticos pertinent.*

cci Um amplo estudo sobre o surgimento e estabelecimento da doutrina das partes da oração, da filosofia à gramática, encontra-se em DEZOTTI (2011) e DEZOTTI (2015).

ccii *Aristotelici duas dicunt esse partes orationis, nomen et uerbum, Stoici quinque, grammatici octo, plerique nouem, plerique decem, plerique undecim. (Grammatici Latini*, vol. 4, p. 428, linhas 12–13)

cciii *Nomina declinare et uerba in primis pueri sciunt: neque enim aliter peruenire ad intellectum sequentium possunt.*

cciv *...bene fecit Donatus, partem illam priorem scribere infantibus, posteriorem omnibus. (Grammatici Latini*, vol. 5, p. 98, linhas 6–7; tradução nossa).

ccv *quare inchoauit Donatus a nomine et non a littera, cum alii a littera inchoassent? sciens Donatus quia et ipsa littera nomen erat, ideo inchoauit a nomine et non a littera. (YENES, ed., 1973, p. 9, linhas 15-18)*

ccvi *adattendendum quod Donatus strenuissime peritissimeque suam edidit artem. primum enim componens minorem ad instruendos pueros eam in exordio sui uoluminis imposuit. secundam uero editionem a littera ceterisque particulis ad superficiem pertinentibus*

inchoauit, et postea octo partes; his autem positis ad complendam secundam editionem barbarismum et cetera uitia posuit, et sicut primitus partes, id est uocem litteram syllabam ceterasque, quae ad superficiem pertinent, posuerat, ita de uitiiis disputans barbarismum in capite ponere studuit, qui corrumpit superficiem, in secundo loco soloecismum, quod uitium corrumpit sensum contextumque partium.

ccvii scripsit enim artem duplicem, id est octo partes, quas minores uocant artes, a quibus secunda haec est editio. sed notandum est, quibus personis primam, quibusque scripsit secundam, et interrogandum, quot et quibus causis artes minores scripsit. hoc est personis puerorum et causis tribus. prima, ut scirent, quibus modis esset ars; secunda, ut discerent interrogare, ut est: partes orationis quot sunt? tertia causa, uti nosset soluere interrogata, ut est: octo et rel(iqua). in prima ad docendos pueros interrogationi satisfacit et solutioni; in secunda autem editione personas perfectas docet scientiam Latinitatis. sed nos nunc dicere conuenit, quibus modis sit interrogatio, id est tribus, quasi discere uolens uel docere an quaestionis promendae gratia. sed in artibus minoribus quasi docere uolens interrogat Donatus.

ccviii {CICERO FILIUS} Studeo, mi pater, Latine ex te audire ea quae mihi tu de ratione dicendi Graece tradidisti – si modo tibi est otium, et si vis. {CICERO PATER} An est, mi Cicero, quod ego malim quam te quam doctissimum esse? Otium autem primum est summum, quoniam aliquando Roma exeundi potestas data est; deinde ista tua studia vel maximis occupationibus meis anteferrere libenter. {C.F.} Visne igitur, ut tu me Graece soles ordine interrogare, sic ego te vicissim eisdem de rebus Latine interrogem? {C.P.} Sane, si placet. Sic enim et ego te meminisse intellegam quae accepisti et tu ordine audies quae requires. {C.F.} Quot in partes distribuenda est omnis doctrina dicendi? {C.P.} In tres. {C.F.} Cedo quas? {C.P.} Primum in ipsam vim oratoris, deinde in orationem, tum in quaestionem. {C.F.} In quo est ipsa vis? {C.P.} In rebus et uerbis. (CICERO, 1942)

ccix partes orationis quot sunt? octo. quae? nomen, pronomen, uerbum, aduerbium, participium, coniunctio, praepositio, interiectio. nomen quid est? pars orationis cum casu corpus aut rem proprie communiterue significans. nomini quot accidunt? sex. quae? qualitas, comparatio, genus, numerus, figura, casus. qualitas nominum in quo est? bipertita est: aut enim unius nomen est et proprium dicitur, aut multorum et appellatiuum.

ccx ...in responsionibus callidi debemus esse. plerumque aut male respondentes faciunt nos facere soloecismum aut male interrogantes. ut puta, siqui dicat Africanus, sic debeo interrogare, sic respondere. Africanus quae pars orationis? et puer dicat nomen. ego interrogo: quale nomen? debet ille respondere proprium. debeo interrogare: quae pars proprii? et debet ille dicere agnomen. ipse est ordo uerus secundum interrogationem. prius est enim ut dicas quod est generale, et postea, ut dicas quod est speciale. ceterum, si te interroget: Africanus quae pars orationis? et tu dicas agnomen, ab imis coepisti, non mihi dixisti quia nomen est, deinde non mihi dixisti, utrum proprium sit, an appellatiuum, sed dixisti quod erat imum. ergo sic debes dicere, nomen est, est autem proprium, pars autem proprii nominis est agnomen. sic similiter et reliqua.

ccxi solent aliqui homines plerumque esse callidi, et interrogat te aliquis et dicit tibi: Lucius quale nomen est? proprium. quae pars est proprii nominis? dicis illi, praenomen. dicit tibi: falsum est: nam ecce seruus meus ita appellatur et non habet praenomen.

ccxii Para um comentário contextualizado sobre as disputas de Gélio com gramáticos de seu tempo, cf. KASTER, 1988, pp. 50-62.

ccxiii «arma uirumque cano Troiae qui primus ab oris» ... quot partes orationis habet iste uersus? nouem. quot nomina? sex, arma, uirum, Troiae, qui, primus, oris. quot uerba? unum, cano. quot praepositiones? unam, ab. quot coniunctiones? unam, que. arma, quae pars

orationis? nomen. quale? appellatiuum. cuius est speciei? generalis. cuius generis? neutri. quare? quia omnia quae in plurali numero in a desinunt sine dubio neutri generis sunt. ... cuius est figurae? simplicis. fac ab eo compositum. armiger armipotens inermis. cuius est casus in hoc loco? accusatiui. unde hoc certum est? a structura, id est ordinatione et coniunctione sequentium; cano enim uerbum accusatiuo iungitur.

ccxiv No que diz respeito à forma textual em perguntas e respostas, o artigo de Papadoyannakis (2006) foi fundamental para delinear as hipóteses aqui levantadas, a despeito de tratar especificamente do uso das erotapokríseis no ambiente filosófico bizantino.

ccxv Tais como RITTER (2010), uma abordagem mais teórica; ETTEHUBER (2007), STANIVUKOVIC (2007) e JOHNSON (2010), que exploram aspectos teóricos a serviço da análise de seus respectivos *corpora* específicos; no âmbito dos estudos clássicos, LAW (1926), sobre a hipérbole como recurso para narrativas mitológicas, e PHILBRICK (2016), estudo mais aprofundado sobre a hipérbole em Ovídio.

ccxvi Consideramos aqui a hipérbole como figura em sentido vago, à maneira que aparece na exposição de Quintiliano, sem implicar uma oposição entre figura e tropo, oposição essa comum nos manuais e dicionários especializados; cf. MOISÉS (1974).

ccxvii Cf. síntese da bibliografia atualizada em POPA-WYATT (2010).

ccxviii As passagens relativas à hipérbole em autores anteriores a Quintiliano são: Aristóteles, *Retórica* 3.11; *Retórica a Herênio* 4.44; Cícero, *Tópicos* 10.45. Após Quintiliano, mas ainda na Antiguidade tardia, é possível encontrar tratamentos da hipérbole em Demétrio, *Do Estilo* 123ss.; Longino, *Do Sublime* 38; Macróbio, *Saturnália* 4.2 e 4.6, e Isidoro de Sevilha, *Etimologias* 1.36.21.

ccxix VON ALBRECHT (1997: 1254-5).

ccxx VON ALBRECHT (1997: 1262).

ccxxi Na passagem original, os navios são também comparados a montanhas se chocando umas contra as outras. Quintiliano omite a segunda hipérbole em sua citação, repetindo esse procedimento nas demais passagens virgilianas que apresentam um par consecutivo de hipérbolos.

ccxxii Na passagem original, Niso é comparado também aos ventos (vide nota 11).

ccxxiii Na passagem original, há também a hipérbole de Camila correndo sobre os mares sem sequer tocar a água (vide nota 11).

ccxxiv A passagem explorada por Quintiliano não é, como pode parecer, de *Nemeias* 4, e sim de um texto perdido; cf. BUTLER (1922, 340).

ccxxv SCHMIDT (2019, 14): “[O] diferencial das hipérbolos nos *Tristia* é anexação de um discurso de que a hipérbole é insuficiente para relatar a verdade. Quintiliano diz que a hipérbole é a figura adequada para exprimir aquilo que não se pode exprimir; Ovídio diz que mesmo a hipérbole é incapaz de exprimir aquilo que ele quer exprimir. Assim, Ovídio faz da hipérbole uma meta-hipérbole, no sentido de hiperbolizar a incapacidade da hipérbole que, em princípio, seria total. Em pelos menos seis passagens, o poeta faz questão de expor a incapacidade da figura, dizendo que mesmo esta está aquém da verdade. Trata-se de um jogo com a estrutura da figura e com o efeito de verossimilhança, pois a hipérbole está além da verdade (*supra fidem*), mas Ovídio a trata como aquém da verdade (1.5.50: *non habitura fidem*; 5.6.42: *minor quam verum*), de tão exagerada que é sua própria verdade”.

ccxxvi A “cacozelia” é definida em *Inst.* 8.3.56-8: “A cacozelia, isto é, a afetação perversa, peca em qualquer gênero de oratória; pois sob esse nome se encontra tudo o que é excessivo, trivial, luxurioso, redundante, rebuscado e extravagante. Além disso, chamamos cacozelia tudo o que vai além da virtude, quando o engenho perde seu senso crítico e se engana com a aparente beleza, o que é o pior de todos os vícios no discurso. Pois os demais erros são

causados sem intenção, mas este é causado de maneira intencional. No entanto, isso só ocorre na elocução. Pois os erros da matéria (invenção) são a tolice, o mais do mesmo, a incoerência e a superficialidade; já o deslize na elocução consiste principalmente no emprego de palavras inapropriadas ou redundantes, ou de um estilo confuso, ou de um ritmo dissonante, ou ainda de uma busca infantil por expressões semelhantes ou ambíguas. A cacozelia é também sempre insincera, embora nem toda insinceridade seja uma cacozelia, pois esta consiste em dizer algo de uma maneira artificial, ou inconveniente, ou supérflua.” (*κακόζηλον id est mala adfectatio, per omne dicendi genus peccat; nam et tumida et pusilla et praedulcia et abundantia et arcessita et exultantia sub idem nomen cadunt. Denique κακόζηλον vocatur quidquid est ultra virtutem, quotiens ingenium iudicio caret et specie boni fallitur, omnium in eloquentia vitiorum pessimum. Nam cetera parum vitantur, hoc petitur. Est autem totum in elocutione. Nam rerum vitia sunt stultum, commune, contrarium, supervacuum; corrupta oratio in verbis maxime in propriis, redundantibus, compressione obscura, compositione fracta, vocum similibus aut ambiguarum puerili captatione consistit. Est autem omne κακόζηλον utique falsum, etiamsi non omne falsum κακόζηλον est enim quod dicitur aliter, quam se natura habet et quam oportet et quam sat est.*)

ccxxvii Cícero, *De Oratore* 3.155: “O terceiro modo de figuração das palavras é bem amplo, pois foi criado pela necessidade gerada pela falta e pela carência, mas depois incrementado pelo prazer e deleite. Pois assim como primeiro se utilizou as roupas para combater o frio, e depois se começou a vesti-las por elegância e dignidade do corpo, também a metáfora foi utilizada por causa da falta de palavras, e em seguida recorrida por causa do deleite que proporciona. Pois expressões como ‘brotar em vinhas’, ‘ser luxuoso na grama’ ‘campos felizes’ são utilizadas até pelos incultos. É porque se algo é difícil de dizer com uma palavra em sentido literal, quando é dito por uma metáfora, a comparação ilustra bem o que queremos dizer, expressando por meio de uma palavra diferente de seu sentido literal.” (*Tertius ille modus transferendi verbi late patet, quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem iucunditas delectatioque celebravit. Nam ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis et dignitatem, sic verbi translatio instituta est inopiae causa, frequentata delectationis. Nam gemmare vitis, luxuriam esse in herbis, laetas segetes etiam rustici dicunt. Quod enim declarari vix verbo proprio potest, id translato cum est dictum, inlustrat id, quod intellegi volumus, eius rei, quam alieno verbo posuimus, similitudo.*) Texto original extraído da edição de WILKINS (1902).

ccxxviii Para o texto, utilizamos a edição crítica de R. J. Tarrant, reproduzida em OVIDIO (2011).
ccxxix Seria interessante comparar esta invocação inicial com a invocação final de *Metamorfoses*, em que várias divindades são citadas: Quirino, Marte, Vesta, Febo, Júpiter... (Livro XV, versos 861-870).

ccxxx É de pensar em um ensaio enfocando a tradução deste trecho da *Ilíada*. Em seis traduções diferentes, temos as seguintes soluções para *dusaristoto/keia*:

Odorico Mendes: “Miseranda! O maior dos heróis pari mesquinha!” (HOMERO, 2008)

Paul Mazon : “Mère infortunée d’un preux” (HOMÈRE, 2002).

Claude Michel Cluny: “Ah! ,miserable et malheureuse mère que je suis,” (HOMÈRE, 1989).

Haroldo de Campos: “Ai de mim, dolorosa geratriz do bravo/entre os bravos” (HOMERO, 2002).

Carlos Alberto Nunes: “Que sina/ter dado à luz ao maior dos heróis, para um Fado tão triste!” (HOMERO, 2002).

Frederico Lourenço: “Ai de mim, desgraçada! Infeliz parturiente de um príncipe!” (HOMERO, 2013).

ccxxxi Aristóteles usa as palavras *ουσία* (substância), *ποιόν* (qualidade), *ποσόν* (quantidade), *πρός τι* (relação).

ccxxxii *Κεῖσθαι*, estar em tal situação (estado, posição); *ἔχειν*, ter (possessão); *ποιεῖν*, fazer (ação); *πάσχειν*, padecer (paixão).

ccxxxiii *Ποῦ*, onde (lugar); *ποτέ*, quando (tempo).

ccxxxiv Hoje entre nós a «hermenêutica» : interpretação dos signos etc.

ccxxxv Hoje usa-me mais essa palavra no sentido de doença, de órgão afetado.

ccxxxvi Veja-se por exemplo o capítulo X, 4 de Aulo Gélcio intitulado « foi costume ser procurado entre os filósofos se os nomes existiriam por natureza (*φύσει*) ou por convenção (*θέσει*)».

ccxxxvii « Lógica » (*τέχνη λογική*) foi usada por comentadores posteriores.

ccxxxviii *Anal. Pr.* I, 24a16-21

ccxxxix Que diz respeito ao pensamento, à inteligência (de *διάνοια* faculdade intelectual, inteligência).

ccxli Há um tratado filosófico-retórico de Cícero denominado *Topica*, que compreende os lugares-comuns (os *topica*) dos discursos e apresenta conselhos aos juristas, para que achem argumentos e os ordenem; é mais ou menos uma tradução, uma adaptação de Aristóteles.

Sobre os autores e as autoras



Alcione Lucena Albertim

Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Coordenadora do MYTHOS - Núcleo de Estudos da Mitologia Greco-Latina. Doutorado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Bacharela em Psicologia pelo Centro Universitário de João Pessoa, PB - UNIPÊ e Especialista em Psicanálise pelo Espaço Psicanalítico - EPSI.

Willy Paredes Soares

Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo, Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba. Líder no grupo de pesquisa Grutta - Grupo de Tradução de Textos da Antiguidade. Membro do grupo de pesquisa Grec - Grupo de Estudos Clássicos.

Rafael Brunhara

Professor de língua e literatura grega na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui Bacharelado em Letras: Português e Grego pela Universidade de São Paulo, instituição pela qual também obteve o título de Mestre e Doutor em Letras Clássicas. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e coordenador do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva (NET). Atua principalmente nos seguintes temas: elegia, poesia grega arcaica, tradução, gêneros poéticos na Antiguidade. Desenvolveu, com a Profa. Dra. Giuliana Ragusa (USP), uma Antologia de tradução e comentário da poesia elegíaca grega arcaica, prevista para 2020 (Editora Ateliê).

David Pessoa de Lira

Professor Doutor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco na área Língua e Literatura Latinas. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, na Área de Teoria Literária. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba.

Maria Aparecida de Oliveira Silva

Pós-Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista. Pós-Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora do Grupo Heródoto/Unifesp. Pesquisadora do Taphos. Grupo de Pesquisa em Práticas Mortuárias no Medi-

terrâneo Antigo/USP. Professora Orientadora Ad-hoc do PPGH/UnB. Líder do Grupo CNPq LABHAN/UFPI. Pesquisadora do Grupo CNPq Linceu/Unesp-Araraquara. Pesquisadora do Grupo Retórica, Texto y Comunicación da Universidad de Cádiz. Membro do Conselho Acadêmico do Seminário de História e Filosofia das Religiões da Universidad Autónoma de Ciudad Juárez - México.

Fabio Fortes

O presente trabalho decorre de pesquisa de Pós-Doutorado realizada no Département de Sciences de l'Antiquité, da Universidade de Liège, na Bélgica (2019-2020), e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, Bolsa Professor Visitante Júnior.

Flávia Vasconcellos Amaral

Pós-doutoranda do Departamento de Estudos Clássicos da Universidade de Toronto com o projeto "Narrative strategies in Greek dialogue epigrams". Doutora em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Faz parte do grupo de pesquisa Hellenistica da USP e do Taphos do MAE/USP.

José Amarante Santos Sobrinho

Mestre em Letras e Linguística, doutor em Língua e Cultura. Professor e pesquisador de Língua e Literatura Latinas da Universidade Federal da Bahia, atuando na Pós-graduação em Língua e Cultura, na área de tradução, dedicando-se principalmente a autores da Antiguidade tardia. Membro do grupo de pesquisa NALPE (Núcleo de Antiguidade, Literatura, Performance e Ensino) do Instituto de Letras da UFBA. Em 2016, pós-doutorado no Centro Antropologia e Mondo Antico da Università di Siena, de que resultou O livro de Mitologias de Fulgêncio.

Raul Oliveira Moreira

Pesquisador e tradutor na área de língua e literatura latinas, mestre em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Membro do grupo de pesquisa NALPE, do Instituto de Letras da UFBA. Professor substituto da UFBA.

Shirlei Patrícia Silva Neves Almeida

Especialização em Gramática e Texto pela Universidade Salvador - UNIFACS, mestrado em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Membro do grupo de pesquisa NALPE do Instituto de Letras da UFBA. Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia Cristóvão

José dos Santos Júnior

Doutor e mestre em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Membro do grupo de pesquisa NALPE do Instituto de Letras da UFBA. Mestrando em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Lucas Consolin Dezotti

Mestre em Letras Clássicas e Licenciado em Letras pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba.

Pedro Schmidt

Professor de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo.

Leonardo Antunes

Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Letras Clássicas pela USP. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.

Luciene Lages Silva

Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do curso de Letras da UFS. Desenvolve pesquisas com ênfase no teatro clássico, recepção dos clássicos (teatro e cinema), Mitografia grega e edição de textos. Participa de dois grupos de pesquisa: Vice-líder do NALPE/ Núcleo de Antiguidade, Literatura, Performance e Ensino CNPQ/UFBA (2008) e membro do grupo de pesquisa GEFELIT-Grupo de Estudos de Filosofia e Literatura/CNPQ/UFS(2008). Membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da UFS.

Fernanda Lemos de Lima

Doutora em Ciência da Literatura/Literatura Comparada, Fernanda Lima é professora de Grego Clássico, Literatura Grega e Literatura Clássica, Koiné Neotestamentária e Grego Moderno na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ e do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Coordenadora da Especialização em Koiné Neotestamentária em processo de instalação.

Milton Marques Júnior

Professor Titular da Universidade Federal da Paraíba. Coordena o GREC - Grupo de Estudos Clássicos e Literários -, com produção na área das Literaturas Grega e Latina, e Literatura Comparada.

José R. Seabra F.

Livre-docência e Doutorado pela Universidade de São Paulo. Professor Associado da Universidade de São Paulo. Sua área de especialização é Gramática Latina e tradução de textos do latim clássico.



CÓDIGO DE BARRA

