



Apresentação

Prof. Doutor Henrique Fortuna Cairus
PROAERA-UFRJ

O presente número da *Codex – Revista discente de Estudos Clássicos* completa o segundo ano de existência desta publicação que nasceu com o escopo de dar lugar à divulgação das pesquisas em desenvolvimento ou concluídas pelos discentes vinculados aos diversos Programas de Pós-Graduação que se dedicam inclusiva ou exclusivamente aos Estudos Clássicos. Os artigos aqui oferecidos à apreciação pública foram aprovados e recomendados pelo Conselho Consultivo.

Destaca-se, neste número a pluralidade de temas e de instituições envolvidas, que, por sua vez, refletem a mesma pluralidade das abordagens e dos centros de pesquisa em que nossos discentes atuam.

Cynthia Helena Dibbern, mestranda de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo e membro do Núcleo *Imagens da Antiguidade Clássica* (IAC-USP), onde desenvolve sua investigação sob a orientação do Prof. Doutor Paulo Martins, explora os aspectos filosóficos da tragédia de Sêneca, a partir da imagem da relação entre a imagem da luminosidade e a razão.

A *Eudaimonía* na obra de Aristóteles é estudada por Chiu Yi Chih, Mestre em Filosofia pela USP e orientando do Prof. Doutor Roberto Bolzani. A partir da leitura minuciosa do Livro I da *Política*, com base no texto grego, Chiu Yi Chih propõe um posicionamento da *eudaimonía* como *télos* de um projeto aristotélico de *pólis*.

A escrita na Roma Imperial é o tema de dois artigos de graduandos orientados, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e no Proaera-UFRJ,

pela Profa. Doutora Leni Ribeiro Leite. Rafael Cavalcanti do Carmo introduz na reflexão acerca da escrita no período estudado a ideia de literariedade, que se torna um conceito chave para o estudo da circulação da escrita. Assim como Rafael Cavalcanti do Carmo, Letícia Fantin Vescovi também examina a representação da escrita na obra de Marcial, apontando como a prática da escrita era relacionada idealmente à prática recitativa e, portanto, performática.

A presença das referências clássicas na obra de Santo Agostinho – especialmente a de cunho platônico—, além de testemunhar sobre o caráter de sua formação, parecem fazer parte de uma estratégia discursiva legitimadora. As referências não aparecem apenas no nível do enunciado, elas estão presentes sobretudo no nível da enunciação, onde Santo Agostinho parece valer-se de um modelo ciceroniano. O artigo de Ivan Baycer Júnior, orientando de Mestrado (USP) da Profa. Doutora Elaine Sartorelli, mapeia essa herança e delinea sua presença na obra do Bispo de Hipona.

Wilson Alves Ribeiro Jr. apresenta-nos um artigo que se cerca de todos os rigores filológicos para investigar a história individual as interpolações e das intervenções ocorridas durante a transmissão textual da tragédia *Ifigênia em Aulis*. Esse trabalho é parte de sua laureada dissertação de Mestrado, defendida na USP, sob a orientação da Profa. Doutora Adriane Duarte.

Um trabalho iniciado na graduação e levado à pós-graduação lato sensu em Lingua Latina da Universidade Federal Fluminense (UFF) é aqui trazido a público. A proposta é a aplicação de determinados paradigmas contemporâneos da linguística aos estudos da sintaxe latina. Esse trabalho é um belo exemplar do que os alunos, que assim como a autora Rachel Maria Campos Menezes de Moraes, desenvolvem sob a orientação da Profa. Doutora Livia Paes Barreto.

Um artigo de Celso Vieira, orientando da Profa. Doutora Miriam Campolina no Mestrado em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), propõe uma leitura inovadora da mudança em Heráclito de Éfeso.

Finalmente, este número da *Codex – revista discente de Estudos Clássicos* traz ainda uma resenha assinada por Ygor Klain Belchior, orientando do Prof. Doutor Fábio Faversoni no Mestrado em História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), em que a obra *Pequenos poderes na Roma Imperial: os setores subalternos na ótica de Sêneca*, que se revela um belo exercício de leitura, capaz de enriquecer muito a leitura do livro examinado.

Assim, este novo número que temos a alegria de entregar ao crivo de nossos exigentes leitores bem demonstra que a *Codex – Revista discente de Estudos Clássicos* avança na sua missão de dar visibilidade às pesquisas discentes em todas as suas matizes e matrizes.



A imagem do recuo do Sol na tragédia *Tiestes* de Sêneca

Cynthia Helena Dibbern

Mestrado em Letras Clássicas - USP

Orientador: Prof. Doutor Paulo Martins (IAC-USP)

Resumo

Este breve trabalho analisa a recorrente imagem do recuo do sol na tragédia *Tiestes* de Sêneca, desvendando sua relação com as doutrinas filosóficas do estoicismo. A temática da ausência de luminosidade será associada à ausência de *ratio* e ao domínio pelas paixões no agir de Atreu e Tiestes. Tal metáfora, sendo vista ainda como metonímia, ampliará a significação da imagem à representação do caos cosmológico que se instaura com a ausência do *lógos*, enriquecendo assim a teoria filosófica presente na obra.

Palavras-chave: Letras Clássicas; Tragédia Latina; Sêneca; Tiestes

The image of sun retreat on Seneca's tragedy *Thyestes*

Abstract

This short work analyses the recurrent image of sun retreat and light on Seneca's tragedy *Thyestes*, revealing her relation with stoic philosophic doctrines. The topic of lightness absence will be associated to the *ratio* absence and passions domain on Atreus and Thyestes acts. The metaphor of sun recoil, saw also as a metonymy, will expand the image meaning to the representation of cosmologic chaos, caused by *lógos* absence.

Keywords: *Thyestes*, Latin Tragedy, Seneca.

Considerações iniciais: razão e paixões nas Tragédias de Sêneca

Há muitas controvérsias envolvendo as tragédias de Sêneca, principalmente no que diz respeito a sua “encenabilidade”; não obstante, possuíam certamente caráter didático, expondo frequentemente ensinamentos do estoicismo romano. Segundo Zélia de Almeida Cardoso, “Sêneca deu frequentemente às tragédias um caráter parábólico, utilizando-as como *exempla* que ilustram as consequências do descontrole dos sentimentos e das paixões”¹.

Florence Dupont aponta a tragédia *Tiestes* como exemplar de sua tese, defendida na obra *Les monstres de Sénèque*, sobre a passagem do *dolor* ao *furore* e do *furore* ao *nefas* nas tragédias de Sêneca, passagem essa que corresponderia à transformação do homem em “monstro”, capaz de cometer ações atroz e desumanas. Segundo a autora, o *dolor* é responsável por impulsionar a ação trágica, e se trata sempre do desejo de alguém recobrar sua integridade, de vingar-se de uma *iniuria*, de recuperar um direito do qual fora privado.² Em *Tiestes*, Atreu havia sido traído por sua esposa, juntamente com seu irmão Tiestes. Privado de uma descendência legítima, decide vingar-se do irmão.

A passagem do *dolor* ao *furore*, segundo Dupont, compreende a passagem da agonia à cólera, uma *insania* que induz o homem a um comportamento diferente do humano, e o leva a cometer um *nefas*, um crime hediondo, como o banquete dos filhos ao pai. A manifestação do *furore* em Atreu ocorre no momento em que ele dialoga com seu ministro e relembra a traição de Tiestes, inflamando-se com a cólera e o desejo de vingar-se (versos 176 a 335). Para a autora, o *furore* é uma cegueira geral do espírito – *mentis caecitas*.³

¹ CARDOSO, 1999, p.130.

² DUPONT, 1995, p.64.

³ *Idem*, p.71.

Podemos relacionar diretamente aquilo que Dupont define como *furor* às paixões, da maneira que são entendidas pela filosofia estoica romana: um momento de cegueira da *ratio* ou *lógos*, que deve controlar os excessos dos desejos humanos e a desordem do mundo. Segundo Brun, na filosofia estóica o mundo é composto por dois princípios; um passivo, que é a matéria, substância sem qualidade, e um princípio ativo que é o *lógos*, capaz de agir e controlar a matéria⁴.

Em *Tiestes*, tanto Atreu quanto Tiestes são capazes de exercer a *ratio* para controlar suas paixões e tornarem-se ativos frente ao mundo, evitando assim o *nefás*. Mas o que é mostrado pelo agir desses *éthe* é a cegueira da mente, idéia filosófica que será reforçada por uma imagem frequente no texto: o recuo do sol. Vejamos como essa imagem se relaciona com as ações dos caracteres, com o mito e com a organização da obra, verificando de que maneira ela amplia seus significados. Para tal análise, utilizamos a tradução portuguesa de J. A. Segurado e Campos, cujas citações aparecem no corpo deste estudo, cotejada com o texto latino da edição francesa “Les Belles Lettres”, de 1961, do qual foram extraídos os trechos que seguem nas notas.

2. O desenrolar das ações e as imagens do recuo do Sol na obra

O prólogo dessa tragédia, insolitamente, não tem por objetivo a contextualização da ação que irá se desenvolver, mas compreende a antecipação e indício do crime que está por acontecer. Trata-se de um diálogo entre o espectro de Tântalo, antepassado iniciador da série criminosa na linhagem dos reis de Argos, e uma Fúria infernal, que lhe pede para que inspire crimes a Atreu. A Fúria assim diz

⁴ BRUN, 1986, p.48.

no verso 51: “Surja uma noite imensa, retire-se do céu o dia!”⁵. Logo depois, no verso 120, reitera tal anseio: “O próprio Sol não sabe se há de prosseguir o seu curso/ e forçar com as rédeas os cavalos a levar o dia a termo!”⁶. Vemos que Sêneca, já no seu Prólogo, propõe uma oposição entre dia e noite, luz e trevas. Mais do que uma metáfora da razão e das paixões, a alteração do curso do Sol amplia essa oposição para a ordem universal. Como veremos, diante de um *nefas*, todo o *cosmos* transtornar-se-á. Armisen-Marchetti, em copioso estudo sobre as imagens nas obras de Sêneca, ressalta que o Sol constantemente simboliza o conhecimento e o *hégemonikon* do mundo.⁷ Vejamos como o recuo do sol, até então somente profetizado pela Fúria, aparece ao longo da obra, e como se relaciona às ações das personagens, que, segundo Aristóteles, são determinadas por seu pensamento e caráter.⁸

O prólogo é seguido de uma intervenção do Coro, que roga aos deuses que impeçam o ciclo de crimes em Argos. Como vemos, há uma tendência na ordem do mundo para a realização dos crimes, pois sempre um crime desperta na vítima o desejo de vingança. No episódio seguinte à intervenção do Coro, Atreu expressa seu desejo de vingança contra Tiestes ao dialogar com o ministro, e tal desejo transforma-se em *furor*: “não é bastante o furor/ que me inflama o peito, importa enchê-lo/ de maior monstruosidade”⁹. O ministro, por sua vez, tenta adverti-lo e fazê-lo agir pela *ratio*, que seria capaz de impedir o curso dos crimes na linhagem dos reis argivos.

Segue-se uma nova intervenção do coro, que, vendo Atreu tomado pelo furor (“Que furor vos incita a derramar sangue”¹⁰), canta sobre como seria um rei virtuoso. Surge assim a voz do estoicismo, numa crítica à luxúria, às riquezas e aos

⁵ v.51. “*Nox alta fiat, excidat caelo dies;*”

⁶ vv. 120-121. “*En ipse Titan dubitat an iubeat sequi / cogatque habenis ire periturum diem.*”

⁷ ARMISEN-MARCHETTI, 1989, p.81.

⁸ *Poética*, 1450a .

⁹ vv. 252-254. “*Non satis magno meum/ ardet furore pectus, impleri iuuvat/ maiore monstro.*”

¹⁰ vv. 339-340. “*Quis vos exagitat furor/ alternis dare sanguinem.*”

exageros dos reis, afirmando que rei é aquele que não sente medo e não tem desejos. Para o Coro, o rei virtuoso é aquele que domina tais desejos e ambições com a razão.

O rei virtuoso não contrasta no texto somente com Atreu, que já demonstrara seu descontrole, mas também com Tiestes. O próximo ato compreende o diálogo entre Tiestes e seus filhos, quando retornavam a Argos a pedido de Atreu. Nesse diálogo, vemos que Tiestes apresenta-se dividido entre a vida simples que levava em seu exílio e a vida de poder em Argos. Em seu exílio, Tiestes estava começando a dominar-se e se abster das paixões, mas agora a possibilidade de retorno e o desejo do poder começam a deturpar sua razão. Nós o vemos indeciso entre uma força ativa e uma passiva: “Quero caminhar, mas o corpo desfalece-me sobre os joelhos moles,/ movo-me em direção oposta àquela em que caminho”¹¹. Sêneca confere a Tiestes a capacidade de decidir se retorna ou não a Argos. Há responsabilidade humana nas ações e acontecimentos; não se trata da concepção de mundo na qual as ações são dirigidas somente pelos Fados. E como veremos, as ações humanas influenciam também na ordem universal do mundo, uma vez que o Sol se esconderá ao presenciar os crimes de Atreu.

Os irmãos encontram-se e Atreu convence Tiestes a aceitar sua parte do poder no Reinado. O Coro intervém e inicialmente parece alegrar-se com o retorno de Tiestes à cidade, mas logo começa a refletir sobre a inconstância do destino, sobre a alternância entre tempos bons e maus: “Aquele que, ao nascer, o dia viu soberbo,/ esse mesmo o dia, ao findar, viu destruído!/ Ninguém se fie mais na felicidade, ninguém, na desgraça, desespere de melhores dias:/ uma às outras Cloto mistura, impede a Fortuna de durar, move todo o destino”¹². Uma vez renunciado algo ruim, o Mensageiro entra em cena e anuncia um crime ao Coro. Transtornado pela

¹¹ vv. 436–437. *Placet ire, pigris menbra sed genibus laban,/ alioque quam quo nitor abductus feror.*

¹² vv. 613–618. *Quem dies vidit veniens superbum,/ hunc dies vidit fugiens iacentem./ Nemo confidat nimium secundis, nemo desperet meliora lassis:/ miscet haec illis prohibetque Clotho/ stare fortuna, rotat omne fatum.*

monstruosidade do que vira, assim clama: “Levai-me para longe daqui, enlouquecidas/ procelas, levai-me para onde se dirige o dia/ que daqui foge veloz”¹³. Novamente a falta de luz aparece associada ao crime terrível, à ausência de *ratio*. O Mensageiro conta ao Coro que Atreu levava os filhos de Tiestes a um lugar sombrio, cuja descrição, que toma os versos 650 ao 680, revela um lugar secreto em um bosque, um lugar monstruoso em que há grande escuridão: “o bosque tem sua própria noite, e o terror dos infernos/ reina mesmo em pleno dia”¹⁴. Dessa maneira, a ação guiada pelo *fúror* é novamente associada à escuridão.

O Mensageiro prossegue seu relato da morte dos filhos e da preparação do banquete, acrescentando agora em sua descrição a reação do *cosmos* diante do crime: “O bosque estremece, com um abalo do solo toda/ a sala tremeu: parecia não saber para que lado cair,/ mais parecendo flutuar. No céu à esquerda/ uma estrela tombou deixando negro rasto”.¹⁵

Sabendo pelo Mensageiro que algo pior ainda irá acontecer, o Coro lamenta o recuo do Sol e o caos do universo com uma Ode a Apolo, nos versos 789-884, perguntando-lhe porque abandonara o dia, por que o sol se fora antes da hora, por que os astros não aparecem. Há então uma bela descrição do caos que abala o universo, tematizando a irregularidade no ciclo das estações do ano e as constelações: “De entre tantos povos fomos nós julgados/ dignos de perecer esmagados pela deslocação/ do eixo do mundo?”¹⁶. O Coro pinta o quadro de um *cosmos* em degenerescência e da alternância de ciclos.

Como vemos, a obra propõe que o crime de Atreu é destruidor não somente dos humanos, mas também da harmonia do *cosmos*. Segundo o estoicismo, todos os corpos estão numa interação mútua e o universo é uno e contínuo, sendo que o

¹³ 636-638. *Ferte me insanae procul/ illo, procellae, ferte quo fertur dies/ hinc raptum.*

¹⁴ vv. 678-679. *Nox propria luco est et superstitio infêrum/ in luce media regnat.*

¹⁵ vv. 696- 699. *Lucus tremiscet, tota succusso solo/ nutavit aula, dubia quo pondus daret/ ac fluctuanti similis; e laeuo aethere/ atrum cucurrit limitem sidus trahens;*

¹⁶ vv. 875-877. *Nos e tanto visi populo/ digni premeret quos euerso/ cardine mundus?*

menor fato tem repercussão sobre o conjunto do mundo¹⁷. Trata-se da *simpatia universal*. Dessa maneira, Sêneca amplia as consequências e danos das paixões do plano humano para o plano cosmológico, uma vez que há interação recíproca entre eles.

Segundo Brun, o destino estóico é visto como um *nexus causarum*, “uma ordem e uma conexão que jamais poderão ser forçadas ou transgredidas”.¹⁸ Há causalidades perfeitas e principais, imanentes e dependentes dos homens, e causalidades adjuvantes antecedentes, que não dependem dos homens e constituem a cadeia do destino. Ou seja, há liberdade humana para agir de diferentes formas diante de fatalidades. Atreu está inserido num ciclo hereditário de *nefas*, e seu ódio havia sido despertado pelo espectro de Tântalo. Há, pois, uma causalidade externa que influencia seu agir. Mas há também uma interna, o seu *dolor*, seu desejo de vingança. Sêneca, como foi visto no diálogo de Atreu e do ministro, concede ao homem a oportunidade de ser passivo ou ativo frente a essa “imposição” do Destino. A decisão é tão própria de Atreu que todos os deuses e astros fogem (“Oxalá eu pudesse deter os deuses em fuga”¹⁹), isentando-se de culpa. Os homens ficam sozinhos na terra; os deuses não intervêm na ação. Da mesma forma, Tiestes tem a opção de retornar ou não a Argos, e há um *agón*, um embate dialógico entre ele o filho, que expõe essa dúvida e possibilidade. Assim, o recuo do Sol, astro chamado no texto também de Apolo e Titan, é também imagem da responsabilidade humana, da ausência da intervenção divina no plano terrestre.

As imagens do retrocesso da luz recorrem ainda no último ato, que compreende o banquete dos filhos servidos por Atreu a Tiestes, no qual os dois irmãos dialogam. Tiestes alimenta-se da carne e do sangue dos filhos e antevê que alguma desgraça está acontecendo: “todos os astros fogem”²⁰. Ele vê densas trevas.

¹⁷ BRUN, 1986, p.53.

¹⁸ *Idem*, p.56.

¹⁹ v. 893-894. *Vtinam quidem tenere fugientes deos/ possem.*

²⁰ v. 995. *Fugit omne sidus.*

O clímax da tragédia dá-se quando a matéria do banquete lhe é revelada, e Tiestes reconhece, então, ser essa a causa das trevas: “Aí está o que repugnou aos deuses, o que fez o dia/ regressar ao oriente!”²¹.

O *nefas* é realizado por Atreu, mas também por Tiestes, ainda que sem a consciência, e aí está o efeito trágico da obra. O enlace da trama e a ação de Atreu suscitam o terror, e a ignorância de Tiestes, a piedade. A passagem da ignorância ao saber, o reconhecimento de Tiestes de que devorara seus próprios filhos o transtorna, e ele é também tomado pelo *furore*.

O crime inicial de Tiestes, o adultério, e sua falta de domínio, causada pela subtração da *ratio*, o expõem à vingança do irmão. Atreu, dominado pelo *furore*, comete um *nefas* terrível que suscitará em Tiestes um novo desejo de vingança. O ciclo dos crimes deve, então, continuar até que alguém consiga dominar-se, ao recobrar a *ratio*. E o *cosmos* padecerá também tal desordem, vivendo uma alternância de ciclos.

Sêneca, através das imagens do recuo do sol, assinala a moral dos homens como motivo da degeneração do universo. Trata-se de uma figuração muito importante para o sentido dessa tragédia. Mas em que medida essa metáfora aparece para o espectador? Nada sabemos sobre a encenação dessa tragédia. Não podemos sequer supor como essa imagem poderia integrar-se ao espetáculo cênico; nem se ela era uma representação visualizada ou apenas suscitada pela fala das personagens.

De qualquer maneira, esse tipo de imagem era bastante comum nos discursos filosóficos, pois as imagens tornam mais concreta uma teoria abstrata, sendo, portanto, úteis para o ensino e para meditação moral²². Assim, Sêneca, em *Tiestes*, representação na qual os agentes já são exemplos das consequências maléficas das paixões no plano humano, amplia seus efeitos ao plano cosmológico, enriquecendo a reflexão e o ensino das teorias estoicas.

²¹ vv. 1035-1036. *Hoc est deos quod pudit, hoc egit diem/ auersum in ortus.*

²² ARMISEN-MARCHETTI, 1989, p.29.

3. Considerações Finais

Observando os momentos de recorrência das imagens do recuo da luz ao longo da tragédia, e os sentidos que elas acrescentam e representam, podemos entender a composição delas de duas formas: uma em que o recuo do sol é uma metáfora, e outra em que é uma metonímia. Na metáfora, características de um objeto são atribuídas a outro por meio da sobreposição. O recuo do Sol ou dos astros é, desta maneira, a representação do recuo da *ratio* e metáfora do império do *furor*, no âmbito pessoal. E, enquanto metonímia, o recuo do Sol é parte de um todo que é o caos do mundo, representando-se assim os efeitos das paixões no âmbito cosmológico.

Metáfora da ausência de razão e domínio das paixões e, metonímia do caos universal, a escuridão e recuo da luz tornam a tragédia *Tiestes* rica quanto à elocução e aos ensinamentos filosóficos. Trata-se de um exemplo de como Sêneca soube utilizar-se de maneira bela do *ornatus* a serviço do *docere*.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

ARMISEN-MARCHETTI, Mireille. *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

BRUN, Jean. *O estoicismo*. Lisboa: Edições 70, 1986.

CARDOSO, Zélia de Almeida. “O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca”.
Letras Clássicas, n. 3, p.129-145, 1999.

DUPONT, Florence. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.

RIST, John. M. *La filosofía estoica*. Barcelona: Novagrafik, 1995.

SÉNECA. *Tiestes*. Introdução, tradução do latim e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Editorial Verbo, 1996.

SÉNEQUE. *Tragédies*. Tome II. Texte établi et traduit par L. Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1961.



Recebido em Maio de 2010
Aprovado em Maio de 2010



A pólis e a eudaimonía em Aristóteles

Chiu Yi Chih

Mestre em Filosofia – USP

Orientador: Prof. Doutor Roberto Bolzani Filho (USP)

Resumo

Neste texto, procuro estabelecer a relação entre a *pólis* e a noção de *eudaimonía* apresentada no livro I da *Política* de Aristóteles.

Palavras-chave: *pólis, ética, eudaimonía, política, comunidade.*

Abstract

In this text, I intend to establish the relation between the *polis* and the notion of *eudaimonía* introduced in the book I of Aristotle's *Politics*.

Keywords: *polis, ethics, eudaimonía, politics, community.*

No final da *Ethica Nicomachea*, Aristóteles anuncia o seu projeto político que completará a sua filosofia da natureza humana (*EN* 1181b15). Tal projeto continua com o livro da *Política*, que é significativo para compreendermos a felicidade, tal como se concebe no interior de uma comunidade política idealizada pelo filósofo. Passaremos, então, à análise de algumas passagens cruciais do livro I que nos permitem compreender a felicidade num contexto social e político.

Desde o livro I da *Política*, Aristóteles põe-nos uma questão *política* fundamental, que se apresenta, ao mesmo tempo, sob uma perspectiva ética. Mostra-nos que a cidade (*pólis*) é a condição fundamental para a existência de uma “boa vida” (*eû zên*)¹. Por que razão ele sustenta isso, e quais são as implicações de seu argumento? De que modo ele concebe a boa vida nesse contexto? Ao esclarecermos isso, estaremos dando um passo importante na compreensão da noção aristotélica de felicidade.

Não podemos deixar de observar que é impossível uma vida feliz fora do contexto da *pólis*, já que é nesse contexto social e político que a felicidade mesma se realiza. Do ponto de vista aristotélico, a *pólis* encarna a auto-suficiência completa em termos de uma estrutura sócio-política capaz de fornecer as condições para o exercício das atividades virtuosas de cada cidadão. É nesse sentido que a *pólis é a condição para o desenvolvimento das virtudes dos seus cidadãos*, e assim, da sua felicidade entendida como uma atividade da alma conforme a virtude.² Vejamos, então, o que é precisamente a *pólis* e por que ela é uma condição tão importante para a *eudaimonía*.

No primeiro capítulo do livro I da *Política*, Aristóteles põe em evidência o conteúdo de sua pesquisa. Como organização humana específica, a comunidade

¹ *Pol.* 1252b30. Veja a tradução de H. Rackham, *Politics*, Harvard University Press, 1998, p.9. Rackham traduz por “good life”. Pellegrin na versão francesa traduz por “vie heureuse”, *Politique*, GF Flammarion, 1997, p.90. E Campelo Amaral e Carvalho Gomes na sua versão portuguesa traduzem por “vida boa”, *Política*, Vega, 1998, p.53

² Segundo o filósofo grego, a felicidade, a saber, “o bem humano é a atividade da alma de acordo com a virtude, e se há mais virtudes do que uma, de acordo com a melhor e a mais completa.”(*EN* 1098^a16-20)

política adquire aos seus olhos um valor especialmente distinto. Aristóteles designa-a com a palavra *pólis* (*Pol.* 1252^a8). No mesmo momento em que delimita o seu objeto de estudo, ele também indica o seu método de investigação. Diz o filósofo que suas premissas iniciais se tornarão evidentes a partir de um exame segundo um método habitual. A expressão em grego é *katà tèn hýphegeménen méthodon*, indicando claramente que, para Aristóteles, há um método diretivo, orientador, ou seja, um modo de conduzir a investigação que instrui e guia toda a pesquisa (*Pol.* 1252^a18).

A observação metodológica auxilia-nos nas etapas da investigação sobre a *pólis*. Assim, é necessário adquirir (*labeîn*) sobre cada elemento investigado uma noção tecnicamente precisa (*ti tekhnikòn*). Dado que a *pólis* é um composto, um todo formado por partes, é necessário analisá-la, dividindo-a (*diaireîn*) até chegar a seus elementos indivisíveis (*Pol.* 1252^a18-24). Em seguida, devemos observar como naturalmente os elementos se reúnem para constituírem o todo, nesse caso, a *pólis*.

Daí, o motivo de Aristóteles dizer que é preciso “olhar” para o próprio desenvolvimento das coisas, – a expressão grega *tà prágmata phyóména* (as coisas nascendo) nos indica isso – as quais surgem precisamente por um processo natural (*Pol.* 1252^a24). Assim, veremos os elementos a partir das quais a *pólis* se forma e se constitui (*Pol.* 1252^a18-26)

Nesse sentido, não é uma tarefa simples, mas Aristóteles insiste que, se procurarmos por esse método, veremos como suas afirmações se tornarão claras. É imprescindível, então, guiar-se pelo sentido do desenvolvimento natural, porque somente a partir do próprio caminho indicado pelo filósofo, torna-se possível compreender com mais clareza a noção de felicidade que guia praticamente a sua concepção geral de uma vida boa realizada no âmbito da cidade.

A especificidade da *pólis* é a premissa fundamental colocada por Aristóteles logo no início de seu argumento, argumento este que só será esclarecido posteriormente. Há outras comunidades que o filósofo menciona e define, como a

família e a aldeia que são pequenas organizações importantes. No entanto, é a *pólis* que possui características específicas próprias, as quais não são compartilhadas por outras comunidades. Sendo assim, qual é a diferença essencial que distingue a *pólis*? Aristóteles nos assinala que:

δηλον ὡς πᾶσαι μὲν ἀγαθοῦ τινος στοχάζονται, μάλιστα δὲ καὶ τοῦ κυριωτάτου πάντων ἢ πασῶν κυριωτάτη καὶ πάσας περιέχουσα τὰς ἄλλας. αὕτη δ' ἐστὶν ἡ καλουμένη πόλις καὶ ἡ κοινωμία ἢ πολιτική.

É, então, manifesto que, na medida em que todas as comunidades visam algum bem, a comunidade mais elevada (*kyriotátē*) de todas e que engloba todas as outras visará o maior (*kyriotátou*) de todos os bens; esta comunidade é chamada ‘cidade’, aquela que toma a forma de uma comunidade de cidadãos (*hē koinonía hē politikē*) (*Pol.* 1252^a4-8).³

Ou seja, somente a *pólis* ou a comunidade política busca, como sua finalidade, o bem mais elevado. Assim, enquanto as outras comunidades se constituem meramente com vistas a algum bem (*agathoû tinos héneken*), a *pólis* visa o bem supremo. Aristóteles argumenta que somente uma comunidade deste tipo pode incluir as outras comunidades. Pelo fato de ser a “causa final” de um processo teleológico natural, a *pólis* é a organização humana mais completa. Da mesma forma que o adulto é a causa final da criança, isto é, aquilo para o qual a criança tende naturalmente no seu processo de desenvolvimento, a *pólis* é a causa final e última, em direção à qual todas as associações e comunidades se encaminham como por uma espécie de teleologia natural.

Nesse sentido, a *pólis* define-se a partir do conceito de finalidade (*télos*). Dado

³ Veja a tradução portuguesa de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes, *Política*, Vega, 1998, p.49.

que uma organização humana como a *pólis* realiza o fim mais elevado, depreende-se que somente ela é capaz de abarcar todas as outras organizações humanas. Assim, é na finalidade da *pólis* que o filósofo encontra a realização do bem supremo. Se a finalidade da *pólis* não fosse o bem supremo, a *pólis* nem poderia ser definida como a comunidade que visa o bem mais importante de todos os bens. Logo, nem poderia incluir as outras comunidades no seu domínio e no seu fim supremo.

É por esta finalidade suprema ou *télos* supremo que Aristóteles pretende determinar a especificidade da comunidade política. É inegável que se poderia contrargumentar e, ainda, opor-se à tese de que ela seja a comunidade mais abrangente. Mas é preciso ver Aristóteles no seu contexto histórico, ou seja, compreender suas afirmações filosóficas no horizonte específico de seu momento histórico – como fazemos assim com Platão – em que a *pólis* significava o espaço cívico por excelência, o espaço da atividade política. A esfera política compreende não somente as ações deliberativas e judicativas, mas o espaço do exercício da razão e do convívio humano no seu sentido mais verdadeiro.

Se o bem supremo é o fim visado por tal comunidade política, é fundamental perceber que esse bem, então, está situado na esfera das ações humanas. Não se trata, pois, de um bem transcendente localizável no plano formal das Ideias, mas de um bem situado na comunidade política dos cidadãos considerados livres e iguais.

Com efeito, o bem supremo se exprime pela *práxis* de uma comunidade política, pela ação excelente e racional de seus cidadãos. Embora haja uma diversidade de ações e de fins correspondentes a elas, Aristóteles se vê na necessidade de buscar, tanto no plano teórico quanto no plano prático (sobretudo, nesse último), o bem supremo que realiza a natureza do ser humano enquanto ser social e político.

Daí que não seria plausível, segundo Aristóteles, desvincular o ser humano do espaço da *pólis*, ou seja, do seu contexto prático e social. É importante compreender a comunidade política como um espaço privilegiado, isto é, uma condição fundamental

na realização da natureza humana, do seu fim supremo, em última instância, de sua felicidade suprema.

Há aqueles que negligenciam e esquecem a diferença específica e constitutiva da *pólis*. Por exemplo, no diálogo platônico *Político* (258e e ss.), ela é vista como qualitativamente igual às outras comunidades. É diretamente em relação a esse ponto de vista que Aristóteles discorda. Vejamos como isso se exprime, por exemplo, nas palavras do personagem Estrangeiro no diálogo de Platão. O Estrangeiro observa que, se um determinado cidadão é capaz de dar conselhos a um médico, é que ele tem a ciência médica, e pode, assim, ser chamado de médico (259a). Assim, da mesma forma, ele admite que:

ὅστις βασιλεύοντι χώρας ἀνδρὶ παραινεῖν δεινὸς ἰδιώτης ὢν αὐτός, ἄρ' οὐ φήσομεν ἔχειν αὐτὸν τὴν ἐπιστήμην ἣν ἔδει τὸν ἄρχοντα αὐτὸν κεκτηῖσθαι; ... Ἄλλὰ μὴν ἢ γε ἀληθινοῦ βασιλέως βασιλική; ... ταύτην δὲ ὁ κεκτημένος οὐκ, ἄντε ἄρχων ἄντε ἰδιώτης ὢν τυγχάνη, πάντως κατὰ γε τὴν τέχνην αὐτὴν βασιλικὸς ὀρθῶς προσρηθήσεται; ... καὶ μὴν οἰκονόμος γε καὶ δεσπότης ταυτόν... μεγάλης σχῆμα οἰκίσεως ἢ σμικρᾶς αὖ πόλεως ὄγκος μῶν τι πρὸς ἀρχὴν διοίσετον; ... φανερὸν ὡς ἐπιστήμη μία περὶ πάντ' ἐστὶ ταῦτα. ταύτην δὲ εἴτε βασιλικὴν εἴτε πολιτικὴν εἴτε οἰκονομικὴν τις ὀνομάζει

se um cidadão qualquer é capaz de dar conselhos àquele que reina numa região, não diremos que possui a ciência que necessariamente o próprio governante deve possuir? ... Mas a arte de reinar pertence àquele que verdadeiramente é rei?(259b) ... E aquele que a possuir, seja rei, seja cidadão, não será, em todo caso, correto chamá-lo “homem régio”, em razão mesma de sua arte? ... O mesmo discurso vale para o administrador da casa ou o chefe? ... Talvez existirá uma certa diferença entre a organização de uma grande família e a dignidade de um pequeno estado (*smikrās póleos*) do ponto de vista do poder? ... É claro que só existe uma ciência (*epistéme mía*) que considera tudo isso, seja que alguém a chame “régia” (*basilikèn*), “política” (*politilèn*) ou “da

administração da casa” (*oikonomikén*) (259c)⁴

O personagem platônico afirma que qualquer indivíduo que possua o conhecimento da ciência política terá direito ao título real. Portanto, não há diferença entre um senhor de escravos e um senhor da casa: ambos possuem conhecimento da ciência política e serão considerados dignos de governar e exercer o seu domínio. Por isso, Platão afirma que “as figuras do político, do rei, do senhor de escravos e do senhor de casal são uma só coisa” (258e). Do ponto de vista do conhecimento sobre como governar, não haveria nenhuma distinção entre a família e a *pólis*. Em contrapartida, Aristóteles julga que tal ponto de vista não é verdadeiro (*Pol.*1252a9). Pois, é possível observar que corresponde a cada estágio de desenvolvimento da organização humana uma figura-chave do poder. Assim, segundo Aristóteles, o líder de família, o senhor de escravos e o rei-estadista são figuras diferenciadas e delimitadas em suas funções específicas, visto que correspondem a uma espécie determinada de autoridade e a uma organização humana específica (*Pol.*1252a9-18).

Todas essas figuras se referem ao exercício de poder e de dominação de um determinado campo de atividade humana. Alguns acreditam que essas figuras sejam idênticas no sentido de que não há diferenças substanciais entre a identidade de um chefe político e de um líder de família. Pois, de acordo com essa crença, se todos possuem o mesmo conhecimento, eles devem ser o mesmo indivíduo e, portanto, possuir o mesmo direito à autoridade e ao poder. Nesse caso, o líder de família é o próprio chefe político, já que possui o conhecimento da organização e da administração de uma determinada comunidade humana. Daí resulta que a família e a *pólis* administradas por uma mesma pessoa sejam comunidades *idênticas* situadas num mesmo nível.

Essa opinião difundida não é verdadeira segundo Aristóteles. Aqueles que não

⁴ Veja *Pol.*259b-c (trad. Enrico Pegone, *Tutte le opere*, II, Newton &Compton, Roma, 2005, p.35).

fazem a distinção de tais formas ignoram a especificidade (*eídōs*) de cada tipo de poder, ao mesmo tempo em que não consideram as diversas formas de organização humana. Igualam, por assim dizer, a grande família e a pequena cidade (*Pol.*1252a10-14), tratando-as como organizações de uma mesma estrutura. Ora, para mostrar que essa opinião não é verdadeira, o filósofo tenta examinar o problema de acordo com o seu método habitual de investigação. Tal método, como já apontamos, consiste justamente em estudar e observar as coisas em seus diversos estágios de desenvolvimento natural.

Assim, para o filósofo, é preciso, em primeiro lugar, conceber as primeiras uniões entre os indivíduos. As primeiras uniões ou organizações humanas são as famílias. Elas surgem por causa da perpetuação da espécie. Isto é, elas não são formadas por uma escolha deliberada (*ek proairéseōs*), mas por um impulso natural (*physikòn*). Os casais se unem pelo impulso natural de querer deixar um outro ser da mesma espécie (1252a29-30).

A família surge, cresce e se constitui para satisfazer as necessidades diárias da vida (1252b13). Mas, quando várias famílias se unem visando algo mais que as simples necessidades diárias, elas constituem o povoado (*kómē*, 1252b17). Assim, este último é caracterizado pela semelhança e parentesco entre seus membros, porque são conhecidos como “alimentados com o mesmo leite”, ou seja, são semelhantes quanto aos laços de parentesco. Todavia, essa espécie de comunidade ainda não atingiu o grau de auto-suficiência (*autárkeia*), a completude do processo natural. É que a aldeia permanece ainda circunscrita à esfera de uma relação meramente baseada na semelhança genética de seus membros; ela não é suficientemente ampla para caracterizar a relação humana no seu sentido mais completo.

O processo de constituição das relações humanas resulta na formação da comunidade mais completa. Esta não visa apenas às necessidades básicas da vida e da sobrevivência, como no caso da comunidade familiar, ou às necessidades de certos

membros semelhantes, como na comunidade do clã. Ao contrário, a comunidade política surge para propiciar uma *vida auto-suficiente*, ou seja, uma vida feliz.

ἡ δ' ἐκ πλειόνων κωμῶν κοινωνία τέλειος πόλις, ἥδη πάσης ἔχουσα πέρας τῆς αὐταρκείας ὡς ἔπος εἶπεῖν, γινομένη μὲν τοῦ ζῆν ἔνεκεν, οὐσα δὲ τοῦ εὖ ζῆν. διὸ πᾶσα πόλις φύσει ἔστιν, εἴπερ καὶ αἱ πρῶται κοινωναίαι. τέλος γὰρ αὐτῆ ἐκείνων, ἡ δὲ φύσις τέλος ἔστιν: οἷον γὰρ ἕκαστόν ἐστι τῆς γενέσεως τελεσθείσης, ταύτην φαμὲν τὴν φύσιν εἶναι ἐκάστου, ὡσπερ ἀνθρώπου ἵππου οἰκίας. ἔτι τὸ οὐ ἔνεκα καὶ τὸ τέλος βέλτιστον. ἡ δ' αὐτάρκεια καὶ τέλος καὶ βέλτιστον.

A cidade, enfim, é uma comunidade completa (*téleios*), formada a partir de várias aldeias e que, por assim dizer, atinge o ponto máximo de uma auto-suficiência (*péras tês autarkeías*). Formada a princípio para preservar a vida, a cidade subsiste para assegurar o bem-viver (*eú zên*) É por isso que toda a cidade existe por natureza (*phýsei*), se as comunidades primeiras assim o foram. A cidade é o fim (*télos*) destas, e a natureza (*phýsis*) de uma coisa é o seu fim, já que, sempre que o processo de gênese de uma coisa se encontre completo (*telestheísgs*), é a isso que chamamos a sua natureza, seja de um homem, de um cavalo, ou de uma casa. Além disso, a causa final (*tò ou héneka*), o fim de uma coisa, é o seu melhor bem, e a auto-suficiência é, simultaneamente, um fim e o melhor (*béltiston*) dos bens. (*Pol* 1252b28-1253a1) ⁵

Somente após uma observação metódica e minuciosa, Aristóteles chega a determinar a diferença específica da *pólis* e a sua finalidade essencial. O filósofo argumenta que a *pólis* é a comunidade mais completa e auto-suficiente pelo fato de ser um fim supremo, aquele fim no qual culminam todas as demais organizações humanas. Se há um fim mais completo e auto-suficiente, esse fim só poderá ser o ápice de todo processo natural de organização humana.

Ora, é importante observar que a completude e a auto-suficiência são critérios utilizados para se definir o próprio conceito de fim supremo e, por assim dizer, da

⁵ Cf. António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes, *Política*, Vega, 1998, p.53.

eudaimonía. Na *Ethica Nicomachea*, Aristóteles argumenta que a felicidade é um fim mais completo, um fim que sempre é escolhido por si mesmo e nunca por causa de nenhum outro.

ταύτην γὰρ αἰρούμεθα ἀεὶ δι' αὐτὴν καὶ οὐδέποτε δι' ἄλλο, τιμὴν δὲ καὶ ἡδονὴν καὶ νοῦν καὶ πᾶσαν ἀρετὴν αἰρούμεθα μὲν καὶ δι' αὐτὰ μηθενὸς γὰρ ἀποβαίνοντος ἐλοίμεθ' ἂν ἕκαστον αὐτῶν, αἰρούμεθα δὲ καὶ τῆς εὐδαιμονίας χάριν, διὰ τούτων ὑπολαμβάνοντες εὐδαιμονήσειν. τὴν δ' εὐδαιμονίαν οὐδεὶς αἰρεῖται τούτων χάριν, οὐδ' ὅλως δι' ἄλλο.

Porque sempre a escolhemos por causa dela mesma, nunca por causa de nenhuma outra coisa. Honra, prazer, entendimento e toda virtude, certamente escolhemo-los por causa de si mesmos, já que escolheríamos cada um deles, mesmo que não tivessem nenhum resultado; mas também escolhemo-los por causa da felicidade, supondo que por meio deles seremos felizes. A felicidade, por contraste, ninguém nunca a escolhe por causa daqueles, ou por causa de alguma outra coisa (*EN* 1097b1-7).⁶

Além disso, a felicidade é o fim mais auto-suficiente porque é um bem ao qual nada lhe podemos acrescentar. Ela é o maior dos bens, o mais digno de ser escolhido.

τὸ δ' αὐτάρκες λέγομεν οὐκ αὐτῷ μόνῳ, τῷ ζῶντι βίον μονώτην, ἀλλὰ καὶ γονεῦσικαὶ τέκνοις καὶ γυναικὶ καὶ ὅλως τοῖς φίλοις καὶ πολίταις, ἐπειδὴ φύσει πολιτικὸν ὁ ἄνθρωπος ... τὸ δ' αὐτάρκες τίθεμεν ὃ μονούμενον αἰρετὸν ποιεῖ τὸν βίον καὶ μηθενὸς ἐνδεᾶ: τοιοῦτον δὲ τὴν εὐδαιμονίαν οἴομεθα εἶναι: ἔτι δὲ πάντων αἰρετωτάτην μὴ συναριθμουμένην - συναριθμουμένην δὲ δῆλον ὡς αἰρετωτέραν μετὰ τοῦ ἐλαχίστου τῶν ἀγαθῶν: ὑπεροχὴ γὰρ ἀγαθῶν γίνεται τὸ προστιθέμενον, ἀγαθῶν δὲ τὸ μείζον αἰρετώτερον ἀεὶ. τέλειον δὴ τι φαίνεται καὶ αὐτάρκες ἢ εὐδαιμονία, τῶν πρακτῶν οὕσα τέλος.

⁶ Sigo a tradução inglesa de Terence Irwin, *Nicomachean Ethics*, Hackett Publishing Company, Inc, 2^oed.1999, p.8.

Por auto-suficiente (*aútarkes*) não consideramos aquilo que é suficiente para um homem solitário, levando uma vida isolada, mas também que é suficiente para os pais, os filhos, a esposa, e, em geral, para os seus amigos e concidadãos, já que o ser humano é por natureza um [animal] político...De qualquer modo, definimos a auto-suficiência como aquilo que, em si mesmo, torna a vida digna de ser escolhida, por não ser carente de nada; e é desse modo que pensamos ser a felicidade. Além disso, pensamos que ela é a mais digna de escolha de todos bens, [porque] não é considerada como um bem entre muitos. [Se for] considerada como um entre muitos, então, evidentemente, pensamos que ela se tornaria mais digna de escolha se o menor dos bens lhe fosse adicionada; visto que o bem que é adicionado se torna uma quantidade enorme de bens, e o maior de dois deles é mais digno de escolha. A felicidade, então, é manifestamente algo completo (*téleion*) e auto-suficiente (*aútarkes*), já que é o fim das coisas realizadas na ação (*EN* 1097b8-21).⁷

Assim, é compreensível que a *pólis*, esse *télos* mais elevado, seja capaz de promover a excelência e a *eudaimonía* de seus cidadãos. Desse modo, a *pólis* é a condição de possibilidade da *eudaimonía*. Sem a existência desse espaço social/político, não haveria também a *eudaimonía* humana. Por isso, diz-se que a *pólis* é o fim, a completude do processo natural humano, subsistindo para assegurar o bem-viver.

É nesse sentido que o filósofo traz uma concepção nova a partir da delimitação da função da *pólis* e da sua gênese natural. Gênese que se faz e se desenvolve através do próprio desenvolvimento da natureza. Se as comunidades humanas se desenvolvem até alcançarem a completude de seu processo natural, o ser humano com sua natureza complexa se torna completo e auto-suficiente na medida em que se liberta das amarras da necessidade, e assim, alcança a dimensão de uma vida excelente vivida na *pólis*. Ambos desenvolvimentos caminham juntos. Se a *pólis* é entendida como essa comunidade que atingiu a auto-suficiência, é somente nela que o ser humano realiza o seu fim maior, a sua vida excelente (*eû zên*), isto é, a sua felicidade.

⁷ *Idem.*, p.8.

Bibliografia

Aristoteles. *Aristoteles Ethica Nicomachea*. (texto em grego editado por I. Bywater). Oxford, 1894.

_____. *The Nicomachean Ethics*. Cambridge, Mass.:Harvard University Press, 2003. (trad. H. Rackham)

_____. *Nicomachean Ethics*. Trad. Terence Irwin. Ed.Hackett 2ªedition, 1999.

_____. *Politics*. Cambridge, Mass.:Harvard U.Press, 1998. (trad. H. Rackham)

_____. *Les politiques*. (trad. Pierre Pellegrin) GF Flammarion, 1993.

_____. *Política*. (trad. António C. Amaral e Carlos de Carvalho Gomes) Vega, 1998.

Platão. *Tutte le opere*, II, Trad. Enrico Pegone, Newton & Compton editori, Roma, 2005.



Recebido em Setembro de 2010
Aprovado em Setembro de 2010



Reflexões sobre a relação entre oralidade e poesia na poética de Marcial

Rafael Cavalcanti do Carmo
Graduação em Letras - UFES
Orientadora: Profa. Doutora Leni Ribeiro Leite

Resumo

Este trabalho objetiva analisar um aspecto fundamental da existência do fenômeno literário na antiguidade: a relação que se estabelece, para seu pleno funcionamento, entre oralidade e letramento. Para tanto, tomamos como base teórica os estudos na área de História da Leitura, desenvolvidos por Roger Chartier e outros, bem como o conceito de campo literário utilizado por Maingueneau (e retomado de Pierre Bourdieu) em sua explicação acerca dos fatores constituintes do contexto de uma obra literária. Com esse referencial teórico, buscamos compreender as variações espaço-temporais a que se submetem os ritos da produção, da recepção e da difusão do fenômeno literário, para, valendo-nos de poemas de Marco Valério Marcial, exemplificar em que medidas a forte relação entre oralidade e letramento, que perpassa o mundo antigo de maneira ampla, se faz presente no próprio ato de composição dessa poesia.

Palavras-chave: *oralidade e letramento; poesia de Marcial; metalinguagem; composição poética.*

Reflections on the relation between orality and poetry in Martial's poetic

Abstract

This work aims to analyze a fundamental aspect of the existence of the literary phenomenon in antiquity: the relation that is established, for its perfect functioning, between orality and literacy. To do that, we have taken as theoretical basis the studies in the area of History of reading, developed by Roger Chartier and others, as well as the concept of *literary field* used by Maingueneau (and recovered from Bourdieu) in his explanation about the constitutive factors of a literary work's context. With this theoretical referential, we intend to understand the spatial and temporal variations to which the rites of production, reception, and circulation of the literary phenomenon are submitted, to, by using poems of Marcus Valerius Martial, exemplify in what sense the strong relation between orality and literacy, that passes through the ancient world in a wide manner, makes itself present in the very compositional act of this poetry.

Keywords: *orality and literacy; Martial's poetry; metalanguage; poetic composition.*

Diversos são os estudos, na área de História da Leitura, que buscam elucidar as maneiras por meio das quais a prática da leitura, historicamente variável, se realiza ao longo dos séculos e em diferentes sociedades. Estudos como o empreendido por Chartier (2001) chamam nossa atenção à necessidade de que se compreenda que nossos padrões de produção, circulação e apropriação de textos, tão profundamente enraizados em nossa cultura de modo a gozar de relativa estabilidade¹, estão longe de nos terem sido legados por gerações mais antigas de leitores, isto é, são antes resultados de transformações por que passam, ao longo da história, as maneiras de nos apropriarmos dos textos. Nesse sentido, é pressuposto básico para os estudos que definem como objeto de análise a literatura produzida em contextos histórico-sociais distantes do nosso a necessidade de se considerar as mudanças por que passam, ao longo da história, os fatores que propiciam o surgimento e a manutenção do fenômeno literário. Ao se desconsiderar a inscrição espaço-temporal que determina o funcionamento desse fenômeno, corre-se o risco de mal compreendê-lo, aplicando-lhe critérios de análise e julgamento anacrônicos, por serem fruto do entendimento moderno acerca da relação estabelecida entre escritor/texto/leitor. Corre-se tanto mais esse risco, quanto mais recuado no tempo for o período em análise.

Como nosso interesse se volta à produção poética do período conhecido como Roma Imperial, especificamente nos séculos I e II de nossa era, é necessário que se compreendam, antes que entremos propriamente na questão da composição, as formas de articulação, no mundo antigo, dos pilares de sustentação da criação

¹ Chartier, aliás, profundamente interessado nas transformações que podem ocorrer, mesmo a curto prazo, nas formas por meio das quais os textos se instituem no interior de determinada sociedade, aponta para a desestabilização, já em processo, da fixidez que reconhecemos nos nossos padrões de produção, difusão e apropriação de textos, devido ao surgimento cada vez mais acelerado de outras mídias que promovem formas diferenciadas de contato com o texto. As possibilidades que o leitor ganha, por exemplo, ao ler ou produzir um texto em frente à tela de um computador, marcam transformações importantes em todos os ritos envolvidos nos processos de leitura e criação, alterando, inclusive, a maneira como se define um autor e a noção mesma de autoria.

literária – o da produção, o da recepção e o da difusão –, bem como as influências que essas formas de articulação têm na maneira de produzir poesia no período.

Segundo Cavallo & Chartier (2002:6), os leitores “nunca são confrontados com textos abstratos, ideais, desligados de qualquer materialidade”. Essa materialidade é, no entanto, historicamente variável, tal como as maneiras por meio das quais o leitor frui o material linguístico. Havelock (1986), por exemplo, demonstrou que a “materialidade” do texto na Grécia pré-letramento era a voz. Com a falta de uma ferramenta que desempenhasse a tão útil função de armazenamento de informações, assim como o faz a escrita, criou-se, naquela sociedade, uma maneira de organização do discurso verbal distinta da comunicação corriqueira, uma língua ritualizada, propícia à memorização e à repetição. Esta, aliás, era de fundamental importância para a organização de sociedades orais. O passo decisivo, no entanto, para o aperfeiçoamento dessa linguagem ritualizada e, conseqüentemente, do propósito a que ela servia, a memorização, foi a criação de padrões rítmicos de organização do pensamento, que pudessem ser reconhecidos, retidos e reutilizados unicamente pela presença de um elemento comum em estruturas que expressassem significados diversos: o elemento sonoro. É esse o contexto de surgimento da poesia, inicialmente uma forma artificial de organização do pensamento cuja maior finalidade era auxiliar a manutenção da tradição de um povo.

É fato que a assimilação de valores culturais de outros povos, principalmente dos gregos, é de importância decisiva para a solidificação da cultura romana em sua totalidade, e especificamente de sua literatura. No mundo romano, no entanto, conviveu-se desde cedo com a tecnologia da escrita. Conforme demonstra Desbordes (1995), os primeiros registros escritos de que se tem notícia em Roma datam do fim do século VI a.C; a atividade escrita teve significativo desenvolvimento durante o século III. a.C; e, a partir do século II a.C, principalmente em função do alargamento do contato romano com a cultura helenística, entrou em franca expansão, abrindo caminho ao ápice de seu

desenvolvimento no período imperial. Esse aperfeiçoamento da relação com a escrita, como não poderia ser diferente, resultou num refinamento da literatura latina, que, até então, tinha como modelo a poesia épica produzida por Ênio. A produção literária, a partir de então, entrou em conformidade com a imitação dos modelos alexandrinos, cujo nome mais expressivo era o de Calímaco.

Logo, a poesia reconhecida por muitos dos autores que viveram no nosso período de interesse como aquela que representa o mais alto nível de expressão da poesia latina é, em muito, devedora do período helenístico, em que o fazer poético incorporara plenamente a tecnologia da escrita. Não obstante, a oralidade nunca foi de todo abandonada no processo de criação, uma vez que ainda faz parte não só composição (é relevante, por exemplo, o fato de os poetas ditarem seus textos para serem fixados por escravos), mas principalmente da “publicação” das obras. Portanto, embora seja plenamente letrada, a sociedade romana conserva vínculos estreitos com a oralidade, sendo o bom exercício da palavra falada, a *eloquentia*, a finalidade última da educação das elites, uma atividade ligada ao *status* social, além de uma forma de publicação de textos artísticos, por meio de recitações que, públicas ou privadas, são sempre práticas agregadoras das quais os textos parecem depender para sua realização plena. Essa valorização da palavra viva se reflete, também, no prestígio social de que gozavam os bons oradores, graças ao papel de destaque ocupado pela arte retórica (atividade essencialmente oral) em Roma.

Parker (In: JOHNSON & PARKER, 2009), discutindo, em um artigo, aspectos relevantes à relação autor/leitor/texto no mundo romano, propõe que se reavalie o destaque usualmente atribuído ao papel da leitura em voz alta no mundo antigo, postura teórica que se pode perceber, por exemplo, no seguinte fragmento, citado pelo próprio Parker:

A vida literária de Grécia e Roma reteve as características de uma cultura oral [...] Quase todos os livros discutidos neste manual foram escritos para serem ouvidos. [...] Em geral, pode ser tomado como fato que os livros, ao longo de toda a

Antiguidade, foram escritos para serem lidos em voz alta e que, mesmo a leitura privada, apresentava frequentemente características de uma declamação modulada. É possível que se diga, sem exageros, que um livro de poesia ou prosa artística não era simplesmente um texto no sentido moderno, mas algo semelhante a uma partitura a ser interpretada privada ou publicamente.² (KENNEY, 1982 *apud* JOHNSON & PARKER: 2009, p.187)

Segundo Parker, estudos que aproximam a sociedade romana de uma cultura oral, ressaltando a importância da leitura em voz alta para a fruição do texto poético, são resultados de uma reação a gerações de estudiosos para os quais a leitura, na Antiguidade, contava com os mesmos padrões de realização do mundo moderno, simplificando-se demasiadamente uma questão um tanto quanto complexa. O autor sustenta que o impacto dos estudos que buscaram demarcar o papel fundamental da oralidade na literatura grega despertou, em muitos estudiosos, “um desejo de tornar exótica a leitura no mundo antigo, de fazer os antigos o mais diferentes possível de nós” (JOHNSON & PARKER, 2009: 191). Parker defende, ainda, que, mesmo que eventos como as recitações públicas e outras maneiras de se ouvir literatura tivessem importância social, elas eram, antes, práticas “preparatórias, auxiliares ou complementares ao evento principal, o ignorado caso da leitura silenciosa” (JOHNSON & PARKER, 2009:188).

É necessário que se compreenda a pertinência das críticas feitas por Parker no que diz respeito à pouca precisão com que se rotula Roma como uma sociedade “oral”, uma vez que a maneira de difusão do material literário não se assemelha àquela vigente, por exemplo, na Grécia pré-letramento (guardadas as devidas proporções do emprego de termos como “literário” e “literatura” ao nos referirmos a

² The literary life of Greece and Rome retained the characteristics of an oral culture. [...] Nearly all the books discussed in this history were written to be listened to. [...] In general it may be taken for granted that throughout antiquity books were written to be read aloud, and that even private reading often took on some of the characteristics of a modulated declamation. It might be said without undue exaggeration that a book of poetry or artistic prose was not simply a text in the modern sense but something like a score for public or private performance.

sociedades orais), em que um aedo canta um poema para uma audiência capaz de retê-lo na memória (se não a composição por inteiro, em seu conteúdo exato, pelo menos o essencial) e fazê-lo circular socialmente, recontando-o. O meio de **difusão** do texto, no mundo romano, era, efetivamente, o escrito; entretanto, há que se fazer uma distinção entre a *publicação* e a *circulação*, destacando-se o papel daquela como facilitadora desta.

A fim de “desmistificar” o papel da leitura em voz alta na circulação da literatura em Roma, Parker menciona o fato de que não se tem testemunhos de textos que tenham sido recitados publicamente mais de uma vez. Logo, se alguém se interessava em ouvir poesia, bastaria simplesmente dirigir-se a uma recitação; no entanto, se quisesse apreciar novamente os textos ouvidos nesse evento público, sua única opção era lê-los em livros. O que o autor parece negligenciar, porém, é que esse mesmo argumento serve para que se reforce a importância da mediação, na relação leitor/texto, de uma voz leitora que transforma essa relação em texto/ouvinte(s). Conclui-se disso que, não obstante serem os livros os responsáveis pela fama dos autores latinos que conhecemos (e não pessoas que cantassem seus textos, uma vez recitados, pelos territórios do império romano) e pelo conhecimento que esses mesmos autores tiveram de seus antecessores e modelos gregos, a leitura em voz alta tem papel fundamental na **publicação** dos textos. E, ainda que se resguarde a diferença entre publicação e circulação do texto, a existência do livro em sua materialidade física (já que a sonora também é uma forma de materialidade) não apaga o papel da recitação como forma de contato entre o texto e o público, como Marcial nos dá a entender no seguinte epigrama:

VII, 51

Se te enfada comprar, Úrbico, as minhas bagatelas,
embora te apeteça conhecer os versos lascivos,
vai perguntar a Pompeio Aucto – a quem talvez conheças.
Ele senta-se à entrada do templo de Marte Vingador,
ensopado em direito e polido em todas as práticas da toga:
o fulano não é meu leitor, Úrbico, é o próprio livro.

De tal forma possui e declama os meus livrinhos, mesmo ausentes,
 que letra alguma perde dos escritos.
 Em suma: poderia, se o quisesse, passar por seu autor;
 mas ele prefere trabalhar para a minha fama.
 A partir da hora décima – já que antes não terá vagar bastante –
 o poderás buscar e a ambos vos acolherá um modesto jantarinho.
 Ele irá ler, mas tu bebe; ainda que o não queiras, ele irá cantar
 E mesmo que lhe digas “já chega!”, ele continuará a ler.³
 (Trad. Delfim Ferreira Leão)

Além de abordar importantes aspectos referentes ao funcionamento da literatura no mundo antigo – como, por exemplo, a fragilidade que envolvia a noção de autoria, tema que Marcial explora pelo viés satírico em várias outras peças – o poema nos estimula à reflexão sobre as diferentes práticas de leitura, podendo-se concluir que, a despeito de os exemplares da poesia latina não serem performados mais de uma vez nas ocasiões institucionalizadas de sua “publicação oral” (as *recitationes*), a fixação escrita dos textos literários não basta, em si, para retirar a relevância social, cultural e mesmo estética da leitura em voz alta. Por outro lado, não devemos desconsiderar um dos objetivos a que possa servir a representação ficcional de um leitor fervoroso a ponto de decorar o conteúdo *ipsis litteris* dos

³ *Mercari nostras si te piget, Urbice, nugas
 et lasciua tamen carmina nosse libet,
 Pompeium quaeres — et nosti forsitan — Auctum;
 Vltoris prima Martis in aede sedet:
 iure madens uarioque togae limatus in usu
 non lector meus hic, Urbice, sed liber est.
 Sic tenet absentes nostros cantatque libellos
 ut pereat chartis littera nulla meis:
 denique, si uellet, poterat scripsisse uideri;
 sed famae mauult ille fauere meae.
 Hunc licet a decuma — neque enim satis ante uacabit —
 sollicites, capiet cenula parua duos;
 ille leget, bibe tu; nolis licet, ille sonabit:
 et cum "Iam satis est" dixeris, ille leget.*

livros de Marcial: uma forma inusitada encontrada pelo autor de valer-se de sua fama como assunto de sua própria literatura, lugar comum numa parte considerável da poesia latina, do qual vários autores se utilizaram. Entretanto, a recorrência de poemas em que a relação autor/leitor/texto figura como tema sustenta a afirmação de que diferentes práticas de leitura, mesmo após a publicação material do livro, servem a diferentes propósitos e ocasiões de leitura.

Maingueneau (2001), ao trazer à tona a discussão sobre a necessidade de se levar em consideração o contexto em que a obra literária se inscreve como parte fundamental de seus possíveis significados (preocupação, de resto, presente na historiografia e nas críticas literárias, desde que se superou a visão de imanência do texto artístico), propõe, em consonância com os estudos de História da Leitura, uma significativa ampliação na noção de contexto. Não pretendendo subtrair a importância das relações que a obra literária mantém com a sociedade em que se inscreve, isto é, com o lugar que possibilita sua existência; Maingueneau entende o contexto como um complexo que vai muito além da simples relação especular entre literatura e sociedade, englobando também as formas de produção e apropriação dos textos, sua materialidade, questões como o significado do conceito de autor, historicamente variável, além de uma série de posicionamentos da figura autoral em relação à literatura que pratica. Nesse sentido, passa a fazer parte da significação da obra sua relação com os seus modos de produção e de transmissão, isto é, com a maneira por meio da qual ela se institui materialmente no interior do *campo literário*. Sendo assim, é interessante analisarmos a metalinguagem, um fértil campo de observação na poesia latina, e recurso de que Marcial se vale com bastante frequência para a composição de seus poemas. Tomemos como exemplo o seguinte epigrama:

IV, 86

Se queres por ouvido ático ser aprovado,
aconselho e recomendo-te, livrinho,
que agrade ao douto Apolinar.

Ninguém há mais rigoroso e erudito,
Nem sequer mais sincero e benevolente.
Se ele te acolher em seu peito e em sua boca,
não temerás a mofa dos mais invejosos,
nem darás em vil embrulho para cavalas.
Se te condenar, para as caixas de salga
poderás, sem detença, correr, merecedor
de gatafunhos de miúdo no reverso da folha.⁴
(Trad. Delfim Ferreira Leão)

Ao tematizar a recepção de seus poemas como conteúdo de um epigrama, Marcial, seguindo as regras características da forma literária que pratica – nesse caso a homenagem a um padrão ou amigo⁵ – nos fala sobre as especificidades da relação autor/leitor/texto na sociedade que é tema de variadas e mordazes representações em seus livros. No conselho que o poeta dá ao livro, podemos perceber não só a menção, como a valorização da prática da leitura em voz alta, uma vez que esse

⁴ *Si uis auribus Atticis probari,
exhortor moneoque te, libelle,
ut docto placeas Apollinari:
nil exactius eruditiusque est,
sed nec candidius benigniusque.
Si te pectore, si tenebit ore,
nec rhonchos metues maligniorum,
nec scombris tunicas dabis molestas:
si damnauerit, ad salariorum
curras scrinia protinus licebit,
inuersa pueris arande charta.*

⁵ Conforme demonstra Leni Ribeiro Leite (2008), a circunstancialidade e a brevidade são as características mais notoriamente delimitadoras do epigrama, em razão do pragmatismo que orientou o surgimento da forma: inicialmente o epigrama era utilizado somente em inscrições funerárias e objetos, a fim de emprestar-lhes voz. O limitado espaço do suporte material criou a necessidade de se compor um texto, ao mesmo tempo, breve e espirituoso. Praticado literariamente, o epigrama manteve o vínculo com essa circunstancialidade, ampliando o campo de temas explorados por meio da incorporação de elementos do cotidiano como conteúdos da forma literária, que ganha relevância inclusive socialmente, por ser espaço privilegiado para a sedimentação de amizades. Nesse sentido, vários são, na obra de Marcial, os poemas que encerram elogios a amigos e padrões, ora possivelmente sinceros, ora feitos como esforços de autopromoção numa sociedade em que o sucesso do escritor dependia fundamentalmente da manutenção de bons relacionamentos com indivíduos responsáveis pelo patrocínio da atividade artística. Essas relações, aliás, não raro, são temas de epigramas nos quais são tratadas com o humor mordaz que perpassa significativa parte da obra do poeta.

poeta parece preocupar-se com a probabilidade de seus poemas não agradarem a um público de *ouvintes* criteriosos (no original *auribus Atticis*, referência à reconhecida superioridade grega em termos de poesia). Não bastasse isso, Marcial espera que seu leitor/crítico, Apolinar, não apenas acolha os poemas no peito, mas que também os tenha na boca (*Si te pectore, si tenebit ore*), o que tanto poderia apontar para a possibilidade de que os lesse em voz alta para si mesmo, quanto, e o que é mais provável, que gostasse tanto dos poemas a ponto de os levar (na memória ou materialmente) para futuras ocasiões de recitação, com as quais a fama do bom poeta poderia se expandir.

Não pretendemos, aqui, supervalorizar a menção feita pelo autor às práticas orais de apropriação do texto em detrimento da leitura silenciosa. No entanto, se comparado àqueles poemas em que Marcial se vale da representação do livro em seu aspecto material, esse poema não apenas explicita a convivência entre duas práticas distintas de leitura, como também parece abrir caminho para que se faça uma distinção entre formas diferentes de fruição do texto poético. Cavallo (In: CAVALLLO & CHARTIER, 2002, p.88), ao abordar o aumento da quantidade de leitores em Roma, impulsionado, nos primeiros séculos do Império, pelo surgimento de um novo grupo de leitores, menciona o sucesso de que gozava, entre esse público, um novo tipo de literatura, menos erudito, bastante próximo de uma prosa de entretenimento. O autor chama a atenção para o fato de que algumas dessas obras conseguiam circular com relativo sucesso no interior de variados grupos de leitores, como o *Satyricon*, de Petronônio, e as *Metamorfoses* de Apuleio, que agradavam ao público menos especializado devido ao seu conteúdo, sem que merecessem, por isso, o desprezo dos leitores mais criteriosos, já que apresentam qualidades literárias valorizadas pelo literato romano (como o conhecimento erudito, evidenciado em alusões a obras tidas como consagradas).

O epigrama, devido a suas características constitutivas – a brevidade, a ausência de seriedade em muitas das situações que se fazem de mote para sua produção, bem como a mordacidade com que são tratadas (estas, embora não sejam

regra, têm presença indelével na poética de Marcial) – se nos afigura como um gênero em potencial para circular entre esse heterogêneo grupo de leitores. Por um lado, a popularidade alcançada por Marcial, de resto, tema de muitos de seus epigramas, comprova que o autor gozava de prestígio. Por outro lado, a reduzida quantidade de textos supérstites de outros epigramatistas latinos (com os riscos de caminharmos nos incertos terrenos da suposição) poderia denotar a qualidade literária reconhecida no autor por leitores de gosto mais refinado, uma vez que Marcial é dos únicos representantes latinos desse gênero poético (bastante popular nos séculos I e II d.C.) a terem chegado até nossos dias. É digna de nota, ainda, a extensão de sua obra, que, embora se repita com tanta frequência, nos chegou com tamanha quantidade de peças, distribuídas em quinze volumes.

Portanto, é possível que, em epigramas como o seguinte, citado por Parker para a defesa da leitura silenciosa como protocolo de leitura a ser preferencialmente seguido, tematize-se essa outra maneira de fruição do texto poético, característica desse novo grupo de leitores de que nos fala Cavallo:

III, 68

Até aqui foi escrito para ti, matrona, este livrinho de epigramas.

Para quem são, perguntas, os poemas seguintes? Para mim.

O ginásio, as termas e o estádio estão nessa parte: retira-te.

Vamo-nos despedir: dispensa-te de ver homens nus.

Doravante, tendo renunciado, após o vinho e as rosas, ao pudor,

já tocada, Terpsícore⁶ não sabe o que diz;

designa, não por meias palavras, mas claramente, a oferenda

que Vênus recebe, com ufania, no sexto mês⁷,

que o quinteiro coloca de guarda no meio do jardim,

e que uma honesta donzela só mira, depois de tapar os olhos

[com as mãos.

Se bem te conheço, já tinhas, com o cansaço, posto de parte o

[livro, porque longo;

agora com renovado alento, o vais ler todo inteiro. ⁸

⁶ Musa da poesia ligeira e da dança.

⁷ Para os romanos, o ano começava em março. Em agosto, as devotas de Ísis levavam, em cortejo solene, um falo ao templo de Vênus Ericina.

⁸ *Huc est usque tibi scriptus, matrona, libellus.*

Cui sint scripta rogas interiora? Mihi.

(Trad. Paulo Sérgio Ferreira)

Novamente servindo aos propósitos do gênero – além de trazer uma forma de autor-reflexividade muito utilizada na poesia latina, o *topos* da inserção da musa como justificativa ao conteúdo de um poema ou livro –, o contato da leitora de Marcial com sua poesia é motivado unicamente pelo interesse temático, ficando clara a intenção satírica do autor, ao fazer com que a “virtuosa” matrona retome a leitura, com ânimo renovado, justamente a partir da motivação que lhe deveria fazer largar o livro, a saber, a licenciosidade que será tema dos próximos poemas.

Para a compreensão da metalinguagem como um dos pontos de reflexão sobre o condicionamento do material escrito a práticas de atualização características da oralidade, é fundamental o que nos diz Maingueneau a respeito da enunciação literária:

[ela] constitui-se atravessando diversos **domínios**, domínio de *elaboração* (leituras, discussões...), domínio de *redação*, domínio de *pré-difusão*, domínio de *publicação*. Mas esses domínios não são dispostos em sequência, formam um dispositivo cujos elementos são solidários. O tipo de elaboração condiciona o tipo de redação, de pré-difusão ou de publicação; em compensação, o tipo de publicação visada orienta por antecipação toda a atividade ulterior: não se imagina um autor de poemas galantes numa ilha deserta. (MAINGUENEAU, 2001, p.32, destaques do autor.)

*Gymnasium, thermas, stadium est hac parte: recede.
Exuimur: nudos parce uidere uiros.
Hinc iam deposito post uina rosasque pudore,
quid dicat nescit saucia Terpsichore:
schemate nec dubio, sed aperte nominat illam
quam recipit sexto mense superba Venus,
custodem medio statuit quam uilicus horto,
opposita spectat quam proba uirgo manu.
Si bene te noui, longum iam lassa libellum
ponebas, totum nunc studiosa leges.*

A relação de interdependência estabelecida entre esses domínios de que trata Maingueneau nos leva a perceber a metalinguagem num segundo nível de profundidade. Passam a ser pertinentes para o significado da poesia os posicionamentos do autor no campo literário, destacando-se o papel atribuído à escolha genérica empreendida. Dizendo de outra forma, Marcial, ao utilizar a metalinguagem como estratégia composicional de muitos de seus epigramas, literariamente tece breves considerações sobre a poética do gênero que pratica, enquanto delimita a função social a que se destina sua poesia. Ainda com Maingueneau, deve-se

dar toda a importância às circunstâncias da enunciação, compreendidas não como um entorno contingente do enunciado, mas como um dos componentes de seu ritual. Não se tem, por um lado, um texto e, por outro, o lugar e o momento de sua enunciação, mas o “modo de emprego” é uma dimensão completa do discurso. (MAINGUENEAU, 2001, p.66)

E esse “modo de emprego” é, no interior mesmo da poesia de Marcial, anunciado ao leitor, quase sempre por meio do tom de conversa agradável, característico das situações comunicativas que dão origem à enunciação de peças do gênero epigramático, tendo a *persona* poética como interlocutor um patrão, um amigo, alguém a quem se deseja fazer uma crítica ou (não raramente) o próprio livro em sua materialidade – que ainda se realiza plenamente em contextos de atualização característicos da oralidade. Vejamos, como um exemplo, o epigrama II, 1:

Três centenas de epigramas poderias pela certa contar;
mas quem te suportaria e te leria até ao fim, ó livro?
Aprende antes quais as vantagens de um curto livrinho.
Em primeiro lugar, porque é menor o papiro que eu estrago;
Depois, porque o copista em uma hora os conclui,
e não se dedicará somente às minhas bagatelas;
a terceira razão é que, se acaso fores recitado a alguém,

ainda que sejas mesmo mau, não serás fastidioso.
A ti, há-de ler-te o conviva, depois de misturado o vinho, mas
antes
que a taça servida quente comece a arrefecer.
Parece-te que estás seguro com tão grande brevidade?
Ai de mim, quão longo tu serás, ainda assim, para muita gente!⁹
(Trad. José Luís Brandão)

Entre vários outros que se poderiam citar, esse poema de Marcial evidencia, no tom jocoso da conversa com o livro, as concepções do autor em relação ao gênero que pratica, por meio do elogio que Marcial faz ao epigrama, ao ressaltar suas vantagens em relação a outros gêneros poéticos. O pertencimento genérico, aliás, é um posicionamento do autor no campo literário que não pode ser definido em si. Deve, ao contrário, definir-se a partir da delimitação entre os espaços socialmente institucionalizados para cada gênero, do que a adoção de determinado gênero significa em relação à concepção do poeta acerca dos outros gêneros que convivem no interior do campo literário, além da influência que o pertencimento genérico pode exercer sobre o próprio conceito de autor. Assim, não seria demais ler boa parte da produção poética de Marcial como um efetivo esforço de legitimação do epigrama diante dos “gêneros maiores”, com os quais o poeta convive e que, mesmo que indiretamente, satiriza, enquanto busca a imortalidade através da tentativa de construção de seu “monumento perene”, seguindo as irreverentes regras do jogo literário que pratica.

⁹ *Ter centena quidem poteras epigrammata ferre,
sed quis te ferret perlegeretque, liber?
At nunc succincti quae sint bona disce libelli.
Hoc primum est, breuior quod mihi charta perit;
deinde, quod haec una peragit librarius hora,
nec tantum nugis seruiet ille meis;
tertia res haec est, quod si cui forte legeris,
sis licet usque malus, non odiosus eris.
Te conuiuia leget mixto quincunce, sed ante
incipiat positus quam tepuisse calix.
Esse tibi tanta cautus breuitate uideris?
Ei mihi, quam multis sic quoque longus eris!*

Percorrido esse breve caminho de discussão, espero ter explicitado a relevância da expansão da noção de contexto da obra literária, trabalhada por Maingueneau, para o estudo da literatura em quaisquer épocas. Em relação ao mundo antigo e, especificamente, à produção da poesia de Marcial, é elemento profícuo de análise do fenômeno literário a investigação sobre o que tem a nos dizer, no interior de sua própria composição, essa poesia, por meio das estratégias metalinguísticas de que seu autor constantemente se vale, tornando explícitas as relações entre a obra literária e seu contexto, no mais amplo sentido, de criação, recepção e circulação.

Referências bibliográficas

- BRAUND, Susanna Morton. *Latin literature*. London: Routledge, 2002.
- CAVALLO & CHARTIER. *História da leitura no mundo ocidental, v.1*. São Paulo: Ática, 2002, p. 5-40.
- CAVALLO, Guglielmo. *Entre o volumen e o codex: o livro no mundo romano*. In: CAVALLO & CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental, v.1*. São Paulo: Ática, 2002, p.71-103.
- CHARTIER, Roger (ed). *Práticas da leitura*. 2.ed.rev. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- DESBORDES, Françoise. *Concepções sobre a escrita na Roma antiga*. São Paulo: Ática, 1995.
- HAVELOCK, Eric A. *The muse learns to write - Reflections on orality and literacy from antiquity to the present*. New Haven: Yale University, 1986.
- PARKER, Holt N. *Books and reading Latin poetry*. In: JOHNSON, William A. & PARKER, Holt N (ed.). *Ancient literacies: the culture of reading in Greece and Rome*. New York: Oxford University, 2009, p.186-227.

LEITE, Leni Ribeiro. *O universo do livro em Marcial*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARCIAL. *Epigramas*. Trad., org. e notas: LEÃO, Delfim Ferreira; BRANDÃO, José Luís; FERREIRA, Paulo Sérgio; PIMENTEL, Cristiana de Sousa. Lisboa: Edições 70, 2000. 4v.



Recebido em Setembro de 2010
Aprovado em Setembro de 2010



AVGVSTINVS HIPONENSIS, VIR CHRISTIANUS,
DICENDI PERITUS:

Análise das influências clássicas na proposta de formação oratória agostiniana.

Ivan Baycer Junior

Mestrado em Letras Clássicas – USP

Orientadora: Profa. Doutora Elaine Cristine Sartorelli

Resumo

Neste trabalho expor-se-á uma análise das influências clássicas presentes na proposta de formação oratória agostiniana, a ser desenvolvida paralelamente ao estudo das concepções de retórica no seio do cristianismo. Buscando-se observar que, a apresentação elaborada por Agostinho de Hipona à eloquência clássica reflete simultaneamente a repulsa por seu passado e as concepções herdadas pela formação cristã. Desta forma, perceber-se-á que o antigo retor propõe bases para uma eloquência não artificiosa, cujas bases espelham as concepções paulinas – profundamente influenciadas pelo platonismo – e a herança retórica latina, representada principalmente por Cícero. Proposta desenvolvida no decorrer do quarto livro do tratado *De doctrina christiana*, foco deste estudo, onde se vê Agostinho refletir e embasar o ideal de orador simples, de fala sábia e não artificiosa.

Palavras-chave: Cristianismo; Patrística latina; Agostinho de Hipona; Retórica.

AVGVSTINVS HIPONENSIS, VIR CHRISTIANUS, DICENDI PERITUS: Analysis of classical influences in the proposal of Augustinian oratorical training.

This work will expose an analysis of classical influences present in the proposal of Augustinian oratorical training, being developed in parallel with the study of concepts of rhetoric within Christianity. Aiming to note that the presentation prepared by Augustine of Hippo to the classical eloquence simultaneously reflects the rejection to his past and the ideas inherited by the Christian formation. Thus, it will realize that the old rhetorician proposes bases for a non artificial eloquence, whose bases reflect the Pauline conceptions – strongly influenced by Platonism – and the Latin rhetorical heritage, represented mainly by Cicero. Proposal developed during the fourth book of the treatise *De doctrina Christiana*, the focus of this study, where we see Augustine to reflect and to base the ideal of simple orator, with wise speech and non artificial.

Keywords: Christianity; Latin Patristics; Augustine of Hippo; Rhetoric.

LISTA DE ABREVIATURAS

| | |
|----------------------|--------------------------|
| <i>Adv. val.</i> | Adversus valentinianos |
| <i>Ad. Herenn.</i> | Rhetorica ad Herennium |
| <i>Conf.</i> | Confissões |
| <i>De doct. chr.</i> | De doctrina christiana |
| <i>De or.</i> | De oratore |
| <i>Eclo.</i> | Eclesiástico |
| <i>Ins. or.</i> | Institutio oratoria |
| <i>Lc.</i> | Evangelho segundo Lucas |
| <i>Mt.</i> | Evangelho segundo Mateus |
| <i>Or.</i> | Orator |
| <i>Phaidr.</i> | Fedro |
| <i>Retract.</i> | Retractationes |
| <i>Rhet.</i> | Rhetorica |
| <i>Tt.</i> | Epistola a Tito |

*Docebam in illis annis artem rhetoricam,
et victoriosam loquacitatem victus cupiditate vendebam¹.*

Agostinho de Hipona (*Conf.* IV, 1, 2).

Com estas palavras, o já então bispo de Hipona, Agostinho, define em 397 os anos de magistério que exercera na juventude e sua relação com as artes da eloquência. Contudo, ainda que ele associe a retórica à vaidade e à defesa do mal em várias passagens de sua autobiografia, percebe-se por meio da análise de outros escritos que sua relação com a eloquência é mais complexa e merece ser analisada. Nesse mesmo ano, ao avaliar os saberes clássicos, Agostinho reflete sobre a relação da retórica com a mentira, ressaltando que “a culpa não é da arte da palavra, mas (...) [da] perversidade [que] vem dos que dela se servem para o mal” (*De doct. chr.* II, 37, 54); concepção de nítida matriz aristotélica que ele sustentará pelo resto de sua vida, como atestam trabalhos posteriores.

Assim, Agostinho isenta a retórica de culpa – por concebê-la como uma arte média – e atribui a responsabilidade de seu uso ao orador, demonstrando coerência com a imagem de um pecador arrependido. Como exemplo desta articulação, observa-se que o antigo retor percebe sua própria responsabilidade, quando confessa que, quanto mais se tornava hábil em enganar, mais se alegrava por soberba e inchava de vaidade (*Conf.* III, 3, 5). No entanto, esta confissão demonstra também que a retórica, como um instrumento de persuasão, seduzira-o, tornando-se uma das causas de sua autoproclamada perdição, na medida em que o tornara mais soberbo, alimentando sua confessada decadência anímica.

Consequentemente, percebe-se que, uma vez que Agostinho considera a arte retórica como detentora da capacidade de persuasão, ele sempre manifestará ressalvas a

¹ Ensinava naqueles anos a arte retórica e vencido pela cupidez vendia a vitoriosa loquacidade. Tradução própria.

seu respeito. Desta forma, no mesmo período em que escreve sobre sua anterior predileção pela mentira, afirma que as regras da retórica podem ser úteis para a expressão, a menos que tornem seus praticantes maldosos e orgulhosos, por fazê-los sentir prazer em enganar (*De doct. chr.* II, 38, 55). Ainda que suas definições reflitam questões pessoais, como se pode notar, deve-se ressaltar que, ao avaliar os saberes de seu tempo, o maduro bispo apresenta concepções clássicas subordinadas às preocupações cristãs que desde os seus primórdios refutam a retórica e a associam ao sofisma.

Preocupando-se principalmente com o pecado e a origem do mal, Agostinho voltou sua atenção para outras questões e, paralelamente às funções episcopais, dedicou-se à redação de vários tratados filosóficos. Já em sua velhice, contudo, ele decide revisar suas obras e arrematar aquelas que deixara inacabadas. Assim, ele depara com o *De doctrina christiana*, que iniciara trinta anos antes, quando se tornou bispo de Hipona, e no qual desenvolvera então um tratado de exegese bíblica articulado a uma análise dos saberes clássicos. Buscando concluir este tratado, Agostinho acrescenta treze capítulos ao terceiro livro e finaliza a obra somando um livro sobre a oratória cristã, questão até então tratada superficialmente.

Entretanto, apesar de Agostinho comentar que a função deste quarto livro é indicar “como é preciso exprimir o que foi entendido” (*Retract.* II, 4, 1 apud AGOSTINHO 2007, 11), ele guarda em mente a vida que abandonara e busca em sua proposta de formação oratória afastar os futuros oradores dos equívocos que cometera no passado. Apesar de Agostinho manter a mesma definição de retórica que havia usado trinta anos antes, sua visão mudara, e agora se articulava ao modelo platônico, buscando apresentar uma eloquência não artificiosa. Para tal, ele vislumbra duas oratórias – a profana e a sacra – e analisa as bases práticas e teóricas de uma eloquência cristã articulada com sua bagagem clássica, através de três fatores dispersos e mesclados ao longo do livro: a oratória, o orador e a prática discursiva.

A ORATÓRIA CRISTÃ E SEU ENSINO

Na tentativa de formar o bom pregador cristão, Agostinho aponta ainda em 397 que “há duas coisas igualmente importantes na exposição das Escrituras: a maneira de descobrir (*modus inveniendi*) o que há para ser entendido e o modo de expor (*modus profèrendi*) com propriedade o que foi entendido” (*De doct. chr.* I, 1, 1). Trinta anos depois, esta dupla proposta é reapresentada no início do quarto livro, no qual Agostinho afirma que as ferramentas exegéticas necessárias já haviam sido dadas nos três primeiros, destacando nesta última parte que apenas tratará dos preceitos oratórios que devem guiar o orador sacro em sua exposição; no entanto, ele adverte que não pretende apresentar, de forma alguma, um manual de retórica.

Por conseguinte, Agostinho afirma que aqueles que almejam estudar as artes da eloquência devem fazê-lo à parte. Esta postura demonstra a profunda influência do platonismo na literatura cristã, que, desde seus primórdios demonstrou predileção por um discurso simples e desprovido de ornamentos, conforme aponta Sartorelli (2005, 42). Isso se explicita no tratamento dado à definição aristotélica, segundo a qual a retórica é uma ferramenta útil tanto à defesa da verdade quanto à da mentira (*Rhet.* 1355a-b), uma vez que Agostinho, assim como Platão (*Phaidr.* 273a-274b), utiliza funcionalidade da retórica para apresentar duas eloquências, uma simples e boa, associada à verdade, que se contrapõe à outra, inchada e artificiosa, porta-voz da mentira.

Visando a ensinar uma oratória que alegava não ser artificiosa, Agostinho concebe a arte retórica – com vícios e virtudes inerentes à sua prática – como “princípios e preceitos unidos ao emprego engenhoso da linguagem, especialmente exercitada a realçar a riqueza do vocabulário e do estilo” (*De doct. chr.* IV, 3, 4). Definição que articula três realidades distintas (a técnica, o talento e o exercício) em uma única arte (*Ad. Herenn.* I, 3) e permite apresentar uma eloquência cristã, distinta da profana no que tange à sua prática e à sua formação, uma vez que Agostinho afirma

repetidamente, como se poderá observar, que não se fundamenta na técnica artificiosa. Esta característica possibilita desenvolver, no decorrer da obra, uma série de críticas às regras da retórica profana, cujo falar elaborado aparece sempre associado ao sofisma.

Tendo apresentado sua concepção de retórica, Agostinho propõe excluir a técnica, considerada artificiosa, de seu modelo de formação oratória, o qual se baseará somente no talento e no exercício. Esta proposta, abordada por Quintiliano (*Inst. or.* II, 17, 5), é desenvolvida por Agostinho através da contraposição de duas orientações ciceronianas: retomando Cícero (*De or.* III, 36, 146), que sublinha a importância da precocidade nestes estudos, quando eles têm maior facilidade para desenvolver-se, Agostinho não contesta o argumento; todavia, embasando-se em outro preceito ciceroniano (*De or.* I, 20, 91), ressalta que o talento pode prescindir do estudo, pois “um espírito vivo e ardente pode assimilar facilmente a eloquência, lendo ou escutando os bons oradores, mais do que estudando os seus preceitos” (*De doct. chr.* IV, 3, 4).

Ao estabelecer a imitação como a base da formação oratória, a concepção agostiniana reflete a tese de Sócrates (*Phaidr.* 269d) e Antônio (*De or.* I, 48, 210 et seq.) de “que para ser orador basta ser dotado e desbastar os defeitos exercitando a eloquência” (VASCONCELOS 2005, 135). De forma que, apesar de não prescrever os estudos retóricos, como já vimos inicialmente, Agostinho, ao apresentar as bases de uma eloquência natural, aconselha o futuro orador cristão “a ler, a escutar, a imitar com exercícios os homens eloquentes, com empenho maior do que lhe (...) [prescreve] seguir as lições dos professores de retórica” (*De doct. chr.* IV, 5, 8). Por considerar que o estudo sem o talento se mostra infrutífero, Agostinho afirma que as regras são capazes de mostrar a eloquência, mas não de transmiti-la.

Como resultado, percebe-se que, assim como a mencionada proposta pedagógica não constitui uma inovação, a importância dada à imitação neste sistema é apenas um reflexo da concepção corrente na Antiguidade. Este preceito, já abordado por diversos autores clássicos, é apresentado por Agostinho por meio de exemplos como o processo natural do aprendizado; do mesmo modo que Quintiliano (*Inst. or.* X, 2,

177), exemplifica a questão mencionando a formação das crianças. Deste modo, fica claro que, se inicialmente a concepção agostiniana menospreza a teoria em função da imitação, mais adiante ela a rechaça, ressaltando que a preocupação com a regra suprime o talento, ao invés de desenvolvê-lo.

Pode-se destacar ainda que, por se inserir no âmbito religioso, sua proposta aprecia os modelos cristãos como únicos exemplos salutareos, uma vez que articulam em si sabedoria e eloquência. Este é um elemento que merece observação, pois, vinculando-se com a fidelidade à tradição, percebe-se nele a perpetuação de um modelo ético e estético no discurso cristão, o qual não se considera circunscrito às normas retóricas por presumir-se inspirado pela própria divindade, conforme expõe Sartorelli (2005, 48), cuja tese aponta que o já mencionado ideal platônico de naturalidade discursiva articula-se com a premissa da Verdade ter-se revelado entre os simples, originando o ideal cristão de pregador humilde com fala simples e natural.

O ORADOR SACRO E SUAS CARACTERÍSTICAS

Paralelamente à apresentação de seus conceitos de retórica (que alicerçam uma proposta de ensino e prática oratória), Agostinho apresenta o modelo de orador que busca formar, descrito ao longo da obra como um homem sábio, possuidor de uma eloquência simples e natural. O antigo retor ecoa assim o ideal platônico de orador filósofo, tal como apresentado por Sócrates (*Phaidr.* 278d) e Crasso (*De or.* I, 93), no qual a eloquência está subordinada à sabedoria, sem a qual torna-se pernicioso, na medida em que visa a seduzir (*De doct. chr.* IV, 5, 7). Este modelo, articulado com os ideais retóricos descritos anteriormente, atribui ao orador sacro fundamentalmente a função de instruir (*De doct. chr.* IV, 9, 26), novamente demonstrando fidelidade ao modelo platônico de orador filósofo (*Phaidr.* 277a).

No entanto, ainda que haja um paralelo entre as funções, é preciso diferenciar as concepções de sabedoria apresentadas. Se na tradição clássica esta é fruto da especulação racional, na concepção agostiniana consiste na erudição acerca da Verdade revelada nas Escrituras (*De doct. chr.* IV, 5, 7). Conseqüentemente, apesar de se mover sob a mesma premissa de instrução simples e eloquente de Platão, Agostinho inverte a proposta didática platônica. Afinal, Platão (*Phai.* 278a-b) acreditava que a instrução tem por base o modelo dialético dos diálogos socráticos, ao passo que, na concepção agostiniana, a instrução espelha a pregação paulina, visando à adesão do ouvinte.

Assim, vê-se que a proposta agostiniana de prática oratória reflete sua concepção de sabedoria, uma vez que Agostinho aponta em várias passagens que a sabedoria cristã é superior à pagã. Ele o faz por presumir que aquela não lida com mera especulação filosófica, mas sim com a própria Verdade, ressaltando, contudo, em sua proposta exegética que “pertence aos cristãos tudo o que os pagãos disseram de bom” (*De doct. chr.* II, 41, 60). Assim, somos levados a concluir que ele considera propriedade cristã tudo aquilo que os gentios disseram de verdadeiro. Note-se, portanto, que, em um processo de releitura, ao ser apropriado pelo cristianismo, o ideal platônico de orador ganha novo significado, como fica evidenciado a partir da contraposição das concepções cristãs de filósofo e sábio com o modelo original proposto por Platão (*Phaidr.* 278d).

Esse sábio orador modelar, entretanto, não está circunscrito à instrução, pois é apresentado simultaneamente como intérprete das Escrituras e defensor da fé (*De doct. chr.* IV, 4, 6). Agostinho baseia seu modelo nos escritos paulinos, que afirmam que o pregador deve ser capaz tanto de “ensinar a sã doutrina como [de] refutar os que a contradizem” (*Tt.* 1, 9). Este duplo papel foi observado por Sartorelli (2005, 170), que demonstra ao longo de seu estudo que, tanto a esfera catequética quanto a apologética são expressões do discurso polêmico, uma vez que, a história evidencia como o

cristianismo se definiu pela alteridade². Por fim, ao analisar a articulação entre função e características discursivas, seu estudo demonstra que a imagem do orador exemplar consiste em um *ethos* discursivo a ser construído.

Esse *ethos* discursivo, denominado por Sartorelli (2005, 4) como *nuntius causae veritatis*, abarca tanto as características oratórias, já analisadas, quanto sua dupla função e considera o discurso como espelho do caráter; enquanto demonstra que o discurso simples, associado à verdade no platonismo, é vinculado pelos cristãos também à pureza do espírito, conforme a premissa evangélica que a “boca fala daquilo que o coração está cheio” (*Mt.* 12, 34; *Lc.* 6, 45). Desta forma, pode-se compreender a articulação entre a estética discursiva e a ética do orador no decorrer da obra de Agostinho, evidenciada quando este afirma que, “a vida do orador será (...) de peso bem maior que a mais sublime elevação de sua linguagem” (*De doctr. chr.* IV, 28, 59).

Todavia, é preciso salientar que, embora Agostinho considere a conformidade entre vida e palavras uma ferramenta discursiva, ele defende que uma vida reta é o mais importante; caso contrário, o orador se torna “inútil para sua própria alma” (*Eccl.* 37, 21). Considerando que o orador é concebido como um *nuntius causae veritatis* – pois quem instrui é Deus (Sartorelli, 2006, 170), Agostinho apresenta aqueles que não conformam suas vidas aos ensinamentos evangélicos, com a imagem dos fariseus bíblicos (*De doctr. chr.* IV, 30, 62). Assim, confirmando a imagem do orador de fala inspirada, ele recomenda que o orador sacro deve aliar sua sabedoria e suas virtudes à oração, suplicando que seja inspirado “para saber derramar para fora o que hauriu, e comunicar o de que se impregnou” (*De doctr. chr.* IV, 16, 32).

² Para ilustrar a questão mencionamos que a nascente religião enfrentou em um primeiro momento o judaísmo, para em seguida defrontar-se também com o paganismo; além de ter havido várias lutas intestinas entre as correntes cristãs. Para maiores informações e exemplos dos inúmeros embates destes primeiros séculos do cristianismo, que definiram suas feições, consultar a obra de Jean Daniélou e Henri Marrou que fornecerá uma ampla visão do desenvolvimento histórico da nova religião; conjuntamente, recomendamos as obras de Roque Frangiotti, focadas nos conflitos mencionados; ambas as referências estão presentes na bibliografia geral.

Assim, por considerar a fala do orador sacro simples e inspirada, Agostinho não a circunscreve às normas retóricas, o que a torna verdadeira segundo a matriz platônica. Sua concepção, portanto, defende que “o orador não deve ser escravo da expressão, mas a expressão deve servir o orador” (*De doct. chr.* IV, 29, 61). Entretanto, apesar de buscar a simplicidade discursiva, Agostinho não a concebe como algo descuidado; ao contrário, prescreve o desenvolvimento de algumas virtudes oratórias, principalmente a elegância (*Ad Herenn.* IV, 17). É preciso porém esclarecer que, a fim de reafirmar a não artificialidade da eloquência cristã, ele concebe e apresenta tais virtudes como características inerentes à fala humana (*De doct. chr.* IV, 4, 6).

Essa atitude demonstra o mecanismo mencionado por Sartorelli (2005, 42) como uma retórica “anti-retórica”, cujas bases já estão presentes nos textos paulinos (*I Cor* 1, 17). Deste modo, considerando esta obra como a teorização de uma prática anterior, observa-se como a releitura de valores clássicos sob uma perspectiva cristã originou novos significados para modelos anteriores. Pois, apesar de ser evidente que Agostinho defende uma “diligente negligência” (*Or.* 23, 75) discursiva, percebe-se também que o autor articula a vernaculidade da proposta ciceroniana à fala rústica do povo. Defendendo que a finalidade da fala é fazer-se compreendido (*De doct. chr.* IV, 10, 24), ele rompe com os ideais estéticos clássicos e propõe um novo modelo de *facúndia*, onde as palavras pobres crescem com a magnitude do tema (*De doct. chr.* IV, 5, 8).

A PRÁTICA ORATÓRIA E SEUS ESTILOS

Ao definir a eloquência como uma *serva inseparável da sabedoria* (*De doct. chr.* IV, 6, 10), Agostinho estabelece a possibilidade de analisar o discurso cristão sob a perspectiva dos preceitos clássicos, sem circunscrevê-lo aos mesmos. Desta maneira, seguindo a proposta de analisar a melhor forma de expor com propriedade o conteúdo das Escrituras, ele também desenvolve um estudo (*De doct. chr.* IV, 12-27) dos objetivos da prática oratória e de suas características estilísticas. Pautando-se pela

concepção de um discurso simples, elegante e verdadeiro, o antigo retór espelha o ideal ático de se valer das palavras para apresentar as questões, não para seduzir os ouvintes. Essa influência é atestada pela contraposição das definições elaboradas por Quintiliano (*Ins. or.* XII, 10, 16) sobre aticismo e asianismo às características atribuídas por Agostinho às eloquências cristã e pagã no decorrer da obra.

No entanto, apesar de Agostinho propor um modelo discursivo que vise a esclarecer, uma vez que considera a verdade o elemento mais persuasivo, ele percebe que o orador sacro deve se valer da palavra para persuadir os ouvintes quando seus corações se encontrarem demasiadamente endurecidos (*De doct. chr.* IV, 13, 29). Esta argumentação aparentemente contraditória é concorde com suas concepções de retórica, pois, segundo Quintiliano (*Ins. or.* II, 17, 27), a persuasão pode ser utilizada para conduzir os levianos ao verdadeiro. Como consequência, Agostinho amplia os objetivos do orador cristão para além da instrução e afirma, baseando-se em Cícero (*Or.* 21, 69), que suas metas devem ser: instruir, agradar e convencer.

Porém, demonstrando coerência com sua proposta, ele ressalta em várias passagens que instruir sempre é necessário, enquanto persuadir, não (*De doct. chr.* IV, 12, 28). Sua proposta é que primeiramente se instrua, para que então, caso necessário, posteriormente se persuada. Desta forma, Agostinho remete a uma tradição cristã que associa a ânsia de persuadir à falsidade, como atesta Tertuliano, ao dizer que “a verdade persuade ensinando, não ensina persuadindo”³ (*Adv. val.* 1, 4). Como resultado, observa-se que Agostinho lembra de seu passado, pois orienta o futuro orador sacro acerca do papel da persuasão na eloquência cristã, ressaltando que o alimento de um espírito sadio está na mensagem e não em sua aparência.

Por conseguinte, ao analisar as três metas do orador sacro, Agostinho mostra que o primeiro objetivo mencionado se relaciona ao assunto em si, ao passo que os demais

³ Tradução própria. Este excerto faz parte da primeira tradução do tratado *Adversus Valentinianos* para a língua portuguesa; em desenvolvimento por este autor pelo Programa de Pós – Graduação em Letras Clássicas do DLCV – FFLCH – USP.

ligam-se à forma com que a questão é apresentada; e, destacando novamente um preceito ciceroniano, ressalta que “instruir é uma necessidade; agradar, um prazer; convencer, uma vitória” (*Or.* 21, 69). Desta maneira, ele destaca que o objetivo central do orador é ser compreendido e vale-se deste preceito como autorização para quebrar o decoro clássico, na medida em que relaciona seu discurso à fala rústica. Entretanto, apesar de considerar que o valor da mensagem está em seu conteúdo, ele afirma que não se deve descuidar da forma, pois como já foi visto, ela permite tocar o espírito do ouvinte, a fim de levá-lo à verdade (*Phaidr.* 261a).

Agostinho nota que, assim como na esfera apologética cabe ao orador sacro fazer seu discurso ser preferido aos demais (*De doct. chr.* IV, 29, 61), na esfera catequética, por vezes, deve-se temperar o alimento, variando os estilos, para torná-lo mais agradável (*De doct. chr.* IV, 11, 26). Assim, ele amplia a discussão da estética discursiva – organizada indiretamente desde o início da obra ao redor da contraposição dos valores áticos e asiáticos –, introduzindo a teoria clássica dos estilos e dos gêneros. Essa sua abordagem reflete novamente as concepções platônicas, uma vez que concebe a eloquência natural como o discernimento de saber empregar os estilos no momento adequado (*Phai.* 272a).

Como resultado, Agostinho apresenta no decorrer da obra o estilo simples, o temperado e o sublime, seguindo os cânones clássicos no que toca ao apelo, aos afetos e ao uso das figuras – consideradas características inerentes da fala humana. Paralelamente, ele analisa as definições ciceronianas (*Or.* 29, 101) acerca da relação entre estilo e gênero, articulando-as aos preceitos de aplicabilidade apresentados por Quintiliano (*Ins. or.* XII, 10, 59). Desta relação Agostinho conclui, parafraseando Cícero, que “ser eloquente é ser capaz de falar para ensinar em estilo simples as pequenas questões; para agradar, tratando questões médias, em estilo temperado; e para converter, expondo grandes questões, em estilo sublime” (*De doct. chr.* IV, 18, 34).

No entanto, Agostinho afirma que, apesar das relações de estilo e gênero apresentadas por Cícero serem perfeitamente adequadas ao fórum, não correspondem à

realidade do orador sacro (*De doct. chr.* IV, 19, 35), circunscrevendo assim os estilos unicamente a seus objetivos. Pois, diferentemente do que ocorre na oratória profana, na eloquência cristã todos os assuntos são sublimes, por se vincularem à salvação humana. Para exemplificar a questão, Agostinho retoma uma passagem evangélica (*Mt.* 10, 42) e afirma que um simples copo de água, como o presente na narrativa, deixa de ser um assunto simples para tornar-se sublime na medida em que reflete a promessa de uma recompensa eterna.

Conforme Auerbach (2007, 39) assinala, Agostinho inova ao deixar de hierarquizar os estilos empregados segundo os gêneros, pois rompe com o preceito clássico que sempre pressupôs uma relação harmônica entre a dignidade das expressões e dos assuntos tratados. Desta forma, observa-se que o antigo retor concebe unicamente as mencionadas aplicações práticas dos estilos, propondo, que estes sejam combinados durante um discurso, conforme os fins almejados (*De doct. chr.* IV, 20, 38). Esse mesmo preceito já fora apresentado por Quintiliano (*Ins. or.* XII, 10, 71), e visa, segundo Agostinho, a temperar o discurso, para torná-lo mais agradável.

Concluindo, percebe-se ao longo da obra que, embora Agostinho apresente o manejo dos estilos como uma forma de persuasão, o que está concorde com suas concepções de retórica, ele ressalta que a sabedoria cristã prescinde da eloquência. Considerando o estilo simples mais adequado ao discurso cristão, ele ressalta que sua utilização caracteriza a estética discursiva cristã – um novo tipo de sublime, segundo Auerbach (2007, 53), cujas origens apontam tanto para a perpetuação do modelo retórico gestado pela literatura paleocristã quanto para a articulação entre ética e estética discursiva, anteriormente mencionada. Por fim, destaca-se que, em decorrência de suas origens, surgiu uma maior flexibilidade discursiva no seio do cristianismo, o que alargou seu campo semântico e sintático, gerando, como já foi observado, uma nova interpretação dos conceitos de explanação e vernaculidade (*Ad. Herenn.* IV, 17).

Referências bibliográficas

- [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução por Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra. 2005.
- AGOSTINHO de Hipona. *A doutrina cristã*. (Coleção Patrística). Tradução por Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus. 2007.
- _____. *Confissões*. (Coleção “Os Pensadores”). Tradução por J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural. 1999.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução por Abel do Nascimento Pena, Paulo Farmhouse Alberto e Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2005.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Tradução por José Marcos Mariani de Macedo e Samuel Titan Júnior. São Paulo: Editora 34. 2007.
- BIELER, Ludwig. *Historia de la literatura romana*. Tradução por M. Sanchez Gil. Madrid: Editorial Gredos. 1968.
- BROWN, Peter. *O fim do mundo clássico: de Marco Aurélio a Maomé*. Tradução por António Gonçalves Mattoso. Lisboa: Editorial Verbo. 1972.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Obras Completas de Marco Túlio – Tomo II*. Tradução por Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando. 1927
- DANIÉLOU, Jean e MARROU, Henri. *Dos primórdios a São Gregório Magno*. (Coleção “Nova história da Igreja”). Tradução por Dom Paulo Evaristo Arns, OFM. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1966.
- DAUR, Klaus D. e MARTIN, Iosephi. *Aurelii Augustini Opera – Pars IV*. In *Corpus Christianorum – Series Latina*. Turnholti: Typographi Brepolis Editores Pontificii. 1962.
- FRANGIOTTI, Roque. *Cristãos, judeus e pagãos: acusações, críticas e conflitos no cristianismo antigo*. Aparecida: Idéias & Letras. 2006.

- _____. *História das heresias: séculos I-VII: conflitos ideológicos dentro do cristianismo*. São Paulo: Paulus. 1995.
- JAEGER, Werner. *Cristianismo primitivo e paideia grega*. Tradução por Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70. 1991.
- KROYMANN, Aemilii. *Quinti Septimi Florentis Tertulliani Opera – Pars II: Opera Montanistica*. In: *Corpus Christianorum – Series Latina II*. Turnholti: Typographi Brepolis Editores Pontificii. 1954.
- PLATÃO. *Fedro*. (Coleção Filosofia e Ensaio). Tradução por Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores. 2000.
- QUINTILIANO, Marco Fábio. *Instituciones oratórias*. Tradução por Ignácio Rodriguez e Pedro Sandier. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia. 1887.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- SARTORELLI, Elaine Cristine. *Estratégias de Construção e de Legitimação do Ethos na Causa Veritatis: Miguel Servet e as Polêmicas Religiosas do Século XVI*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Universidade de São Paulo. São Paulo. 2005.
- VASCONCELOS, Beatriz Avila. *Ciência do dizer bem: a concepção de retórica de Quintiliano em Institutio oratoria, II, 11-21*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas. 2005.



Recebido em Agosto de 2010
Aprovado em Agosto de 2010



Os autores da *Ifigênia em Áulis* de Eurípides¹

Wilson Alves Ribeiro Jr.

Doutorado em Letras Clássicas (USP)

Orientadora: Profa. Doutora Adriane da Silva Duarte (GTA –USP)

Resumo.

O texto da *Ifigênia em Áulis*, tragédia de Eurípides encenada pela primeira vez em 405 a.C., juntamente com *Bacchae* e *Alcmeon*, chegou até nós com inegáveis sinais de adulteração e de interpolações. No presente trabalho são discutidos os elementos mais importantes para a moderna abordagem do texto legado pela tradição medieval e para a identificação das passagens que podem ser atribuídas a Eurípides ou aos *retractores* da *Ifigênia em Áulis*.

Palavras-chave: *Ifigênia em Áulis*; Eurípides; tragédia grega; manuscritos.

The authors of Euripides' *Iphigenia at Aulis*

Abstract.

The text of *Iphigenia at Aulis*, Euripides' tragedy staged for the first time in 405 a.C. together with *Bacchae* and *Alcmeon*, reached us with undeniable signs of adulteration and interpolations. This work presents and discuss the most important elements for a modern approach of the text received from medieval tradition and for identification of passages that can be ascribed to Euripides or to *Iphigenia in Aulis retractores*.

Keywords: *Iphigenia at Aulis*; Euripides; Greek tragedy; manuscripts.

¹ O presente estudo foi desenvolvido como parte de minha Dissertação de Mestrado (RIBEIRO JR., 2006) e levemente modificado e atualizado para esta publicação.

A tragédia *Ifigênia em Áulis* (= IA) tem sido quase invariavelmente atribuída a Eurípides desde a Antiguidade. Erasmo de Rotterdam certa vez aventou, sem grande empenho, a hipótese de que a IA poderia ser obra de Sófocles² e, séculos mais tarde, GRUPPE (1834) e BANG (1867) sustentaram que a IA de Eurípides se perdera e que o texto que chegou até nós havia sido escrito por Queremon, poeta do século IV a.C. (ver GURD, 2005, p. 129-30). De modo geral, porém, seus argumentos não foram levados a sério e, atualmente, ninguém mais contesta que a tragédia é obra de Eurípides.

Numerosas e expressivas anomalias na forma e no conteúdo dos versos da IA têm sido, no entanto, detectadas desde o século XIX (CECCHI, 1960, p. 73-6; GURD, 2005, p. 3-21 e 67-127) e suspeita-se, com razão, que Eurípides *Minor*, herdeiro literário de Eurípides, complementou o texto que o poeta deixara inacabado, pouco antes da primeira representação. Como veremos adiante, outras pessoas adulteraram o texto da tragédia, provavelmente entre o século IV a.C. e o século VII, mas acredita-se que tanto Eurípides *Minor* quanto os *retractores* que o seguiram não mudaram substancialmente o enredo originalmente concebido por Eurípides, com exceção do final da peça. Segundo JOUAN (1966, p. 275), “as modificações afetaram mais a forma do que o fundo.”

Composição e primeira representação

No terceiro ano da 93^a Olimpíada, durante o arcontado de Cálias em Atenas, os juízes do concurso trágico das Dionísias Urbanas³ concederam, por volta do 15^o

² *Apud* GURD, 2005, p. 62-3. Essa opinião foi possivelmente externada em uma de suas cartas, pois não consta de sua tradução da *Ifigênia em Áulis* para o latim, publicada em 1507.

³ DIRKZWAGER (1978), ao contrário da maior parte dos estudiosos, afirma que a trilogia foi apresentada nas Lenéias de 405 a.C., juntamente com *Rãs* de Aristófanes.

dia do mês ἑλαφροβολιών,⁴ o primeiro prêmio à última trilogia de Eurípides, ‘o mais trágico dos poetas’ (Arist. *Po.* 1453a). Informa o escoliasta de Ar. *Ra.* 67:

Οὕτω γὰρ καὶ αἱ Διδασκαλῖαι φέρουσι , τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδασχέναι ὁμωνύμως ἐν ᾧσται Ἴφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἀλκμαίωνα, Βάκχας.

Desse modo, também as didascálias relatam que, morto Eurípides, seu filho de mesmo nome produziu *Ifigênia em Áulis*, *Alcmeon* e *Bacantes* nas Dionísias Urbanas.

De acordo com o calendário atual, a premiação deve ter sido concedida por volta de 25 de março de 405 a.C.⁵ As três tragédias, Βάκχαι (*Bacchae*, ‘Bacantes’), Ἴφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι (*Iphigenia Aulidensis*, ‘Ifigênia em Áulis’) e Ἀλκμέων (‘Alcmeon’), foram levadas ao concurso após a morte do poeta e apresentadas por Eurípides *Minor*, seu filho (*Sch. Ar. Ra.* 67) ou sobrinho (*Suid.* s.v. Εὐριπίδες).

Acredita-se que o segundo drama da trilogia era o *Alcmeon em Corinto* e, apesar da influência em gêneros literários posteriores (GARCÍA GUAL, 1979, p. 251, nota 1), essa tragédia não chegou aos nossos dias.⁶ A julgar pelos fragmentos sobreviventes e por uma possível sinopse tardia (Apollod. 3.7.2-6), acredita-se que ela se baseava nas lendas de Anfiarau e de Alcmeon, ligadas ao ciclo tebano. Em *Bacantes*, terceiro drama da trilogia, Eurípides apresentou sua versão de um dos episódios do mito de Dioniso: o deus, acompanhado de mênades da Lídia, retorna à Hélade e im-

⁴ Arcontado, concurso e mês: ver *Sch. Ar. Ra.* 67 (*infra*) e a hipótese de Ar. *Ra.* Data das Dionísias Urbanas e do concurso: ver NAVARRE, 1895, p. 6-7; PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 81-2 e 55-126; MALHADAS, 2003, p. 81-94. Note-se que a hipótese de Ar. *Ra.* ajuda na datação relativa.

⁵ A maioria dos eruditos (e.g. ENGLAND, 1891, p. xxxi-xxxii; GÜNTHER, 1988, p. 1; WEST, 1981, p. 77) situa a apresentação no ano 405 a.C. do calendário moderno. O ἑλαφροβολιών desse ano ocorreu entre 10-11 de março e 14-16 de abril. Outros, como VAN LOOY (1998, p. xxii-xxiv) e MASTRONARDE (2002, p. 4-5), são mais conservadores e preconizam uma data posterior a 406 a.C. (Van Looy) ou entre 405 e 400 a.C. (Mastronarde).

⁶ Sob o título Ἀλκμέων temos os *Fr.* 65-87a Kannicht, distribuídos pelos títulos Ἀλκμέων Α' = ὁ διὰ Ψωφίδος (*Alcmeon em Psófis*, *Fr.* 65-73), Ἀλκμέων Β' = ὁ διὰ Κορίντου (*Alcmeon em Corinto*, *Fr.* 73a-77); os *Fr.* 78-87a podem ser de qualquer uma das duas tragédias. O *Alcmeon em Psófis* é parte da trilogia apresentada em 438 a.C. juntamente com *Cretenses*, *Téléfo* e *Alceste*.

planta seu culto em Tebas, terra de sua mãe, contra a resistência das tias e de seu primo Penteu, detentor do cetro real. Penteu persegue Dioniso mas, enganado e surpreendido em pleno ritual báquico pelas mulheres tebanas, é morto e esquartejado pela própria mãe. A tragédia sobreviveu praticamente na íntegra, menos algumas significativas lacunas no final do texto.

Na *Ifigênia em Áulis*, primeiro drama da trilogia, Eurípides recorreu a episódios tardios da lenda dos Átridas, vinculados ao ciclo troiano.⁷ Agamêmnon, comandante da coalizão formada contra a cidadela de Troia, é colocado diante do dilema de sacrificar sua própria filha, Ifigênia, para que Ártemis permita a partida do exército, estacionado em Áulis. Ifigênia decide ir voluntariamente para o sacrifício mas, no último momento, é milagrosamente substituída por uma corça.

Sobre a IA pesam numerosas controvérsias sobre a data de composição e sobre o local de sua criação (Atenas ou Macedônia?).⁸ Essas duas questões foram já extensivamente discutidas em artigo anterior (RIBEIRO JR., 2007) e, no meu entendimento, as evidências apontam para a composição dessas tragédias em Atenas, pouco antes da morte de Eurípides (IDEM, p. 139). Acredito, no entanto, que mesmo se soubéssemos com certeza o local e a data de sua composição, essas informações dificilmente acrescentariam algo à fruição desses dramas ou à exata compreensão de todas as motivações que levaram Eurípides a construí-los.

As fontes textuais

A IA chegou aos nossos dias com pequenas lacunas, ainda não resolvidas pelo único manuscrito e pelos três fragmentos de papiros disponíveis aos editores.⁹ Até o

⁷ Assim como nas tragédias completas *Electra*, *Ifigênia em Táuris* e *Orestes*.

⁸ A mesma controvérsia envolve, por extensão, a tragédia *Bacantes*. Estranhamente, pouco se fala sobre o *Alcmeon B*, presente na mesma trilogia; recentemente, apenas COLLARD E CROPP (2008, v. 1, p. 88) defenderam sua composição “pouco antes de 406 a.C.”, mas sem referências ao local da criação.

⁹ Uma palavra no fim do v. 109, dois versos após o v. 261 e mais dois versos após o v. 274. Todas as referências aos versos da IA se referem, neste trabalho, à edição de DIGGLE (1994, v. 3, p. 357-425).

momento, nossa melhor fonte é o *Laurentianus pl.* 32.2 (= L),¹⁰ da Biblioteca Laurentiana de Florença, copiado entre 1300 e 1320 por Demetrius Triclinius que, ao longo de pelo menos quinze anos, fez pessoalmente diversas correções e anotações. Essas *emendationes triclinianas* são habitualmente classificadas em três níveis (= Tr¹, Tr² e Tr³), segundo a ordem cronológica aparente. Há, igualmente, correções bem mais recentes, efetuadas por outras mãos (GÜNTHER, 1988, p. ix, nota 4). A IA é o último drama do manuscrito, copiado por Nicolaus Triclincs, na certa um parente de Demetrius Triclinius (IDEM, p. v), entre as folhas 144 *verso* e 154 *recto* (IBIDEM). Dispomos também de um apógrafo de L, o *Palatinus Vaticanus graecus* 287 (= P), da Biblioteca do Vaticano, Roma, copiado em luxuoso pergaminho pelo escriba Jean Catrarès entre 1320 e 1325, algum tempo depois das primeiras correções de Triclinius (TURYŃ, 1964, p. 127 et seqq.; ZUNTZ, 1965, p. 174-92).

Os três papiros, muito fragmentários, pouco acrescentaram ao texto dos manuscritos. São eles o *P. Leiden inv.* 510, da Universidade de Leiden (s. III a.C.), que contém os vv. 1500-9 e 784-92, nessa ordem; o *P. Köln II* 69 (s. II a.C.), com sete pequenos trechos, alguns deles constituídos somente por poucas letras; e o *P. Oxy.* 3719 (s. III), com apenas algumas letras dos vv. 913-8. O segundo trecho (vv. 784-92) do *P. Leiden inv.* 510 está acompanhado de notação vocal e instrumental (JOURDAN-HEMMERDINGER, 1973; CHAILLEY, 1979, p. 143-4; WEST, 1992, p. 286-7; WILLINK, 1986, p. lv, nota 90), mas está muito mutilado e a leitura de muitas notas é difícil e insatisfatória.¹¹

¹⁰ Principal manuscrito da “segunda família” de manuscritos de Eurípides, com dramas copiados em ordem alfabética e sem escólios. Para a história da transmissão das tragédias euripidianas completas, ver BARRET (1964) e TUILIER (1968).

¹¹ A interpretação de notações musicais gregas antigas exige, além de conhecimentos de música, paleografia e filologia, uma certa criatividade para complementar a notação musical que falta. Para WEST (1992, p. 286-7), o ritmo do trecho é *eólico* e algumas sílabas longas estão divididas entre as notas. Para CHAILLEY (1979, p. 144) e WILLINCK (1986, p. lv), porém, o ritmo é mais consistente com o modo *frígio*. A julgar pela notação, o instrumento que acompanhava esse canto coral era provavelmente o aulo (WEST, 1992, p. 286; 1987, p. 39) e algumas evidências da cerâmica grega parecem corroborar a hipótese. Um arquivo sonoro com uma interpretação do *Ensemble Kérylos*, datada de 1996, está disponível no Portal *Graecia Antiqua* (RIBEIRO JR., 1998); a reconstrução conjectural do trecho musical é obra de Annie Bélis, do Institut de Papyrologie da Sorbonne, Paris.

A *editio princeps*, primeira edição ocidental do texto da IA, foi preparada por Marcus Musurus¹² e publicada em Veneza por Aldus Manutius em 1503, juntamente com o *Reso*¹³ e as outras tragédias de Eurípides, com exceção da *Electra*. Para a IA e demais peças da segunda família de manuscritos, Musurus baseou-se, aparentemente, em uma cópia inferior de L, o *Parisinus graecus* 2817 (WEIL, 1879, p. xxix).¹⁴

Em nossos dias, a edição-padrão de todas as tragédias euripidianas completas é a de James DIGGLE; a IA ocupa as p. 357-425 do terceiro volume (1994). Outras edições importantes da IA são a de GÜNTHER (1988), a de JOUAN (1983) e a de KOVACS (2002). Do ponto de vista da divisão aristotélica das tragédias gregas (*Arist.Po.* 1452b), os 1629 versos podem ser assim divididos (cf. WEIL, 1879, p. 315-8; GARCÍA GUAL, 1979, p. 257-8): prólogo, 1-163; párodo, 164-302; episódio 1, 303-542; estásimo 1, 543-606; episódio 2, 607-750; estásimo 2, 751-800; episódio 3, 801-1035; estásimo 3, 1036-1097; episódio 4, 1097-1508; estásimo 4, 1509-1531; êxodo, 1532-1629.

Eurípides, Eurípides *Minor* e *retractatores*

Desde as primeiras edições críticas do século XIX, a extensão das contribuições de Eurípides ao texto da IA que chegou até nossos dias tem sido constantemente contestada e criticada: “o homem ou homens que a prepararam não só acrescentaram passagens no corpo e no final da peça, mas também rearranjaram o prólogo”, sintetizou ENGLAND em 1891 (p. i.). Editores e estudiosos têm-se dedicado a identificar e até mesmo a expurgar os versos não-euripidianos do texto, às vezes desnecessariamente, segundo WEIL (1879, p. 307-13). Muitos, como HERMANN (1831),

¹² Kirchhoff (1885, *apud* WEIL, 1879, p. xxix, nota 3) atribuiu a ele a preparação da *editio princeps*.

¹³ A atribuição dessa tragédia a Eurípides é muito contestada. Síntese dos argumentos a favor e contra a autoria de Eurípides e referências bibliográficas recentes estão disponíveis em COLLARD E CROPP (v. 2, p. 118-20).

¹⁴ Para uma lista das sucessivas edições, ver RIBEIRO JR. (2006, p. 69), que complementa a lista de GÜNTHER (1988, p. xiv).

HARTUNG (1837), DINDORF (1839), ENGLAND (1891) e PAGE (1934, p. 122-216) não hesitaram em condenar grande parte da tragédia, procedimento que JOUAN (1983, p. 9) acertadamente denominou “hipercrítica.” GURD (2005, p. 100) até mesmo observou, ironicamente, que Hermann muitas vezes recorreu mais a *inuentio* do que a *emendatio*, observação que certamente se aplica a muitos outros editores.

Creio que a descoberta de um fragmento atribuído à *Ifigênia* de Eurípides por Eliano e à IA por MURRAY (1909), GÜNTHER (1988) e DIGGLE (1994), divulgada pelo médico e helenista Samuel MUSGRAVE (1762), marcou o início do processo (A-el. NA 7.39 = E. Fr. 1 Diggle):

ἔλαφον δ' Ἀχαιῶν χερσὶν ἐνθήσω φίλαις
κεροῦσσαν, ἦν σφάζοντες αὐχῆσουσι σὴν
σφάζειν θυγατέρα.

E uma corça de chifres nas queridas mãos dos Aqueus
colocarei, para que, ao sacrificá-la, se vangloriem de tua
filha sacrificarem.

Esses versos, que podem ter sido pronunciados por Ártemis *ex machina* e dirigidos possivelmente a Agamêmnon, não aparecem em nenhuma parte do texto da IA transmitido pela tradição manuscrita.

Mais tarde, em 1808, BOECKH (p. 223-4) concluiu que todas as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides haviam sido revisadas, postumamente, por membros de suas famílias, que os três dramas da última trilogia de Eurípides haviam sido produzidos durante a vida do poeta, antes da representação da *Andrômaca*, e que após sua morte foram “revisados” e reapresentados por Eurípides *Minor*. Em 1812, PORSON (p. 23) relatou pela primeira vez a extensão das anomalias do êxodo conhecido e sugeriu que o fragmento de Eliano representava, na realidade, parte do êxodo original. Entre 1813 e 1817, MATTHIAE (v. 7, p. 322-3) estabeleceu dois conceitos que até hoje embasam quase todos os estudos críticos do texto da IA: a) grande parte dos

problemas textuais se deve ao fato de Eurípides ter deixado apenas um esboço da tragédia; b) as tentativas das gerações subsequentes de finalizar o texto “criaram um tecido de interpolações.” Foi ele, portanto, o primeiro a reconhecer na IA a contribuição de diversas mãos, além das de Eurípides. ZIRNDORFER, finalmente, foi quem primeiro atribuiu a Eurípides *Minor* as modificações do texto original, em 1828, e VATERUS, em 1845, tentou pela primeira vez reconstituir a recensão de Eurípides *Minor*.

Após décadas de vivo debate, essa visão do texto da IA foi consolidada na edição de ENGLAND (1891), que teve grande influência nos subsequentes estudos críticos sobre a autenticidade de várias partes da peça.¹⁵ Praticamente todos os editores da IA, do fim do século XVIII em diante, criticaram *ex officio* cada verso da tragédia.¹⁶ Numerosos estudos avulsos concentraram-se, ademais, na análise de problemas ligados a partes específicas do texto, notadamente o prólogo, a segunda parte do párodo e o êxodo.

A extensão dos problemas textuais pode ser inferida pelo desabafo de HARTUNG (1837), quantificada pelo minucioso estudo de PAGE (1934) e ilustrada pelo cuidadoso trabalho de DIGGLE em sua edição de 1994.

HARTUNG (1837, p. 71) ficou aparentemente tão exasperado com a quantidade e com a baixa qualidade das interpolações do início e do fim da peça, que não hesitou em qualificar o autor das anomalias mais tardias, que datou do final da Antiguidade, de *versificator stupidus*. Retirou também, agressivamente, diversos trechos do texto e transpôs alguns versos, na tentativa de reconstituir, ao menos em parte, a IA original. Boas intenções, mas que deixaram a tragédia praticamente irreconhecível (GURD, 2005, p. 104), como se vê pela comparação entre a passagem da edição de Hartung reproduzida *infra* e a versão de Diggle. PAGE (1934, p. 24-9 e 122-216) propôs uma escala de suspeição para todos os textos trágicos e, na IA, eliminou 548

¹⁵ Devo quase todas as informações reunidas nesse breve esboço histórico ao minucioso trabalhos publicados por WEIL (1879) e GURD (2005).

¹⁶ Ver apêndice da edição de DIGGLE (1994), *Quem quis uersum primus damnauerit*, p. 423-5.

versos suspeitos (33% do total). Em sua recente edição da IA, Diggle levou em conta, aparentemente, critérios estilísticos (KOVACS, 2003, p. 77) e os estudos críticos precedentes, notadamente o de Page, mas desenvolveu seu próprio sistema. Os versos da IA — e de nenhuma outra tragédia de Eurípides — foram marcados da seguinte forma, totalizando 1624 versos:¹⁷ ○, *fortasse Euripidei* (694 vv.); ◻, *fortasse non Euripidei* (246 vv.); ◻, *uix Euripidei* (588 vv.); ●, *non Euripidei* (96 vv.). GURD (2005, p. 162) simplificou as siglas de Diggle em termos de lógica modal, exprimindo a probabilidade de os versos da IA terem sido escritos por Eurípides da seguinte maneira: ○ > ⊖ > ⊗ > ●. Observe-se que Diggle reconheceu, na melhor das hipóteses, que apenas 694 versos, ou seja, cerca de 43% do texto, *fortasse Euripidei*, ‘são provavelmente de Eurípides.’

A julgar pelas edições críticas da IA durante os últimos dois séculos e meio, desde a de MUSGRAVE (1762) até a de KOVACS (2002), não é possível ter certeza absoluta quanto à autoria de todas as partes do texto, fato já observado por DIGGLE (1994, p. vi e 358). Algumas aproximações, porém, são possíveis. PAGE (1934, p. 122-216), por exemplo, atribuiu as passagens consideradas espúrias a Eurípides *Minor*, a outros poetas, a encenadores, a atores, a editores dos séculos IV-III a.C. e a editores bizantinos. KOVACS (2003, p. 102), recentemente, procurou separar os trechos correspondentes à primeira representação da tragédia, isto é, ao trabalho conjunto de Eurípides e Eurípides *Minor*, das intervenções dos *retractores* subsequentes, atribuindo à primeira encenação apenas 996 versos, cerca de 61% do texto tradicional, e reconhecendo no texto da IA pelo menos cinco grandes etapas de criação:

- α. Eurípides deixou, ao morrer (407-406 a.C.), a tragédia inacabada;
- β. Eurípides *Minor* ou alguém a seu mando completou a peça, de forma a possibilitar a primeira representação (406-405 a.C.);
- γ. o texto foi alterado para uma reapresentação da tragédia, possivelmente no s. IV, por alguém que desejava uma grande cena de entrada para Clitemnestra e Ifigê-

¹⁷ Lacunas e algumas opções do editor quanto à estrutura métrica de certos trechos explicam a diferença de 5 versos em relação ao tamanho tradicional do texto (1629 versos).

nia (vv. 590-630), e a quem Kovacs apelidou de *Revisor*;

- δ. por volta do s. IV, igualmente,¹⁸ alguém pouco versado em métrica e prosódia alterou outros trechos, como a fala do segundo Mensageiro (1532-78);
- ε. a parte final do texto (1532-629) se perdeu¹⁹, possivelmente entre os séculos IV e VII, e alguém não muito competente o reescreveu.

Os manuscritos da IA que chegaram até nós refletiriam, portanto, a contribuição de pelo menos quatro mãos, além das de Eurípides, e isso sem levar em conta o problema específico do prólogo e das numerosas interpolações menores (KOVACS, 2003, p. 77-8). Há, sem dúvida, uma certa circularidade em estudos dessa natureza. De certa forma, o estudo de Kovacs, publicado em 2002 e 2003, é apenas um aperfeiçoamento de análises, questões e conjecturas efetuadas por BOECKH (1808), VATERUS (1845) e WEIL (1879, p. 314) há mais de um século.

As anormalidades mais destacadas do texto da IA são o prólogo (1-163), a segunda parte do párodo (231-302) e o êxodo (1532-629). Essas passagens serão sucintamente comentadas a seguir, juntamente com uma breve apreciação de sua maior ou menor importância no enredo e no desenvolvimento dramático. As numerosas interpolações de episódios e estásimos estão assinaladas no Quadro 1 (*infra*); somente as mais relevantes serão discutidas.

O prólogo / 1-163

Em L, nossa principal fonte da IA, o prólogo é constituído por três partes bem delimitadas: um diálogo anapéstico entre Agamêmnon e o Velho Servidor (1-48), um monólogo (ῥῆσις) de Agamêmnon em trímetros iâmbicos (49-114), e a continuação do diálogo anapéstico anterior (115-63). O prólogo de muitas tragédias eurípidianas tem estrutura tripartida, mas a parte inicial é sempre uma ῥῆσις de estilo

¹⁸ Essa estimativa é de PAGE (1934, p. 192 seqq.) e não consta do trabalho de KOVACS (2003).

¹⁹ IA era o último drama de L (*supra*) e o mesmo vale, provavelmente, para os desconhecidos manuscritos disponíveis entre os séculos IV e VII.

muito semelhante ao da parte em trímetros iâmbicos (PAIS DE ALMEIDA, p. 74-5), o que torna a combinação anapestos-iambos-anapestos do prólogo da IA insólita e única entre as tragédias conhecidas de Eurípides (WEIL, 1879, p. 309; JOUAN, 1966, p. 275, nota 3). É verdade que *Andrômeda* começa também com um trecho em anapestos (KNOX, 1972, p. 243), mas é preciso considerar que o fragmento que conhecemos (E. Fr. 114 = Ar. Th. 1065-69)²⁰ não é, obrigatoriamente, parte dos versos iniciais do prólogo (WEIL, 1879, p. 309), e que o trecho parece ser uma monodia em anapestos líricos, não um diálogo (KOVACS, 2003, p. 80-1).

As inconsistências métricas e estilísticas, incoerências, contradições e repetições, semelhanças com outras partes da IA e com outras tragédias euripidianas, notadamente a *Ifigênia em Táuris*, são numerosas e foram já detalhadamente discutidas em diversos trabalhos (PAGE, 1934, p. 139; FRAENKEL, 1955, p. 298-300; JOUAN, 1983, p. 129, nota 63.5; KOVACS, 2003, p. 80-3). A interpretação dessas discrepâncias, no entanto, não é unânime. MELLERT-HOFFMAN (1969, p. 120), por exemplo, assinalou o perfeito equilíbrio entre os versos 49-79 e 80-110 da ῥῆσις, pelo menos do ponto de vista qualitativo. KOVACS (2003, p. 81), por outro lado, considerou os trímetros iâmbicos de 49 a 105 “competentes”, e os anapestos de 124 a 135 francamente “incompetentes”, mas encontrou diversas expressões compatíveis com o estilo de Eurípides, notadamente nos vv. 70, 75 e 97-8.

BOECKH (1808, p. 218-21 e 233) acredita que Eurípides *Minor* deslocou parte do diálogo anapéstico original para o início da peça e atribuiu uma versão alterada do prólogo a Agamêmnon. Eurípides *Minor* teria sido movido, segundo ele, pelas mordazes críticas de Aristófanes aos prólogos de Eurípides (ver Ar. Ra. 1177-248). MURRAY (1909; *idem*, 1914, p. 113) postulou que os trímetros iâmbicos foram escri-

²⁰ ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ

Ἦ νύξ ἱερά,
ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις
ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ'
αἰθέρος ἱερᾶς
τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου.

ANDRÔMEDA

Ó noite sagrada,
que longa é tua cavalgada,
percorrendo de carruagem a noite estrelada
do éter sagrado
através do muito augusto Olimpo.

tos por Eurípides e os anapestos, por Eurípides *Minor*. Até nós teria chegado, apenas, um arranjo feito por alguém que deixou incompletos os dois prólogos originais.²¹ Para FRAENKEL (1955), os anapestos são de Eurípides e os iambos, de outra pessoa; um terceiro autor deve ter remodelado e fundido as três partes, eliminando versos da versão original. Segundo GÜNTHER (1988, p. 2), nem todas as partes são de Eurípides; BAIN (1977, p. 25-6) afirmou que nenhuma das três partes é de Eurípides; DIGGLE (1994, p. 359-65) considerou que todo o prólogo *uix Euripidei*, ‘difícilmente é de Eurípides’, e que seria o resultado de duas tentativas separadas, realizadas após a morte do poeta (1971, p. 180). KOVACS (2003, p. 83 e 102) não atribuiu nem os iambos e nem os anapestos a Eurípides, mas considera os iambos obra do Revisor e concorda com Murray e Fraenkel quanto ao desaparecimento dos versos finais dessas partes, perda estimada em pelo menos 50 versos.

METTE (1963, p. 65-6), WEBSTER (1967, p. 258 et seqq.), MELLERT-HOFFMANN, (1969, p. 91 et seqq.), WILLINCK (1971), KNOX (1972, p. 239-61), VAN POTTELBERGH (1974), ERBSE (1984, p. 269 et seqq.) e LESKY (1990, p. 221) atribuem o conjunto dos vv. 1-163 a Eurípides.²² Para JOUAN (1966, p. 275, nota 3; JOUAN, 1983, p. 26), “o conjunto está marcado pelo espírito euripídiano, mesmo que o texto tenha sofrido retoques e reorganização posteriores” e Eurípides *Minor*, ou um poeta do século IV, tentou fundir duas passagens autênticas de Eurípides. Segundo PARMENTIER (1926, p. 266-73), POHLENZ (1954, v. 1, p. 459-61) e CONACHER (1967, p. 253, nota 11), todo o prólogo é de Eurípides, que não teve tempo de fundir as duas partes em uma só estrutura. PAIS DE ALMEIDA (p. 74-80) acredita que as três partes são de Eurípides e atribui as aparentes anomalias e mudanças de metro a diferenças de elocução, próprias de uma narrativa formal (trímetros iâmbicos), de um diálogo informal (anapestos), e dos diferentes estados de espírito de Agamêmnon nas duas passagens.

Muitos eruditos tentaram elucidar os problemas do prólogo, independente-

²¹ É a *teoria dos três autores*.

²² Referências a estudos mais antigos estão disponíveis em ENGLAND (1891, p. xvii e xxi-xxv).

mente da autoria de suas três partes, de forma um tanto agressiva. Segundo HARTUNG (1837), alguém havia mudado a posição dos trímetros iâmbicos nos manuscritos, e era necessário e suficiente restaurar a ordem original: 49-114, 1-48 e 115-63. Eis os vv. 59-66 de sua edição, com a numeração de versos utilizada por DIGGLE (1994):

| | | |
|-----|-----------------------------------------|-----|
| Αγ. | (...) ἄ δ' οὐ καλῶς | 107 |
| | ἔγνων τότε, αὔθις μεταγράφω καλῶς πάλιν | 108 |
| | ἔς τήνδε δέτον, ἦν κατ' εὐφρόνην * * | 109 |
| | * * * * * | 110 |
| | * * * * * | 111 |
| | ὦ πρέσβυ, δόμων τῶνδε πάροιθεν | 1 |
| | στεῖχε. | 2 |
| Πρ. | στεῖχω. μάλα γὰρ γῆρας | 3/4 |
| | τοῦμὸν ἄπνον καὶ ἐπ' οφθαλμοῖς | 5/6 |
| | ὄξυ πάρεστιν· τί δὲ καινουργεῖς | 7/3 |
| | Ἀγάμεμνον ἄναξ; | 4 |

A postura de Hartung foi posteriormente adotada por ENGLAND (1891), MURRAY (1909) e, mais recentemente, WILLINCK (1971), que propôs a seguinte ordem: 49-96, 1-48, 97-114 e 115-63. GRUBE (1961, p. 422-3), apesar de concordar que o diálogo anapéstico deveria seguir o monólogo em iambos, ponderou que tais arranjos não resolvem de modo algum as dificuldades. Outro tipo de solução foi proposta por MUSGRAVE (1762), quando notou as peculiaridades métricas e estilísticas do início da tragédia. Apoiado no fragmento de Eliano e em alguns precedentes encontrados em outras tragédias, sugeriu que o prólogo original da IA era bem diferente do que conhecemos: Ártemis anunciava, a um Agamêmnon que não se dava conta de sua presença, a intenção de salvar Ifigênia no último momento.²³ Outros eruditos (MARKLAND, 1783; EISCHSTAEDT, 1793; BOECKH, 1808; PORSON, 1812) seguiram a ideia de incluir os versos do fragmento de Eliano no prólogo, pelo me-

²³ Além do fragmento de Eliano, Musgrave baseou-se em paralelos com *Hécuba* (v. 55), *Andrômaca* (v. 221) e *Ifigênia em Táuris* (v. 379). Ver GURD, 2005, p. 75, nota 2.

nos até o início do século XIX (GURD, 2005, p. 94-5); MATTHIAE (1813-1837, v. 7, p. 320-7), por outro lado, rejeitou a ideia de que o fragmento pertencia ao prólogo original, argumentando, com razão, que os eventos a serem mostrados na tragédia são apresentados nos prólogos em termos gerais, sem tantos detalhes (como no prólogo do *Hipólito B*, por exemplo).

KNOX (1972) reconheceu que o prólogo, tal qual o conhecemos, é a melhor solução, do ponto de vista poético e dramático, e defendeu a ordem atual dos versos, mantida, aliás, por todos os editores da IA posteriores a Murray. Segundo PAIS DE ALMEIDA (p. 74-81), o concatenamento dos fatos apresentados por anapestos e iam-bos é natural, e as três partes do prólogo são perfeitamente encadeadas. Para FRIEDRICH (1935, p. 73-4) e JOUAN (1966, p. 275), as três partes se completam e são realmente necessárias à compreensão da peça. HERMANN (1831), MONK (1857, p. 219) e, posteriormente, KNOX (1972, p. 259-261) e PAIS DE ALMEIDA (p. 79), não viram razão para deixar de considerar esse prólogo, tão pouco usual quando comparado com os demais, outra das inúmeras inovações da tragédia euripídiana. Pais de Almeida é contundente: “não havia de poder inovar aqui o nosso poeta, quando pôde inovar em tantos outros momentos?” Concordo com ambos, e contribuo com um argumento a mais para a discussão: se, na trilogia de 405 a.C., Eurípides efetivamente procurou apontar dois caminhos, e *Bacantes* representou uma guinada de volta à tradição, é perfeitamente natural que o poeta tenha recorrido à IA para mostrar aos espectadores uma alternativa altamente inovadora ao formato trágico tradicional.

É bem verdade que nenhuma das informações do prólogo é absolutamente essencial para a economia da tragédia. As hesitações e a angústia de Agamêmnon (1-27, 37-43, 94-7), a fidelidade do Velho Servidor a Clitemnestra (45-8), o expediente da carta (34-5, 98-9), o pretexto do falso casamento de Ifigênia e Aquiles (100-5, 128-36), a pressão de Menelau (97-8) e dos demais gregos (25-7, 106-7), a anunciada cólera do filho da Nereida (125-8), o oráculo de Calcas sobre a necessidade do sacrifício (88-93), a iminente chegada de Ifigênia (144-52), a possibilidade de Clitemnestra vir a Áulis, em companhia da filha (149-55), tudo está efetivamente presente

em outras partes da tragédia e sua retirada realmente não a privaria de nenhum elemento essencial à compreensão. Por outro lado, a introdução desses elementos denuncia, já no início da peça, certas características psicológicas dos personagens e prepara grande parte dos eventos e comportamentos que irão influenciar e intensificar o *πάθος* e o efeito dramático e cenográfico das representações. SANTOS (1998, p. 181 e 183) reconhece, igualmente, a importância do prólogo em termos de espetáculo e considera interessante a brusca quebra do diálogo anapéstico no v. 49. Em suma, a falta do prólogo certamente empobreceria a tragédia.

Por fim, uma sequência de representações iconográficas²⁴ com a entrega da carta ao Velho Servidor (111-4) evidencia que, por volta de 200-150 a.C., o prólogo — original ou não — era parte integrante do texto “definitivo” da IA.

A segunda parte do párodo / 231-302

A extensão do párodo da IA (159 vv.) não tem precedentes na obra euripídiana (JOUAN, 1983, p. 29). As três primeiras estâncias (164-84, estrofe; 185-205, antístrofe; 206-30, epodo) totalizam 64 versos, quase a mesma quantidade do párodo do *Orestes* (61 vv.), e são invariavelmente atribuídas a Eurípides (DIGGLE, 1994: *fortasse Euripidei*). As três últimas estâncias (231-64, estrofe; 265-87, antístrofe; 288-302, epodo²⁵) são, por outro lado, excessivamente longas, monótonas, têm estilo e vocabulário pobre, versificação falha e métrica defeituosa. Nota-se nos manuscritos uma lacuna antes do verso 275 e consideram-se os versos 277-302 “muito maltratados” (WEIL, 1879, p. 335 e 338 NC), o que enseja a possibilidade de um acréscimo posterior ao prólogo original. Os versos da segunda parte do párodo, chamada habitualmente de “Catálogo das Naus de Eurípides” (231-302), não parecem ter sido escritos

²⁴ Tigela de terracota com relevos, encontrada em local não especificado. Data: 200-150 a.C. New York, Metropolitan Museum of Art. Ver KAHIL ET AL., p. 711, fig. 6.

²⁵ Há controvérsias quanto à métrica dessa estância em particular. KOVACS (2003, p. 84, nota 36) considera o trecho um epodo. Para WEIL (1879), JOUAN (1993) e GÜNTHER (1988), 277-8 é estrofe, 289-302 é antístrofe. Para DIGGLE (1994), 277-302 é tão-somente a continuação da antístrofe 3.

por ele. Em geral, a autoria é atribuída a Eurípides *Minor* ou a um dos *retractatores* posteriores (PAGE, 1934, p. 145-7; BONNARD, 1945, p. 99; KOVACS, 2003, p. 83-4), com base nas numerosas deficiências métricas e literárias da passagem. Segundo Diggle, a segunda parte do párodo *uix Euripidei*.

WILAMOWITZ (1921, p. 282 et seqq.), KRANZ (1933, p. 257 et seqq.), FERRARI (1990, p. 101-9) e outros estudiosos,²⁶ por outro lado, defenderam a unidade métrica do párodo e o atribuem a Eurípides. WEIL (1879) observou que o *Agamêmnon* de Ésquilo também dispõe de párodo duplo,²⁷ importante precedente para a aceitação das duas partes do párodo da IA. Tanto WEIL (1879, p. 335) quanto JOUAN (1966, p. 29-30 e 293-4) reconheceram a mão de Eurípides em todo o párodo, considerando as duas partes correspondentes e equilibradas em termos de inspiração e métrica, mas não deixaram de observar que o poeta provavelmente não pôde dar os últimos retoques nos versos.²⁸

Todos os editores recentes da IA têm mantido essa parte do párodo na posição tradicional, apesar das fortes suspeitas, com ressalvas quase sempre assinaladas no aparato crítico ou em notas. Essa postura vale também para as passagens suspeitas dos episódios e estásimos, e para todo o êxodo.

O “Revisor” de Kovacs

As discrepâncias observadas nos episódios e estásimos são tão numerosas e variadas que não é possível atribuí-las, individualmente, a Eurípides *Minor* ou às diversas mãos que alteraram o texto. KOVACS argumentou, porém, que pelo menos algumas das anomalias podem ser atribuídas com razoável certeza ao *retractator* por

²⁶ Há mais referências em JOUAN, 1983, p. 68, nota 3.

²⁷ Considera-se atualmente o *párodo anapéstico* do *Agamêmnon* esquiliano (40-103) um prelúdio ao párodo propriamente dito, o *párodo lírico* (104-257), que tem 13 estâncias: 6 estrofes, 6 antístrofes e apenas um epodo. Ver LLOYD-JONES, 1982, p. 17.

²⁸ Para uma síntese do estado atual da questão, ver FERRARI, 1990.

ele apelidado de *Revisor* (Quadro 1, *infra*).²⁹ O número de versos chega a 484, cerca de 30% do total da tragédia.

QUADRO 1 - TRECHOS DA IA ATRIBUÍDOS AO REVISOR DE KOVACS.

| Divisão | Versos | Descrição |
|------------|------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| prólogo | 1-48 e 106-63 | diálogo anapéstico entre o Velho e Agamêmnon |
| episódio 1 | 335-441 454-9 465-6 469-537 | diálogo entre Menelau e Agamêmnon; relato do Mensageiro monólogo de Agamêmnon monólogo de Menelau, diálogo entre ele e Agamêmnon |
| estásimo 1 | 590-606 | segundo canto coral (marinheiros argivos?) |
| episódio 2 | 607-30 | cena da chegada de Ifigênia, Clitemnestra e Orestes |
| episódio 3 | 919-43 955-69 975-1007 | monólogo de Aquiles diálogo entre Aquiles e Clitemnestra |
| episódio 4 | 1148-84 1241-52 1407-30 1447-52 | diálogo entre Clitemnestra e Agamêmnon monólogo de Ifigênia diálogo entre Ifigênia e Aquiles diálogo entre Ifigênia e Clitemnestra |

FONTE: KOVACS, 2002 e 2003.

Kovacs acredita que o Revisor não só acrescentou versos ao texto da primeira representação, mas também substituiu certas passagens de Eurípides e/ou de Eurípi-des *Minor* por seus próprios versos. Suas intervenções no texto, provavelmente posteriores ao século V a.C., caracterizam-se por um gosto pronunciado pelo espetacular, pelo patético e pela ironia fácil, calculadamente não intencional. As cenas têm grande colorido e movimentação, que reforçam os efeitos cênicos do espetáculo,³⁰ e.g. a grande cena de entrada de Clitemnestra e Ifigênia (590-630); ou contam com a presença do bebê Orestes, artifício que reforça o efeito patético, e.g. a cena da sú-

²⁹ KOVACS apresentou a hipótese em sua edição da IA (2002, p. 157-63) e discutiu-a posteriormente, com detalhes, em um artigo (2003). Algumas das inconsistências que agregou à sua concepção já haviam sido detectadas anteriormente, mas não sistematizadas, por MURRAY (1909), WILLINCK (1971, p. 361-3) e PAGE (1934, p. 150-68).

³⁰ Cf. observações anteriores de WILAMOVITZ (1919, p. 52-4), PAGE (1934, p. 166-8) e TAPLIN (1977, p. 77).

plica de Ifigênia ao pai (1241-52); ou, ainda, mostram personagens ignorantes da real situação de Ifigênia fazendo perguntas ingênuas a respeito do casamento com Aqüiles, o que reforça artificialmente a ironia trágica, e.g. o relato do primeiro Mensageiro (430-4). Para Kovacs, o Revisor deixou suas “impressões digitais léxicas e gramaticais” em muitas partes do texto.

As mencionadas “cenas com perguntas ingênuas” baseiam-se na concepção de que apenas Calcas, Agamêmnon, Odisseu e Menelau conheciam o oráculo de Ártemis (106-7). Como profecias e oráculos que interessam à coletividade são abertamente apresentados a essa coletividade, a revelação do oráculo de Ártemis para Agamêmnon e seu estado-maior, em particular, não tem precedentes na épica e na poesia trágica.³¹ Segundo Kovacs, as cenas ligadas a essa “revelação exclusiva” não podem ser consideradas partes integrantes do texto da primeira representação da IA, e o conceito primitivo, de que todos em Áulis sabiam da profecia de Calcas, está implícito em várias passagens (87-91, 94-6, 324, 538-40, 814-8, 1259-75, 1345-57).

MASTRONARDE (2004, p. 16.), em sua resenha da edição de Kovacs (2002), não se mostrou muito impressionado pelos argumentos apresentados no texto introdutório da IA e achou-os um tanto prosaicos.³² Para GURD (2005, p. 145 e 169-171), os critérios utilizados por Kovacs são incertos, extrínsecos e dependem de inferências e escolhas entre mais de uma possível interpretação. A meu ver, todas as concepções de Kovacs que envolvem as intervenções do Revisor se baseiam efetivamente em critérios predominantemente estilísticos e literários e, obviamente, escolhas foram feitas, mas isso acontece em toda e qualquer edição crítica de textos da Antiguidade. Se os argumentos apresentados de Kovacs não são totalmente convincentes, têm pelo menos o mérito de tentar esclarecer, em certa medida, algumas das ideias e forças que impeliram os *retractores* a adulterar, em várias oportunidades, o texto de Eurípides e/ou de Eurípides *Minor*.

³¹ Cf. *Il.* 1.68-100 e 2.299-330, *Od.* 11.90-137, *A. Ag.* 122-55 e 198-202, *S. OT* 91-4, *E. Hec.* 113-5.

³² Note-se que a resenha foi escrita antes da publicação do artigo de KOVACS de 2003 com argumentos que apóiam suas impressões, como reconhece o autor da resenha.

O êxodo e o fim da tragédia

O êxodo (1532-629) contém um relato do segundo Mensageiro a Clitemnestra, sobre o sacrifício de Ifigênia e seu salvamento, seguido da despedida de Agamêmnon e Clitemnestra. Essa é uma das partes menos controvertidas da IA, se considerarmos que desde PORSON (1812) a imensa maioria dos eruditos não reconhece, nos vv. 1532-629, a mão de Eurípides.³³ Na verdade, as deficiências atingem toda a parte final da tragédia, pelo menos a partir do trecho que contém a despedida de Ifigênia (1475-509) e o canto coral subsequente (1510-31).³⁴ Mas é no êxodo que se concentram os problemas mais graves. Anomalias *intrínsecas*, relacionadas com a sintaxe, a métrica e os danos nos manuscritos, são tão numerosas quanto as anomalias *extrínsecas*, relacionadas com variações estilísticas e questões de encenação, além das inconsistências literárias.

Do ponto de vista dos problemas *intrínsecos*, de ordem eminentemente filológica e paleográfica, é preciso distinguir os primeiros versos do êxodo, correspondentes ao início do relato do Mensageiro (1532-76),³⁵ dos últimos (1577-629).³⁶ Enquanto a primeira parte pode, ainda, conter alguns versos do texto original, na segunda parte “a multiplicação de erros de métrica e de sintaxe sugere um trabalho medíocre e tardio de reconstrução do texto” (JOUAN, 1983, p. 27, baseado certamente em SÉCHAN, 1931, p. 395).³⁷ As dificuldades nessas passagens estão bem ilus-

³³ A lista é longa. SÉCHAN, em 1931, reconheceu que ela impressiona pela qualidade e pela extensão.

³⁴ DIGGLE (1994): *fortasse non Euripidei* (1475-1509) e *uix Euripidei* (1510-1531). Ver lista detalhada das corrupções desses trechos em KOVACS, 2003, p. 98-9.

³⁵ A maioria dos estudiosos situa o fim da “parte autêntica” da IA no v. 1576 (WEST, 1981, p. 73-8); outros, no v. 1509 (ENGLAND, 1891) ou no v. 1539 (NAUCK, 1854). Ver também JOUAN, 1966, p. 282, nota 7; GÜNTHER, 1988, p. 59.

³⁶ Em L, os vv. 1570-2, correspondentes a uma lacuna, foram supridos por uma segunda mão; a primeira mão retorna em 1572-7 e, em 1578-629, observa-se apenas a segunda mão. Em P, do v. 1570 em diante, nota-se apenas uma segunda mão, atribuída a Marcus Musurus, editor da edição Aldina de 1503, que teria efetuado a cópia diretamente de L (*apud* SÉCHAN, 1931, p. 395, nota 5, de acordo com estudos de WUNSCH, 1896, p. 138 et seq., e de ZIELINSKI, 1925, p. 278).

³⁷ Ver também KJELLBERG, 1916, col. 2614; PAGE, 1934, p. 191-204; SCHMID-STÄHLIN, 1940, p.

tradas pelo cuidadoso estudo de PAGE (1934), que se dedicou a reconhecer e expurgar os trechos espúrios, tentando talvez reconstituir a leitura do manuscrito Λ,³⁸ possivelmente danificado na ocasião em que Triclinius providenciou a cópia que atualmente chamamos de L. Eis um pequeno exemplo de seu trabalho (p. 198-9):

| | | |
|-----|-------------------------------------------------|------|
| | * * * | 1604 |
| | λέγειν θ' ὅποιάς ἐκ θεῶν μοίρας κυρεῖ | 1605 |
| | καὶ δόξαν ἔσχεν ἄφθιτον καθ' Ἑλλάδα. | 1606 |
| | ἐγὼ παρών τε καὶ τὸ πρᾶγμ' ὀρώων λέγω· | 1607 |
| | ἢ παῖς σαφῶς σοι πρὸς θεοὺς [ἀπέπτετο] | 1608 |
| | λύπης δ' ἀφ[| 1609 |
| | ἀπροσδόκητα [| 1610 |
| | σώζουσί θ' οὐς φιλοῦσιν. [| 1611 |
| | θανοῦσαν εεδε καὶ βλέπουσαν[| 1612 |
| Χο. | ὡς δομαί τοι[| 1613 |
| | ζῶν δ' ἐν θεοῖσι [| 1614 |
| | * * * | |
| Αγ. | γύναι, θυγατρὸς [| 1621 |
| | ἔχει γὰρ ὄντως ἐν θεοῖς ὀμίλιαν. | 1622 |
| | χρὴ δέ σε λαβοῦσαν[| 1623 |
| | στείχειν πρὸς οἴκους· ὡς στρατὸς πρὸς πλοῦν ὀρᾷ | |
| | καὶ χαῖρε· χρῶ[| 1625 |
| | Τροίηθεν ἔσται. καὶ γένοιτό σοι καλῶς | 1626 |
| | * * * | |

O impacto das excisões de Page no texto atualmente aceito da IA é realmente considerável, como se vê pela comparação da passagem acima com as edições de JOUAN (1983), GÜNTHER (1988) e DIGGLE (1994), publicadas anos após seu estudo. Se levarmos em conta, porém, que PORSON (1812) propôs deletar tudo o que segue o v. 1531, a reconstituição conjectural de Page é até conservadora.

651-3; e, mais recentemente, WEST, 1981, p. 73-8. ZIELINSKI (1925, p. 280-4) acredita que o êxodo atual pode ter sido forjado com base na hipótese perdida da *Ifigênia* de Sófocles, argumento obviamente impossível de ser comprovado. HERMANN (1831, p. xxii-xxviii), com mais plausibilidade, acredita que foi a *Hécuba* que serviu de modelo.

³⁸ Hipotético ancestral de L, chamado de λ por TULLIER (1968). Ver também BARRET, 1964, p. 57-77.

LÖWY (1929, p. 1-41), SÉCHAN (1931, p. 394-5), CECCHI (1960, p. 80) e JOUAN (1983, p. 26-7) observaram as seguintes inconsistências *extrínsecas*, de ordem eminentemente literária, embasadas nas partes precedentes da IA e em trechos de outros dramas: Ifigênia sai de cena (1510 ou 1531) e poucos versos depois o Mensageiro vem relatar o sacrifício (1532-3); Agamêmnon, que devia efetuar o sacrifício, vela o rosto e fica à parte (1547-1550); Aquiles, que se prestara a socorrer Ifigênia ao lado do altar, caso ela mudasse de ideia (1423-7), participa ativamente do ritual, encarregando-se ele mesmo da prece (1568-77);³⁹ Calcas coroa Ifigênia uma segunda vez (1567), tira a faca da bainha, mas não é ele quem desfere o golpe (1578);⁴⁰ e Clitemnestra se mostra cética ao saber do ocorrido (1615-9), apesar de todo o exército ter presenciado a substituição (1584-9). E a descrição do sacrifício de Ifigênia (1563-83) lembra, finalmente, a do sacrifício de Polixena em *Hécuba* (vv. 521-81), o que sugere plágio. JOUAN (1966, p. 282, nota 6; 1983, p. 27-8) menciona, além disso, que o conteúdo do relato do Mensageiro está em desacordo com testemunhos externos, como a passagem de Lucrécio (1.84-101) sobre o sacrifício de Ifigênia e a documentação iconográfica do sacrifício, que se teria inspirado na IA, a partir do século IV a.C. (fig. 1, *infra*). Discordo. Primeiro, porque o trecho de Lucrécio pode ter-se baseado na *Iphigenia* de Ênio, escrita mais de um século antes, ou em outras variantes da lenda; segundo, porque a criação artística não tem apenas fontes inspiradoras de ordem literária. SCHMID E STÄHLIN (1940, p. 651-3) já haviam lembrado que a iconografia não permite a resolução dos problemas do prólogo, como tentara LÖWY (1929, p. 22), ao defender que o autor do êxodo apócrifo ter-se-ia inspirado em uma pintura perdida de Timante,⁴¹ que por sua vez buscara inspiração no êxodo

³⁹ Habitualmente, quem faz a prece é o próprio sacrificador; cf. Trigeu, em *Paz* (Ar. *Pax* 956-1018), e Neoptólemo em *Hécuba* (E. *Hec.* 532-70)

⁴⁰ No sacrifício de Polixena, em *Hécuba*, é Neoptólemo quem retira a faca sacrificial da bainha para desferir o golpe fatal (vv. 543-5 e 566-8).

⁴¹ Timante teria, por volta de 350 a.C., representado Ifigênia de pé, ao lado do altar, a ponto de ser imolada diante de Agamêmnon, que mantinha a cabeça encoberta. Calcas, Odisseu, Menelau e Ájax, igualmente presentes, mostravam-se “tristes”. A pintura é conhecida exclusivamente pela descrição de autores latinos, como Plínio (*NH* 35.73), Cícero (*Orat.* 22.74), Quintiliano (*Inst.* 2.13.13) e Valério

autêntico. Eurípides, ou o recriador do êxodo, pode ter sido o primeiro escritor a imaginar e descrever Agamêmnon com a cabeça encoberta, e Timante pode ter sido o primeiro artista a representá-lo assim. Teriam eles recorrido a uma tradição ainda mais antiga? Essa é certamente a explicação mais provável, mas não é totalmente impossível que o primeiro tenha realmente influenciado o segundo. Coincidentemente, c. 342-341 a.C., mais ou menos na época em que Timante produziu sua obra, uma *Ifigênia* de Eurípides (IG II² 2320) foi representada em Atenas.⁴²



Fig. 1. Ifigênia é conduzida ao sacrifício. Afresco do pórtico do peristilo da *Casa do Poeta Trágico*, Pompeia VI 8.13.. Data: 69-79. Nápoles, Museo Nazionale. Foto de Marie-Lan Nguyen, 2006. *Wikimedia Commons*, public domain.

É muito difícil, na falta de um elemento iconográfico atribuível apenas à representação trágica, discutir a influência da tragédia em uma pintura, ou o contrário.

Máximo (8.11.6). Diversos estudiosos acreditam que alguns documentos iconográficos sobreviventes têm reflexos dessa pintura. Ver comentários e referências em KAHIL, p. 710.

⁴² Pode ter sido, naturalmente, a IA ou a *Ifigênia em Táuris*.

Vejam, por exemplo, a cena gravada na cista de bronze de Preneste, datada de 325-300 a.C. e pouco posterior à pintura de Timante.⁴³ Um jovem guerreiro, aparentemente perturbado, volta as costas para Ifigênia, que deixa cair as vestes. Seria Aquiles? Não o Aquiles de Eurípides, que participa ativamente do ritual (1568-77). O sacrificador, possivelmente Calcas, nesta versão usa vestes orientais e ergue o cutelo com a mão direita, mas a presença de Ártemis e da corça, à direita, anunciam a substituição iminente. Ártemis, acompanhada de um cão e portando duas lanças, está vestida de acordo com o costume frígio, o que evoca suas ligações com a Ásia Menor, possivelmente, com os troianos.⁴⁴ A mulher à janela poderia ser Clitemnestra, que na versão euripídica acompanhou a filha até Áulis, mas não é possível ter certeza. O homem maduro com o longo cetro na mão esquerda, pose majestática e pé direito sobre a pedra, por outro lado, deve ser Agamêmnon. Não se vê o altar. Nota-se, portanto, que a cena contém alguns elementos iconográficos relacionados com o êxodo da IA, mas não há qualquer evidência que permita uma identificação inquestionável entre a cena e a tragédia.

Finalmente, não concordo com a menção de Jouan à cabeça encoberta de Agamêmnon, aliás um dos elementos mais comentados da pintura de Timante,⁴⁵ pois essa atitude é coerente com o comportamento do personagem ao longo de toda a tragédia, além de ter claras implicações cenográficas.⁴⁶

Segundo PAGE (1934, p. 200-4), entre 360 e 200 a.C. existiram pelo menos três diferentes finais para a IA e, possivelmente, nenhum deles era de Eurípides.⁴⁷ Creio, assim como KOVACS (2003, p. 98), que os problemas extrínsecos e intrínsecos do êxodo podem ser reduzidos, de forma simplificada, à resposta a três perguntas. Primeira: teria o êxodo que chegou até nós conservado alguma coisa da primeira re-

⁴³ Roma, Museu de Villa Giulia 13141. Ver VOLLKOMMER (1990), fig. 1 (esquerda).

⁴⁴ Cf. *Il.* 20.38-74. Na IA, Eurípides chama os troianos de “frígios” (vv. 1511-2).

⁴⁵ Ver textos latinos e referências em CROISILLE, 1963, p. 222-5.

⁴⁶ A iconografia da IA e suas implicações cenográficas serão o tema de outro artigo.

⁴⁷ Há diversas especulações sobre a natureza do êxodo original; ver também AMEDURI, 1975, p. 251-5 e referências.

apresentação da peça? Segunda: seria o fragmento de Eliano (*Fr.* 1 Diggle) parte do êxodo original da IA? E terceira: teria a tragédia acabado no v. 1531, após a despedida de Ifigênia e o adeus do coro?

A primeira questão envolve a conservação, no meio de todas as adulterações mencionadas, da concepção original de Eurípides. MONK (1857, p. 216-7 e 321) aceita que o êxodo é espúrio, mas não acredita que o interpolador tenha preenchido um manuscrito inacabado: os primeiros versos do Mensageiro, por exemplo, podem ter pertencido ao texto original. CECCHI (1960, p. 69-87) também acredita que pelo menos os primeiros versos são de Eurípides. WEIL (1879, p. 310-4 e 425-33 NC) reconheceu a mão do poeta na descrição do sacrifício e da substituição pela corça, e atribuiu todo o êxodo a Eurípides, mesmo as partes danificadas. No seu entender, as dificuldades do êxodo não são diferentes das do restante da tragédia. SÉCHAN (1931, p. 418-21) pronunciou-se igualmente a favor da autoria de Eurípides. Outros (HEADLAM, 1901; PAIS DE ALMEIDA, p. 84; DIMOCK, 1978), mais comedidos, preferiram reconhecer apenas o estilo de Eurípides, ou suas concepções, “no fundo” do trecho. VALGIGLIO (1957, p. 70-72) acredita que Eurípides *Minor* criou o êxodo a partir de um esboço de Eurípides.

Na segunda questão, deparamo-nos com a possibilidade de o texto do êxodo original ter sido, pelo menos quanto à forma, completamente diferente do texto transmitido pela tradição. Desde PORSON (1812) e até meados do século XIX, a possibilidade de o fragmento de Eliano representar a única coisa que restou do êxodo original foi sistematicamente defendida por alguns eruditos, como BREMI (1819), HERMANN (1831, p. xxiv); HARTUNG (1837), MONK (1857, p. 321) e, mais recentemente, MICHELINI (1987, p. 103, nota 44). HARTUNG (1837), por exemplo, fez uma reconstituição conjectural dos versos finais da tragédia, em que Ártemis, do alto da μηχανή, dirige-se a Clitemnestra. Eis um pequenos trecho (HARTUNG, 1837):

| | | |
|-----|----------------------------------------|----|
| Ap. | * * * * * | |
| | ἔλαφον δ' Ἀχαιῶν χερσίν ἐνθήσω φίλαις | x1 |
| | κεροῦσσαν, ἦν σφάζοντες αὐχίησουςι σὴν | x2 |

| | |
|----------------------------------------|--------|
| σφάζειν θυγατέρα * * * | x3 |
| * * * * * * | |
| (καὶ δόξαν ἔσχεν ἄφθιτον καθ' Ἑλλάδα | 1606 |
| * * * * * | |
| λύπας δ'ἀφαιροῦ, καὶ πόσει πάρες χόλον | 1609 |
| * * * * * | |
| ἀπροσδόκητά τοι βροτοῖς τὰ τῶν θεῶν | 1610 |
| σώζουσί θ' οὔς φιλοῦσιν * * | 1611 |
| * * * * | |
| κλ. * * * * | |
| * * οὐ μάτην λόγους | 1617-8 |
| ἄνασσα, παρεμυθοῦ * *) | |

Não é de se desprezar, porém, a possibilidade de não serem de Eurípides os versos citados por Eliano, ou de eles terem pertencido a algum outro texto euripídico, até agora desconhecido (SÉCHAN, 1931, p. 412-3). PAGE (1934, p. 201), com base em critérios textuais e estilísticos, concluiu que o fragmento não é de Eurípides. Dentre os argumentos apresentados, menciono os seguintes: o σήν prospectivo, no fim de um iambo (x2), que não ocorre em peças tardias, como a IA; o futuro de ἀχέω (x2), que não se encontra em textos do século V ou IV a.C.; e, finalmente, a incompatibilidade entre o fragmento e o relato do Mensageiro (1532-76), que ele acredita autêntico.

Creio, porém, que o êxodo atual tem mais elementos do fragmento de Eliano do que se nota à primeira vista. O texto canônico da IA descreve, basicamente, três processos em sequência: a cerimônia do sacrifício, a substituição de Ifigênia pela corça e a crença geral, não compartilhada por Clitemnestra,⁴⁸ de que sua filha se juntou aos deuses. O fragmento de Eliano, embora de pequena extensão, deixa entrever esses mesmos processos, o que é evidente pelas expressões “ao sacrificá-la”, “corça de chifres”, “para que se vangloriem”. Consequentemente, se aceitarmos que a tragédia

⁴⁸ Não podemos, realmente, censurar-lhe a reticência, uma vez que a frase de Agamêmnon, ἔχει γὰρ ὄντως ἐν θεοῖς ὀμιλίαν, ‘ela verdadeiramente está na companhia dos deuses’ (1622), tem obviamente duplo sentido. Agamêmnon pensava em Ártemis e Clitemnestra, em Hades e Perséfone — ironia trágica...

não acabou no v. 1531, não erraríamos muito ao afirmar que o êxodo original envolvia, pelo menos quanto ao conteúdo, os três processos acima mencionados (sacrifício / substituição / incredulidade), caso em que os defensores da virtual presença de Eurípides “no fundo” do êxodo atual estariam, de certa forma, corretos.

Na minha opinião, portanto, o fragmento de Eliano é ainda nossa melhor fonte de informações sobre o êxodo original. Essa tese não exclui, naturalmente, a possibilidade de Eurípides não ter criado o êxodo: tendo em mãos uma tragédia sem êxodo, e na falta de qualquer informação sobre as intenções do poeta, Eurípides *Minor* ou um dos interpoladores mais antigos pode ter escrito um êxodo que, no seu entender, acompanhava as idéias de Eurípides.

Não podemos, enfim, deixar de discutir a terceira questão. Na maioria das tragédias euripidianas em que o tema do sacrifício humano voluntário é tratado, tal sacrifício efetivamente se realiza.⁴⁹ Além disso, em uma das versões do mito de Ifigênia, a filha de Agamêmnon é realmente sacrificada em Áulis, diante de todo o exército, como sugere o *Agamêmnon* de Êsquilo (vv. 228-49). Seria, portanto, perfeitamente natural, tanto do ponto de vista mítico quanto do ponto de vista trágico, que a peça simplesmente terminasse com a saída do coro, depois do v. 1531, logo após o canto de adeus de Ifigênia (1505-9) e a prece em prol da vitória dos gregos (1510-30). KOVACS (2002, p. 333, nota 26;) tem justamente esse entendimento: para ele a tragédia acabava originalmente, no v. 1531, e os vv. 1532-1629 foram acrescentados por um *retractator* tardio, que quis fazer o final da peça concordar com o mito descrito na *Ifigênia em Táuris*.⁵⁰

Demonstrada, portanto, a interferência de diversas mãos no texto de Eurípides, resta-nos a difícil tarefa de — pelo menos — tentar identificar o núcleo euripidiano da IA que conhecemos.

⁴⁹ O de Meneceu, em *Fenícias* (vv. 1091-2); o da filha de Hércules, em *Heráclidas* (vv. 528-9); o da filha de Erecteu, em *Erecteu* (*Fr.* 360,4-6, 22-5 e 38-9). A *Ifigênia em Táuris* é, naturalmente, uma exceção. Pode-se, porém, argumentar que Eurípides recorrera anteriormente a mais de uma versão do mesmo mito, e.g. no *Orestes* e na *Electra*.

⁵⁰ Ver detalhes e todos os argumentos em KOVACS, 2003, p. 97-101.

O núcleo euripídiano da *Iphigenia Aulidensis*

Um exame superficial do texto atual da IA, secundado pela comparação das contribuições de Eurípides *Minor* e dos *retractatores* tardios (= IA^{E+}) com o núcleo euripídiano original (= IA^E)⁵¹ comprova que os elementos míticos e dramáticos de IA^E não são muito diferentes do que se vê no texto atual da IA. “Mesmo com todos os problemas textuais, e passagens provavelmente espúrias, ainda é possível vislumbrar a que ponto Eurípides teria levado a tragédia” (SANTOS, 1998, p. 254).

Segundo DIGGLE (1994), IA^E começa na primeira parte do párodo (164-230).⁵² O Coro informa que os aqueus estão reunidos em Áulis, por causa de Helena, e descreve-os durante o lazer. Grande destaque é dado a Aquiles (22 vv. em um total de 67) e menciona-se desde já sua ascendência divina e a educação que recebeu de Quíron (207-9). Não se trata, obviamente, de um exército em efervescência, se preparando para partir.

Vêm, a seguir, as duas cenas do primeiro episódio. Inicialmente, Menelau tira do Velho Servidor a carta que Agamêmnon enviou à esposa (303-16) e segue-se um ἀγών em que os dois irmãos, que conhecem muito bem um ao outro, trocam amargas acusações (317-65, 376-403, 442-64, 471-535). A partir dessas passagens, revelam-se, não necessariamente nessa ordem, o juramento dos pretendentes de Helena, que motivou a campanha militar (391-5), a presença do exército pan-helênico em Áulis (350), a falta de ventos favoráveis, que retêm ali a armada (350-2), o oráculo de Calcas, o expediente das cartas e o pretexto do falso casamento com Aquiles (307-34, 360-3), as ambições (337-45) e as hesitações de Agamêmnon, suas justificativas e seu caráter emotivo e influenciável (354-65, 396-401, 449-53, 530-1), as premências

⁵¹ Consequentemente, IA = IA^E + IA^{E+}. IA^E contém, provavelmente, os 694 versos que Diggle classificou como *fortasse Euripidei*. Neste estudo sobre as passagens da IA^E, foram desconsideradas as inter-polações muito curtas. Os interessados devem consultar a edição de DIGGLE (1994).

⁵² VERRALL (1895, p. 166) acreditava que toda a ação das peças de Eurípides estava concentrada no corpo da tragédia, e não no prólogo e no final, que continham apenas os “comentários” dos deuses.

de Menelau (381-7) e sua aparente renúncia (479-99), a pressão de Odisseu e do exército sobre Agamêmnon (513-4, 522-35), a decisão de Agamêmnon pelo sacrifício (442, 462-3, 511-2) e a vinda de Clitemnestra (454-9).

Após intervalo relativamente longo, IA^E retorna no segundo episódio, com as cenas entre Ifigênia e Agamêmnon e entre Agamêmnon e Clitemnestra (631-738). Os diálogos são recheados de trágicas ironias e ficam patentes a devoção de Ifigênia ao pai (631-49) e a independência de Clitemnestra em relação ao esposo (727-38). Nota-se ainda que, a despeito de tudo, o sacrifício está em andamento (718-9).

No terceiro episódio, Clitemnestra e Aquiles se encontram (819-40) e, após um certo embaraço por causa do mal-entendido (841-54), o Velho Servidor reaparece e revela o que realmente está acontecendo em Áulis (855-90), menciona as cartas enviadas pelo rei e a última carta, retida por Menelau (891-5). Aquiles ouve, então, com simpatia, as súplicas de Clitemnestra (896-918). A parte inicial do terceiro estásimo (1036-79), que pertence também à IA^E, celebra os antecedentes de Aquiles e revela o oráculo dos Centauros: ele lutará, no futuro, em Troia. Isso deixa patente que o sacrifício de Ifigênia efetivamente se realizará, a despeito da intervenção de Aquiles.

No quarto episódio, reencontramos IA^E. Clitemnestra enfrenta Agamêmnon, faz críticas amargas e implora ao rei, marido e pai para que volte atrás (1120-210); Ifigênia suplica por sua vida (1211-40); Agamêmnon responde que as circunstâncias o obrigam a fazer o que não deseja (1255-69); há uma rápida menção ao fato de a expedição desejar παῦσαι τε λέκτρων ἀρπαγὰς Ἑλληνικῶν, ‘interromper a pilhagem de leitos Helênicos’ (1266) — o que, juntamente com a menção anterior ao exército pan-helênico (350), deixa entrever esse tema. Aquiles reaparece e informa que todo o exército se rebelou contra ele, inclusive suas próprias tropas, mas que apesar de tudo defenderá Ifigênia até as últimas consequências (1338-67). Diante disso, Ifigênia decide seguir voluntariamente para o sacrifício, justificando-o através do tema pan-helênico (1368-403). Logo depois, em cena entrecortada por grande quantidade de interpolações (1421-72), Aquiles promete ficar ao lado do altar, por

via das dúvidas, e mãe e filha se despedem. Ifigênia recomenda, sem muito sucesso, que Clitemnestra não guarde ódio ao marido (1454-7). E parte, reiterando sua entrega à causa de todos os gregos (1462-74). Assim termina, segundo DIGGLE (1994), o núcleo euripidiano da IA.

Como se vê, nenhum elemento mítico ou dramático essencial está ausente na IA^E. Acredito, portanto, que nem Eurípides *Minor*, temporalmente muito próximo de Eurípides, nem os *retractores*, afastados dele no tempo e na competência poética, quiseram ou — o que é mais provável — puderam modificar substancialmente IA^E. As interpolações e modificações introduzidas dão colorido maior às cenas, estendem alguns diálogos que de outro modo seriam um tanto curtos, acrescentam detalhes de encenação e acentuam o patético de algumas passagens. Nada mais. Alterações mais radicais teriam, é claro, acarretado mudanças igualmente radicais em IA^E e, com isso, IA não seria mais uma tragédia reconhecidamente euripidiana.⁵³ Isso explica, de certo modo, a maior quantidade de anomalias no prólogo e no êxodo da IA: é mais fácil criar o começo de uma tragédia, quando se sabe o que está no meio ou, então, modificar o final, adotando simplesmente uma das diversas possibilidades que emergem ao longo do desenvolvimento da peça.

IA^E, com ou sem os acréscimos de IA^{E+}, mostra-nos uma tragédia inteiramente construída em torno de um amplo tema básico, o do sacrifício humano voluntário em prol da comunidade. A encenação desse tema, emoldurada por ironias trágicas ligadas às analogias entre casamento e sacrifício, e por quadros altamente patéticos, apresentou aos atenienses de 405 a.C. um espetáculo com inovações nunca antes apresentadas no Teatro de Dioniso.

Referências⁵⁴

⁵³ Por causa da questão da autoria do *Reso* (ver nota 13) e das extensas discussões em torno do drama, sabe-se que imitar as idéias e o estilo de Eurípides não é tarefa muito fácil...

⁵⁴ Obs.: ²2000 (e.g.) = 2ª edição, publicada em 2000.

- AMEDURI, O. *Su alcuni versi dell'Ifigenia in Aulide di Euripide*. Vichiana N.S., v. 4, p. 251-5, 1975.
- BAIN, D. *The Prologues of Euripides' Iphigeneia in Aulis*. *Classical Quarterly*, Oxford, v. 27, p. 10-26, 1977.
- BANG, J.P. *De auctore Iphigenia Aulidensis disputatio*. Copenhagen: Bianci Luni, 1867.
- BARRET, W.S. *Euripides Hippolytos*. Oxford, Oxford University Press, 1964.
- BOECKH, A. *Graecae Tragoediae Principum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis, num ea, quae supersunt, et geniuna omnia sint, et forma primitiva seruata, an eorum familiis aliquid debeat ex ii tribuit*. Heidelberg: Mohrii et Zimmeri, 1808.
- BONNARD, A. *Iphigénie à Aulis. Tragique et poésie*. *Museum Helveticum*, Basel, v. 2, n. 2, p. 87-107, 1945.
- BREMI, J.H. *Über zwei Ausgaben der Iphigenia in Aulis, den Anfang und das Ende dieses Dramas*. *Beiträge aus der Schweiz*, Luzern, v. 1, p. 143-55, 1819.
- CECCHI, S. *L'esodo dell'Ifigenia in Aulide di Euripide*. *Rivista di Studi Classici*, Turin, v. 8, p. 69-87, 1960.
- CHAILLEY, J. *La musique grecque antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- COLLARD, C. and CROPP, M. *Euripides Fragments*, 2 v. Cambridge and London, Harvard University Press, 2008.
- CONACHER, D.J. *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- CROISILLE, J.-M. *Le sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine*. *Latomus*, Bruxelles, v. 22, p. 209-25, 1963.
- DIGGLE, J. Iphigenia Aulidensis. In: _____, *Euripidis Fabulae*, v. 3. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, p. 357-425, 1994.
- DIMOCK, G.E. Introduction. In: MERWIN, W.S. e _____. *Euripides: Iphigenia at Aulis*. New York: Oxford University Press, p. 3-22, 1978.
- DINDORF, W. *Die Interpolationem der Iphigenia in Aulis des Euripides zusammengestellt*. *Zeitschrift für die Altertumswissenschaft*, München, 1839.

- DIRKZWAGER, A. *Chronologie der dramatischen Aufführungen in Athen*, L'Antiquité Classique, Louvain, v. 47, p. 475-93, 1978.
- EICHSTAEDT, H.K.A. *De dramate Graecorum*. Leipzig: Muillera, 1793.
- ENGLAND, E.B. *The Iphigenia in Aulis of Euripides*. London: MacMillan, 1891.
- ERBSE, H. *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Berlin und New York: De Gruyter, 1984.
- FERRARI, R. *Osservazioni sulla parodo dell' Ifigenia in Aulide di Euripide (vv. 231-302)*. Eikasmos, Bologna, v. 1, p. 101-9, 1990.
- FRAENKEL, E. *Ein Motiv aus Euripides in einer Szene der neuen Komödie. Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*. Firenze, p. 293-304, 1955.
- FRIEDRICH, W.H. *Zur Aulischen Iphigenie*. Hermes, Berlin, v. 70, p. 73-100, 1935.
- GARCÍA GUAL, C. Ifigenia in Áulide. In: _____ e CUENCA Y PRADO, L.A. *Eurípi-des. Tragédias*, v. 3. Madrid: Gredos, p. 251-321, 1979.
- GRUBE, G.M.A. *The Drama of Euripides*. London and New York: Methuen and Barnes & Noble, 1961.
- GRUPPE, O.F. *Ariadne*. Berlin: Reimer, 1834.
- GÜNTHER, H.C. *Euripides Iphigenia Aulidensis*. Leipzig: Teubner, 1988.
- GURD, S.A. *Iphigenias at Aulis - Textual multiplicity, radical philology*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2005.
- HARTUNG, J.A. *Iphigenia in Aulide*. Erlangen: J.J. Palmii & E. Enkii, 1837.
- HEADLAM, W. *Notes on Euripides II*. The Classical Review, Oxford, v. 15, p. 98-108, 1901.
- HERMANN, G. *Euripidis. Tragoediae*. Leipzig: Weidmann, 1831.
- JOUAN, F. *Euripide. Iphigénie à Aulis*. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- _____. *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- JOURDAN-HEMMERDINGER, D. *Un nouveau papyrus musical d'Euripide*. Comptes Rendues de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris, 1973, p. 292-

- KAHIL, L.; ICARD, N.; BELLEFONDS, P.L. Iphigeneia. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, s.v. Zürich und München: Artemis Verlag, v. 5, , 1990, p. 466-82 e 706-29.
- KJELLBERG, L. Iphigeneia. In: PAULY, A.F.; WISSOWA, G. *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, s.v. Stuttgart: J.B. Metzler, v. 9, col. 2588-2622, 1916.
- KNOX, B. *Euripides' Iphigenia in Aulide 1-163 (in that order)*. Yale Classical Studies, Cambridge, v. 22, p. 239-61, 1972.
- KOVACS, D. *Euripides Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2002.
- _____. *Toward a Reconstruction of Iphigenia Aulidensis*. Journal of Hellenic Studies, London, v. 123, p. 77-103, 2003.
- KRANZ, W. *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin: Weidmann, 1933
- LESKY, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, p. 159-228, ²1990.
- LLOYD-JONES, H. *Aeschylus. Oresteia*. London: Duckworth, 1982.
- LÖWY, E. *Der Schluss der Iphigenie in Aulis*. Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts, Viena, v. 24, p. 1-41, 1929.
- MALHADAS, D. *Tragédia grega: o mito em cena*. Cotia: Ateliê, 2003.
- MARKLAND, J. *Euripidis Iphigenia in Aulide et in Tauris*. Leipzig: Sumptibus C.H.F. Harmani, 1783 (reimpr. 1822).
- MASTRONARDE, D.J. *Euripides Medea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- _____. *Euripides VI: Bacchae, Iphigenia in Aulis, Rhesus, edited and translated by David Kovacs (...)*. Electronic Antiquity, Blacksburg, v. 8, n. 1, 2004. URL: <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V8N1/>. Data: março de 2005.
- MATTHIAE, A. *Euripidis Tragoediae et fragmenta*, 10 v. Leipzig: Weigel, 1813-

1837.

- MELLERT-HOFFMANN, G. *Untersuchungen zur "Iphigenie in Aulis" des Euripides*. Heidelberg: Winter, 1969.
- METTE, H.J. *Der verlorene Aischylos*. Berlin: Akademie Verlag, 1963.
- MICHELINI A.N. *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison and London: University of Wisconsin Press, 1987.
- MONK, J.H. *Euripides. Fabulae Quatuor*. Cambridge: Deigton, Bell et. soc., 1857.
- MURRAY, G. Iphigenia Aulidensis. In: _____, *Euripidis Fabulae*. Oxford: Clarendon Press, v. 3, 1909.
- _____. *Euripides and his age*. London: Williams & Norgate, 1914.
- MUSGRAVE, S. *Exercitationum in Euripidem libri duo*. Leiden: Dammeanus, 1762.
- NAUCK, A. *Euripidis Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, 2 v. Leipzig: Teubner, 1854.
- NAVARRÉ, O. *Dionysos: étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*. Paris: Klincksieck, 1895.
- PAGE, D.L. *Actors' Interpolations in Greek Tragedy, studied with special reference to Euripides' "Iphigeneia in Aulis"*. Oxford: Clarendon Press, 1934.
- PAIS DE ALMEIDA, C.A. *Eurípides. Ifigênia em Áulide*. Notas e revisão de M.F. SILVA. Lisboa: Calouste Gulbenkian e JNICT, ²1998.
- PARMENTIER, L. *L'Iphigénie à Aulis d'Euripide*. Bulletin de la Classe des Lettres de l'Académie Royale de Belgique, Brussels, p. 262-73, 1926.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- POHLENZ, M. *Die griechische Tragödie*, 2v. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, ²1954.
- PORSON, R. *Euripides. Hekabe*. Cambridge: J. Burgess, 1812.
- RIBEIRO Jr., W.A. *Música da "Ifigênia em Áulis" de Eurípides*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0023. Data:

outubro de 1998.

_____. *Iphigenia Aulidensis: introdução, tradução e notas*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, USP, 2006.

_____. *Vitae Euripidis*. *Calíope*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 127-139, 2007.

ROTTERDAM, E. *Hecuba et Iphigenia in Aulide Euripidis Tragoediae in latinum translatae Erasmo Roterodamo interprete*. Viennae: Hieronymi Viectoris & Ioannis Singrenii, 1511.

SANTOS, F.B. *Canto e Espetáculo em Eurípidas: “Alceste”, “Hipólito” e “Ifigênia em Áulis”*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

SCHMID, W.; STÄHLIN, O. *Geschichte der griechischen Literatur*. Munchen: Becksche, 1940.

SÉCHAN, L. *Le Sacrifice d’Iphigénie*. *Révue des Études Grecques*, Paris, p. 368-426, 1931.

TAPLIN, O. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

TUILIER, A. *Recherches critiques sur la tradition du texte d’Euripide*. Paris: Klincksieck, 1968.

TURYN, A. *Codices Graeci Vaticani saeculis XIII et XIV scripti annorumque notis instructi*. In Civitate Vaticana: Ex Bybliothecca Apostolica Vaticana, 1964.

VAN LOOY, H. Le problème chronologique. In: JOUAN, F. et _____, *Euripide. Tragédies, fragments de Aigeus à Autolykos*. Paris: Les Belles Lettres, 1998, p. xxxi-xxxvii.

VAN POTTELBERGH, R. *Remarques sur l’Iphigénie en Aulide, tragédie malmenée s’il le fût*. *L’Antiquité Classique*, Louvain, v. 43, p. 304-8, 1974.

VALGIGLIO, E. *L’Ifigenia in Aulide di Euripide, II*. *Rivista di Studi Classici*, Turin, v. 5, p. 70-2, 1957.

VATERUS, F. *“Iphigenia in Aulide”, ex recensione minoris Euripidis*. Moscou: Typis Universitatis Caesareae, 1845.

VERRALL, J.P. *Euripides the Rationalist: A Study in the History of Art and Religion*.

- Cambridge; Cambridge University Press, 1895.
- VOLLKOMMER, R. *Iphigenia in Etruria*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, s.v. Zürich und München: Artemis Verlag, v. 5, p. 729-34, 1990.
- WEBSTER, T.B.L. *The tragedies of Euripides*. London: Methuen, 1967.
- WEIL, H. *Sept Tragédies d'Euripide*. Paris, Hachette, ²1879.
- WEST, M.L. *Tragica V*. Bulletin of the Institute of Classical Studies, London, n. 28, p. 61-78, 1981.
- _____. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Lese Früchte CLIV*. Hermes, Berlin, v. 54, p. 51-4, 1919.
- _____. *Griechische Verskunst*. Berlin: Weidmann, 1921.
- WILLINK, C.W. *The Prologue of "Iphigenia at Aulis"*. Classical Quarterly, Oxford, v. 21, p. 363-4, 1971.
- _____. *Euripides. Orestes*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- WÜNSCH, R. *Der pseudoeuripideische Anfang der Danae*. Rheinisches Museum für Philologie, Frankfurt, v. 51, p. 138-52, 1896.
- ZIELINSKI, T. *Tragodumenon libri tres*. Cracoviae, Polonicae Academiae Litterarum, 1925.
- ZIRNDORFER, H. *De Euripidis Iphigenia Aulidensi*. Dissertatio inauguralis, Marburg, 1838.
- ZUNTZ, G. *An inquiry into the transmission of the tragedies of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.



Recebido em Agosto de 2010
Aprovado em Agosto de 2010



Adjunto adnominal sob a ótica da referenciação: um estudo da recategorização em fábulas de Fedro

Rachel Maria Campos Menezes de Moraes
Graduação (UFF)
Orientadora: Profa. Doutora Livia Paes Barreto

Resumo

O trabalho apresenta o estudo de adjuntos adnominais sob a ótica da referenciação nas fábulas *Vacca et Capella*, *Ovis et Leo* (A Vaca e a Cabrita, a Ovelha e o Leão) e *Vulpes ad Personam Tragicam* (A Raposa e a Máscara de Tragédia), de Fedro (séc. I d.C.). São relacionados os conceitos de adjunto adnominal e de recategorização, dado que os adjuntos adnominais recategorizam e especificam os substantivos aos quais se referem. Utiliza-se, para isto, a teoria da referenciação, vista como atividade discursiva e cognitiva, de acordo com os trabalhos de Ingedore Koch, Luiz Antônio Marcuschi e outros. Portanto, pretende-se demonstrar como os adjuntos adnominais recategorizam os substantivos aos quais se referem, ou especificam tais substantivos.

Palavras-chave: Fábulas de Fedro; adjunto adnominal; recategorização

Abstract

This paper presents a study of adnominal adjuncts in fables *Vacca et Capella*, *Ovis et Leo* and *Vulpes ad Personam Tragicam*, by *Phaedrus* (sec. I a.D.), in referentiation sense. It relates concepts of adnominal adjuncts and recategorization, as they recategorize and specify the nouns which they refer to. In this way, the referentiation theory, seen as a discursive and cognitive activity, according to Luiz Antônio Marcuschi, Ingedore Koch and others works. Therefore, it was intended to show how adnominal adjuncts recategorize nouns which they refer to, or specify them.

Keywords: Phaedrus fables; Adnominal Adjunct; Recategorization.

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, faz-se um estudo de adjuntos adnominais sob a ótica da referenciação, para relacionar os conceitos de adjunto adnominal e de recategorização. Para isso, recorre-se à teoria da referenciação, entendida como uma atividade discursiva e cognitiva, apresentada por Ingedore Koch em diversos trabalhos, entre os quais a obra “Desvendando os Segredos do Texto”, e por Maria Helena de Moura Neves em “Texto e Gramática”.

De acordo com essa visão da referenciação, os objetos-de-discurso não são, necessariamente, pertencentes à realidade concreta e estes objetos vão sendo construídos e reconstruídos em operações cíclicas que possibilitam a progressão da referência nos textos.

Como *corpus*, são utilizadas duas fábulas de Fedro (Séc. I d.C.: *Vacca et capella*, *Ovis et Leo* (A Vaca e a Cabrita, a Ovelha e o Leão – fábula V, do livro I) e *Vulpes ad Personam Tragicam* (A Raposa e a Máscara de Tragédia – fábula VII, do livro I).

2 ADJUNTO ADNOMINAL E RECATEGORIZAÇÃO

O adjunto adnominal, segundo Evanildo Bechara (1999, p. 210), “é uma expressão que especifica ou individua um nome ou pronome”. Por isso, este termo, que não é essencial à oração, na maioria das vezes, em latim, é representado por um adjetivo, por uma locução adjetiva ou por um morfema de genitivo que caracteriza ou qualifica, de alguma forma, o nome a que se refere. O adjunto adnominal também pode ser representado por outras classes de palavras como os pronomes demonstrativos.

Neste trabalho, como será tratado o fenômeno da recategorização, serão considerados nas análises das fábulas somente os adjuntos adnominais que exerçam função adjetiva. Há ainda o adjunto adnominal restritivo, que restringe o substantivo a que se refere, representado em latim pelo caso genitivo, como será visto mais adiante.

Como o adjunto adnominal acrescenta uma característica a um substantivo, tenta-se, neste trabalho, aproximar os conceitos de adjunto adnominal e de recategorização, mostrando que todo adjunto adnominal recategoriza o substantivo. A recategorização pode ser definida como um fenômeno pelo qual um objeto de discurso anteriormente ativado é reativado na realidade discursiva.

Segundo Ingedore Koch (2002, p.80-81), “os objetos de discurso são dinâmicos, ou seja, uma vez introduzidos, podem ser modificados, desativados, reativados, transformados, recategorizados, construindo-se ou reconstruindo-se, [deste modo], o sentido, no curso da progressão textual”. A recategorização é, assim, uma estratégia própria da progressão referencial, ou seja, da progressão dos referentes nos textos. Ainda segundo a autora, o objeto de discurso se caracteriza pelo fato de construir progressivamente uma configuração, enriquecendo-se com novos aspectos e propriedades, suprimindo aspectos anteriores ou ignorando outros possíveis, que ele pode associar com outros objetos ao integrar-se em novas configurações, bem como pelo fato de articular-se em partes suscetíveis de se autonomizarem por sua vez em novos objetos. O objeto se completa discursivamente. Estes objetos, além disso, não fazem necessariamente parte da realidade concreta, mas de uma realidade discursiva, isto é, criada pelo próprio discurso.

Segundo Maria Helena de Moura Neves, 2006, (p.114), “o objeto pode não ter sido configurado apenas discursivamente, e, desse modo, pode já ter recebido uma designação no texto”. Ainda segundo a autora, ele pode já ter sido nomeado (categorizado), e, nesse caso, ocorre uma recategorização. E uma vez que toda

designação referente a uma porção de texto constitui, de certo modo, uma predicação, ou seja, uma atribuição de propriedades ao objeto designado, as duas designações - a inicial e a remissiva - estarão necessariamente enfeixando um conjunto de propriedades predicativas, e não totalmente coincidentes.

O uso de adjuntos adnominais em fábulas pode ser justificado, entre outras hipóteses, por questões relacionadas a este gênero textual. Como as fábulas se inserem no gênero narrativo no qual a interação entre o produtor do texto/autor e o leitor não é imediata, faz-se necessária a especificação dos substantivos por meio de adjuntos adnominais (com função adjetiva) para que o texto seja bem compreendido pelo leitor.

Para exemplificar, na fábula *Vacca et Capella, Ovis et Leo* apresentada abaixo, se o cervo da narrativa não fosse recategorizado pela expressão *vasti corporis* que tem a função sintática de adjunto adnominal, o leitor possivelmente não compreenderia a razão pela qual o leão, a cabrita e a ovelha capturaram o cervo, já que este seria um simples “cervo” sem nenhum adjunto que o especificasse e diferenciasse dos outros animais desta espécie.

Da mesma forma, se a máscara da fábula *Vulpes ad Personam Tragicam* não fosse recategorizada pelo adjunto adnominal (de tragédia) que tem, igualmente, função adjetiva talvez ficasse difícil o leitor compreender a que tipo de máscara o autor se refere. Assim, os adjuntos adnominais são usados segundo tal ponto de vista, para especificar e recategorizar os substantivos aos quais estão relacionados.

Ainda a respeito do gênero fábula, segundo Marcos Bagno (2005), “a fábula é uma pequena narrativa que serve para ilustrar algum vício ou alguma virtude e [encerra], invariavelmente, uma lição de moral”. O uso de adjuntos adnominais poderia também ser justificado, assim, pela característica sintética e moralizante do gênero fábula, como apresentado no artigo de Bagno. Os personagens das fábulas

são, na maior parte das vezes, animais ou criaturas imaginárias (criaturas fabulosas) que representam os traços de caráter (positivos e negativos) dos seres humanos.

Maingueneau (2001, p. 73), destaca que: “o universo das fábulas é tecido de “transições” de todos os tipos: entre o animal e o humano, o humano e a natureza, o familiar e o nobre, o fútil e o sério”.

Para finalizar estas considerações, vale ressaltar que a fábula é um gênero muito antigo e é encontrada em diversas culturas e em vários períodos da história.

As duas fábulas que constituem o *corpus* deste trabalho (*Vacca et Capella*, *Ovis et Leo* e *Vulpes ad Personam Tragicam*) foram escritas por Fedro, conhecido por adaptar e reescrever, em latim, as fábulas do grego Esopo.

Fedro viveu durante o século I d.C. e, apesar de ter nascido na Trácia, foi levado para Roma como escravo, durante o Império de Augusto. Escreveu cinco livros de fábulas somando um total de 135 textos.

Neste trabalho, serão analisadas respectivamente as fábulas V e VII do livro I.

3 PRIMEIRA FÁBULA

V – Vacca et Capella , Ovis et Leo

Numquam est fidelis cum potente societas.

Testatur haec fabella propositum meum.

Vacca et capella et patiens ovis iniuriae

socii fuere cum leone in saltibus.

Hi cum cepissent cervum vasti corporis,

sic est locutus partibus factis leo:

'Ego primam tollo nominor quia rex mea est;

secundam, quia sum socius, tribuetis mihi;

*tum, quia plus valeo, me sequetur tertia ;
malo adficietur si quis quartam tetigerit'.
Sic totam praedam sola improbitas abstulit.*

3.1 TRADUÇÃO

A Vaca e a Cabrita, a Ovelha e o Leão.

A aliança com o poderoso nunca é leal.

Esta pequena fábula declara o meu objetivo.

A vaca, a cabrita e a ovelha que suporta a injúria foram sócios com o leão nas selvas.

Havendo estes capturado um cervo de grande corpo, cortadas as partes, assim falou o leão:

"Eu tomo a primeira, é minha porque sou chamado rei;

Porque sou aliado, a segunda vocês me atribuirão;

Então, porque tenho mais força, a terceira me caberá.

Se alguém tocar a quarta, será atingido por um mal.

Assim, a desonestidade apoderou, sozinha toda a presa.

3.2 ANÁLISE

A ovelha do primeiro parágrafo é recategorizada pelo sintagma *patiens ovis iniuriae* traduzido para o português como “ovelha que suporta a injúria”. Neste sintagma *ovis* (ovelha) está no nominativo, sendo por isso parte do sujeito da oração *Vacca et capella et patiens ovis iniuriae socii foere cum leone in saltibus* – A vaca, a cabrita e a ovelha que suporta a injúria foram sócios com o leão nas selvas. Assim, *ovis* é um dos núcleos do sujeito “A vaca, a cabrita e a ovelha que suporta a injúria” e as palavras que estão em torno deste núcleo *patiens* e *iniuriae* são os adjuntos adnominais. A palavra *patiens*, *-entis* é o nominativo do particípio presente do

verbo *patior*, e significa, literalmente, “paciente”, “que suporta” e a palavra *iniuriae* é o genitivo singular do substantivo feminino *iniuria*, que significa “injúria, injustiça”, complemento de *patiens*. Assim, os adjuntos *patiens* e *iniuriae* demonstram as características de passividade e de docilidade relacionadas à ovelha, animal que, na mitologia, é utilizado em sacrifícios a divindades, exercendo papel de vítima e de presa.

Na fábula em estudo, nota-se também a recategorização do cervo pelo sintagma *vasti corporis* que, por atribuir uma qualidade a um substantivo “cervo” tem a função sintática de adjunto adnominal. Este adjunto adnominal, representado pelo sintagma latino *vasti corporis* (em genitivo), recategoriza e qualifica o cervo, pois não se trata de um simples “cervo”, mas de um “cervo de grande corpo”. Ainda a respeito deste sintagma, pode-se afirmar que há entre *vasti* e *corporis* uma relação de subordinação, já que *vasti* também é adjunto adnominal de *corporis*. O sintagma *vasti corporis* como um todo, por sua vez, é genitivo de qualidade de *cervum*, já que atribui a este termo uma característica que o qualifica: o fato de ser um animal de grande corpo. Assim, esta expressão dá ao animal descrito um novo atributo.

No que se refere aos casos latinos e a sua tradução para o português, nota-se que o genitivo latino é, funcionalmente, o adjunto adnominal em português. Assim, *vasti corporis* está no genitivo singular e sua tradução “de grande corpo” é adjunto adnominal em português. O genitivo latino, muitas vezes, corresponde ao adjunto adnominal restritivo português.

O cervo é também recategorizado por palavras e expressões que não desempenham a função sintática de adjunto adnominal. Ocorre a recategorização deste animal pelo sintagma *partibus factis* (cortadas as partes, que, em ablativo absoluto, exerce função sintática de oração subordinada adverbial temporal reduzida de particípio).

Nota-se também, em vários trechos da fábula a elipse da palavra parte. Um exemplo disso ocorre na frase *Ego primam tollo nominor quia rex mea est;* (Eu tomo a primeira, é minha porque sou chamado rei). Nota-se, nesta frase, a recategorização do cervo que não é mais um *cervum vasti corporis* (cervo de grande corpo), mas trata-se de um cervo *partibus factis* cortado em partes, do qual o leão tira a primeira (parte).

Nesta passagem, ocorre anáfora indireta, pois trata-se das partes do cervo, apesar deste referente não estar explícito.

Segundo Marcuschi (2005, p.53), a anáfora indireta “é geralmente constituída por expressões nominais indefinidas e pronomes interpretados referencialmente sem que lhes corresponda um antecedente (ou subsequente) explícito no texto”.

Deste modo, a palavra “partes” no trecho “cortadas as partes, assim falou o leão” funciona como uma âncora, que faz com que o leitor compreenda o referente desta palavra. Nota-se, com isso, que a recategorização também pode ser feita por palavras e expressões que não desempenham a função de adjunto adnominal. Para que haja recategorização, portanto, é necessário que um objeto-de-discurso anteriormente ativado seja modificado e, desta forma, recategorizado.

O leão, por sua vez, é recategorizado por expressões e palavras que não desempenham função sintática de adjunto adnominal. Assim, este animal é recategorizado como "poderoso" (pelo verbo *valeo*), como "rei" e, posteriormente, como mais forte.

4. SEGUNDA FÁBULA

VII – Vulpes ad Personam Tragicam

*Personam tragicam forte uulpes uiderat:
"Oh, quanta species" inquit. Cerebrum non habet.
Hoc Illis dictum est, quibus honorem et gloriam fortuna tribuit,
sensus comunem abstulit.*

4.1 TRADUÇÃO

A Raposa e a Máscara de Tragédia

A raposa vira, por acaso, uma máscara de tragédia:
"Oh, quanta beleza", disse. "Não tem cérebro."
Isto foi dito, aos que o destino atribuiu honra e glória,
tirou o senso comum/a razão.

4.2 ANÁLISE

Nesta fábula, nota-se a recategorização do substantivo *personam* (*persona*, -*ae* - máscara) pelo adjetivo *tragicam* (de tragédia). Vale destacar, também, que tanto *personam* quanto *tragicam* pertencem ao gênero feminino.

A respeito dos casos latinos, no título do texto *Vulpes ad Personam Tragicam*, tanto *personam* quanto *tragicam* estão em acusativo. Isso ocorre porque a preposição latina *ad* (junto a, para) indica uma direção, um movimento e tal significado pode estar em acusativo. Por outro lado, este mesmo trecho no primeiro parágrafo da fábula *Personam tragicam forte uulpes uiderat* (A raposa vira, por acaso, uma máscara de tragédia), como o acusativo latino, na maior parte das vezes, exerce a função de objeto direto, o sintagma *personam tragicam* (nesta passagem do texto) é objeto direto do verbo *uideo*. Assim, *personam* é o núcleo do objeto direto e *tragicam* é o adjunto adnominal que recategoriza este núcleo. Por isso, a máscara não é uma máscara qualquer, mas é uma máscara usada por atores do teatro antigo,

para interpretar seus personagens. Além disso, trata-se de uma máscara vazia, isto é, sem valores positivos. Isto é representado pela expressão *cerebrum non habet* (não tem cérebro). Nesta passagem, o substantivo *cerebrum*, em acusativo, exerce a função de objeto direto do verbo *habeo* em presente do indicativo. Apesar disso, é uma máscara muito bonita, o que é representado pela expressão *Oh, quanta species* (Oh, quanta beleza!). Assim, a máscara é recategorizada na progressão do texto.

5 CONCLUSÃO

Neste trabalho, foram analisadas duas fábulas de Fedro com o objetivo de mostrar a recategorização que ocorre por meio de adjuntos adnominais.

Para isto, foram apresentados conceitos de adjunto adnominal e de recategorização, baseados na obra “Texto e Gramática” de Maria Helena de Moura Neves e tendo como arcabouço teórico a referência, apresentada em diversos trabalhos de Ingedore Koch, principalmente em “Desvendando os Segredos do Texto”. Como corpus, foram utilizadas as fábulas *Vacca et Capella, Ovis et Leo*, (Fab. V, do livro I – A Vaca e a Cabrita, a Ovelha e o Leão) e *Vulpes ad Personam Tragicam* (A Raposa e a Máscara de Tragédia – fábula VII, do livro I). Foram apresentadas, além disso, algumas características deste gênero textual, para justificar a escolha de fábulas para a análise.

Assim, a partir das fábulas, foram relacionados os conceitos de adjunto adnominal e de recategorização. Deste modo, demonstrou-se que o adjunto adnominal, com função adjetiva, recategoriza o substantivo a que se refere e ao qual, portanto, está relacionado.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAGNO, Marcos. Fábulas Fabulosas, 2005, Disponível em:
<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/vdt/vdttxt3.htm> consulta em 12/03/2009.
- BECHARA, Evanildo. Moderna Gramática Portuguesa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1999.
- GAFFIOT, Felix. Dictionnaire illustré Latin-Français. Paris: Hachette, 1967.
- KOCH, Ingedore G. Desvendando os Segredos do Texto. São Paulo: Cortez, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. O Contexto da Obra Literária. 2 ed. Trad. De Marina Appenzeler. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Anáfora Indireta: O Barco Textual e suas âncoras. In: KOCH, Ingedore et alii. Referenciação e Discurso. São Paulo: Contexto, 2005.
- NEVES, Maria Helena de Moura. Texto e Gramática. São Paulo: Contexto, 2006.
- PHÈDRE, Fables. Trad. De Alice Brenot. Paris: Les Belles Lettres, 1979.



Recebido em Agosto de 2010
Aprovado em Setembro de 2010



Letramento e recitação na Roma Imperial

Letícia Fantin Vescovi
Graduação em Letras – UFES
Orientadora: Profa. Doutora Leni Ribeiro Leite

Resumo

Atualmente, o paradigma de leitura é a prática individual e silenciosa. Entretanto, longe de ser o único modelo possível, não era nem mesmo a principal forma de leitura na Antiguidade. O texto não existe fora de uma materialidade que, se no paradigma atual é um objeto impresso, foi, durante muito tempo, uma forma de transmissão ligada às práticas da oralidade. No mundo romano, a principal forma de circulação do texto literário era a recitação, que ocorria sob diversas formas: recitações privadas ou públicas, concursos literários em que o texto era julgado a partir de uma leitura em voz alta, e mesmo a recitação quando da própria composição do texto. Procuramos, então, resgatar as práticas de leitura da sociedade romana através dos textos poéticos legados por ela e conhecer seus protocolos de leitura no momento em que a cultura escrita alcançou sua máxima expansão, os séculos I e II d.C.

Palavras-chave: Recitação. Oralidade. Letramento. História da Leitura. Império Romano.

Literacy and recitation in the Roman Empire

Abstract

In our modern societies, the paradigm of reading is individual and silent. However, far from being the only one possible, this wasn't even the main form of reading in the Ancient times. The text doesn't exist outside its materiality, and, if the current standard is the printed object, it was, for a long time, a form of transmission connected to practices of orality. In the Roman world, the main form of circulation of the literary text was the recitation, which happened in various ways: public or private recitations, literary contests where the text was judged from an oral performance, and even recitation when the text was been produced. We aim at observing the reading practices of the Roman society through poetic texts and at getting to know the reading protocols of that society at the moment when the maximum expansion of the written culture is achieved, i.e., the first and second centuries AD.

Keywords: Recitation. Orality. Literacy. History of reading. Roman Empire.

1. Introdução

Chartier (2001), em colóquio com Bourdieu, defende a idéia de que, historicamente variáveis, as situações de leitura nem sempre fazem com que ela em si seja um ato que “reenvie à individualidade”, porque essa concepção não foi sempre a dominante. Assim, em oposição a nosso entendimento contemporâneo de leitura como uma atividade eminentemente silenciosa e particular, estudos sobre oralidade e letramento na Antiguidade, quer sejam recentes, como o empreendido por Johnson (2009), quer sejam continuação de pesquisas iniciadas em décadas anteriores, como o de Havelock (1986), dão-nos base teórica para que se possa apontar uma série de elementos ligados à oralidade que permeiam as literaturas grega e latina, embora ambas diferenciem-se histórica e cronologicamente quanto ao momento e à forma da influência da oralidade na literatura.

Se, como diz Maingueneau (2001), não é possível separar a obra de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação, essa dimensão “midiológica” nos leva a pensar que as recitações, como principal forma de circulação do texto literário, são campo fértil para que a relação entre oralidade e literatura seja analisada. Em sua composição, o texto escrito era marcado por elementos que deveriam fazer com que o objetivo final, a leitura em voz alta, lograsse êxito. Termos como “livro”, “leitura” e “letramento”, por trás de sua aparente estabilidade, referem-se a realidades extremamente variáveis, de acordo com o momento em que são usados. Se, ainda de acordo com Maingueneau (2001), o vocabulário usado por escritores em uma dada época reflete os ritos genéticos, que dão legitimidade à literatura, ao autor e à obra, naquele dado momento, os próprios termos ligados à literatura devem ser objeto de questionamento. O que “livro” e “leitura” significam, por exemplo, para um autor do século I d.C.?

A literatura romana, nas palavras de Starr (1991:338), pode ser melhor descrita como “auditiva”, e não “oral”. A literatura era então apreciada “primeiramente

através dos ouvidos, ao invés dos olhos”. Naquele contexto, as recitações eram a principal forma de divulgação e contato com os textos escritos, principalmente os literários – a leitura silenciosa era geralmente reservada a escritos em que o conteúdo era o essencial, e o estilo tinha pouca importância, tais como documentos legais ou de negócios.

De acordo com Cavallo & Chartier (2002), as recitações públicas, enquanto “ritos” literários e sociais, contavam com a presença não somente de indivíduos mais atentos à audição do que a leitura, mas também de ouvintes desatentos e entediados. Já a leitura silenciosa, ainda que menos comum, era praticada de acordo com fatores ou condições particulares, como o estado de espírito do leitor.

Catherine Salles (1994, *passim*) ressalta o papel preponderante que as recitações tinham na criação e circulação de textos em Roma, desde a república até o fim do império. Conforme demonstra Allen (1972), o próprio vocabulário usado nos textos literários romanos aponta para um protocolo de leitura em que a palavra oral tem vantagem sobre a palavra escrita – o verbo *cantare*, cantar, é usado com o sentido de ler em autores tão diversos entre si como Ovídio, Cícero, Horácio, Vergílio e Marcial.

Criou-se então a possibilidade de questionar: o que era a leitura no mundo romano? Quais eram os protocolos que configuravam esta prática social e cultural em uma sociedade que, dotada de cultura escrita, ainda tinha a oralidade como parte essencial de seu letramento? O presente artigo reflete nossa busca por respostas a tais questões, com respaldo em textos literários do período.

2. Letramento e práticas de leitura

Nosso conhecimento moderno acerca do letramento é acrescido freqüentemente por estudos antropológicos, cognitivos e sociolinguísticos sobre o tema. Em se tratando de leitura no mundo antigo, as divergências acerca de termos como “letramento” ou “leitura” tomam proporções ainda maiores, porque o objeto

de estudo, materialmente falando, é escasso, e por vezes incompleto, se comparado com os materiais de períodos mais recentes. O debate entre os estudiosos, porém, é rico e revela a necessidade de tratar questões que dizem respeito às práticas da oralidade em sociedades, como a latina, em que o texto escrito já possuía função estabelecida, e também de reconstruir seus diversos modos de leitura.

Chartier pondera que, se pensarmos na leitura como uma prática, milhões de atos de leitura se realizam todos os dias por milhões de indivíduos, o que impossibilita a reconstrução dessa realidade múltipla. O que se pode fazer é “reconstruir as normas e as regras, costumes em que todos estes milhões de atos singulares se situam e encontram seu sentido” (CHARTIER, 2002, p.101).

Contudo, antes de adentrarmos a nossa questão principal, que é a caracterização das recitações do período imperial romano, precisamos ter em mente que a leitura silenciosa, de fato, ocorria paralelamente à leitura em voz alta e era, como apontam pesquisas de William Johnson (2000), vista de certo modo como evento comum pelos antigos. Rebatendo as pesquisas que destacam que o leitor romano não tinha *capacidade cognitiva* para ler silenciosamente, Johnson chama atenção para a influência de contextos e da *scriptio continua* no ato de ler, já que estudos tecnológicos indicam que esta era a responsável pela *necessidade* de se ler em voz alta a seqüência das letras, afim de que o texto fizesse sentido. Também nessa perspectiva, Small (1997) e Johnson (2000) citam os estudos cognitivos de Bernard Knox, que alerta para a impossibilidade de um leitor se sentir na obrigação de ler todo seu acervo literário em voz alta. Johnson também frisa as refutações do teórico que observa que, embora a necessidade de leitura em voz alta se desse em relação a textos literários, cartas e documentos eram sim passíveis de serem lidos silenciosamente. O estudo de Grivilov, congruente com essa teoria, justifica que “the person reading aloud needs to be able to glance ahead and read inwardly selected portions of the following text; the more experienced the reader, the more easily and reliably they do this. That is why for virtuoso reading aloud one requires

not merely the ability to read to oneself, but skill at it”¹ (GRAVILOV, apud JOHNSON, 2000, p.598)

Tais discussões sobre leitura silenciosa apontam que, embora “the phenomenon of reading itself is fundamentally the same in modern and in ancient culture”², (GRAVILOV, apud JOHNSON, 2000, p.599), o modo de leitura utiliza diferentes tipos de textos que, mesmo quando lidos pela mesma pessoa, em contextos diferentes resultam em diferentes eventos de leitura. Assim, baseando-nos na singularidade de tais eventos, questionamos quais eram os protocolos que configuravam a prática social leitora na Roma Imperial que, dotada de cultura escrita, ainda tinha a oralidade como finalidade essencial de seu letramento.

2.1 Recitações

Em Roma, deu-se a Asínio Polião (75 a.C. – 4 d.C.) o título de criador da *recitatio*, prática de leitura pública e em voz alta de texto literário, que rapidamente tomou seu espaço na sociedade, exatamente quando a atuação do *princeps* reduzia o espaço de atuação dos oradores no Fórum romano junto ao Senado. No período em questão, compreendido entre os séculos I e II d.C., as recitações já ocorriam sob diversas formas: recitações privadas ou públicas, concursos literários em que o texto era julgado a partir de uma leitura em voz alta, e mesmo a recitação quando da própria composição do texto.

A recitação pública tornou-se, então, nesse período, a principal forma de divulgação dos textos literários, paralelamente às “publicações”. Entretanto, antes das recitações públicas e das “publicações”, recitações de caráter privado eram

¹ A pessoa lendo em voz alta necessita ser capaz de olhar à frente e ler internamente partes selecionadas do texto que segue; quanto mais experiente o leitor, mais facilmente e confiavelmente ele pode fazê-lo. Eis a razão porque, para uma excelente leitura em voz alta, não se requer meramente a habilidade de ler para si mesmo, mas destreza em fazê-lo. (tradução nossa)

² O fenômeno da leitura em si é fundamentalmente o mesmo em culturas modernas e antigas. (tradução nossa)

privilegiadas e tinham como propósito o aperfeiçoamento da obra literária que posteriormente seria exibida para uma vasta audiência.

Reciprocamente, aqueles que pertenciam ao mesmo círculo social-literário eram convidados para ouvirem as obras não finalizadas uns dos outros, a fim de que fossem tecidos comentários, feitas objeções e propostas correções ao texto. Algumas cartas³ de Plínio, o Jovem, evidenciam essa prática social, mantenedora das relações de patronato e clientelismo. Em sua *Ep.5.12.1*, Plínio enumera dois motivos principais, e pessoais, para o convite feito a seus amigos: vencer o nervosismo perante um público maior e ser advertido dos erros que poderia ter cometido:

*Recitaturus oratiunculam quam publicare cogito, advocavi aliquos ut vererem, paucos ut verum audirem. Nam mihi duplex ratio recitandi, una ut sollicitudine intendar, altera ut admonear, si quid forte me ut meum fallit. 2 Tuli quod petebam: inveni qui mihi copiam consilii sui facerent, ipse praeterea quaedam emendanda adnotavi. Emendavi librum, quem misi tibi.*⁴

A correção, entretanto, não acontecia exclusivamente nos momentos das recitações, como já notado na carta anterior, pois era comum, como diz Starr (1987), que amigos enviassem cópias de seus textos para outros, com o intuito de que fossem dadas sugestões de corte ou mudança nos textos. Essa prática em Plínio apresenta-se também em outras cartas⁵, além da *Ep. 4.26.1*: “*Petis ut libellos meos, quos studiosissime comparati, recognoscendos emendandosque curem. Faciam. Quid enim suscipere libentius debeo, te praesertim exigente?*”⁶

³ Cf. *Ep. 5.3*; *Ep.7.17*

⁴ Estando eu pronto para recitar um pequeno discurso, que estou pensando em publicar, chamei alguns amigos, para criar em mim algum medo, mas poucos, para que eu pudesse ouvir a verdade. Tenho, de fato, dois motivos para essas leituras: controlar minha inquietação e ser advertido sobre os erros que cometo, Se por acaso cometer um erro por minha própria ignorância. Consegui o que procurava, encontrei amigos que me deram abundância de seus conselhos, e, além disso, eu mesmo percebi algumas coisas a corrigir. Corrigi o livro, que agora te envio. (tradução Leni Ribeiro Leite)

⁵ Cf. *Ep. 2.5*; *Ep. 4.14*; *Ep. 7.20*; *Ep. 8.19*

⁶ Você pede que eu me ocupe de meus livrinhos, os quais reuniu aplicadamente, examinando e consertando. Farei, pois do que devo encarregar-me com mais prazer, especialmente por seu pedido? (tradução nossa)

Era comum, além disso, que fossem feitas recitações em momentos festivos, como banquetes, e que poemas fossem recitados para o deleite dos convidados. Sobre esse aspecto, cabe ressaltar que cada família abastada possuía seus próprios *lectores*, isto é, escravos ou libertos especializados em leitura em voz alta. Um exemplo retiramos da carta *Ep 9.36.4* que, embora não cite o *lector* diretamente, evidencia seu uso cotidiano: “*Cenanti mihi, si cum uxore vel paucis, liber legitur; post cenam comoedia aut lyristes; mox cum meis ambulo, quorum in numero sunt eruditi*”.⁷

Aponta Starr (1991) que a especialização chegava a tal ponto que os *lectores* davam suporte tanto à atividade literária quanto à pesquisa. Existiam ainda *notarius* (“anotadores”), *librarius* (“secretários”) e *a manu* (“copistas”), mas que não faziam o trabalho uns dos outros: de um *notarius* se poderia esperar, se necessário, que lesse em voz alta, mas de um *lector* somente se esperava a leitura em voz alta. Uma breve explicação de cunho prático explica também a utilização de tais suportes, pois o uso de *lectores* não significava mera ostentação:

But *lectores* had another function, perhaps even more basic and much easier to overlook. They made it possible for their masters to enjoy literary texts without having to read a hand-copied roll. [...] For aristocratic readers, *lectores* provided the ultimate experience of literary texts; a polished rendition in which the auditor could focus on the literary work and not on the work of reading. (STARR, 1991, p.343)⁸

Ressaltamos aqui que, além dos *lectores*, outros suportes também interferem na recepção da obra literária. Maingueneau alerta que “não é possível separá-la [a obra]

⁷ Se estou almoçando sozinho com minha esposa ou com poucos amigos, um livro é lido; depois do almoço, comédia ou música; depois passeio com meus amigos, dos quais muitos são eruditos. (tradução nossa)

⁸ Mas os *lectores* tinham outra função, talvez até mais básica e muito mais fácil de esquecer. Eles tornam possível seus patrões gozar dos textos literários sem ter de ler um rolo copiado à mão [...] Para os leitores aristocratas, os *lectores* forneciam a melhor experiência de textos literários; uma leitura bem-realizada durante a qual o ouvinte poderia focar-se na obra literária, e não no trabalho da leitura. (tradução nossa)

de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação” e que “a transmissão do texto não vem *após* sua produção, *a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido*” (MAINGUENEAU, 2002, p.83, grifo do autor). Assim, salientando que o formato comum de “livro” (*liber*, ou o diminutivo *libellus*) na Roma Antiga é o *uolumen*, isto é, um livro-rolô, destacamos que tal suporte, juntamente com o *lector* (ou a voz leitora, que é sua parte integrante), constituem ferramentas para que a literatura romana seja exatamente descrita como “mais aural que oral” (STARR, 1991).

Em se tratando de recitação pública, a voz leitora é do próprio escritor⁹, que recita, ou discursa, em favor da “publicação” de seus textos. E destacar esse termo pede que definamos o que era a publicação de um livro na Antiguidade, para que parte da ação responsável pela circulação dos textos não se limite às implicações modernas que o termo oferece.

Starr (1991) revela que a partir do momento em que o autor envia a cópia de seu trabalho finalizada para um amigo, sabe que efetivamente está fora de seu alcance controlar a multiplicação das cópias. *Publicare*, na sociedade desse autor, antes de tudo refere-se ao “tornar público”, seja por meio oral, seja por meio escrito. Evidentemente, a predileção pela recitação como “pré-publicação” protege o autor da circulação de seus textos ainda em fase de polimento e reafirma seus vínculos sociais, já que os pertencentes a seu círculo social-literário sempre terão preferência em relação ao recebimento da obra. A circulação de cópias não implica pagamentos por vendas feitas por livreiros ou reconhecimento garantido ao autor. Por ora, apresentamos um epigrama de Marcial relativo aos “direitos autorais” (no caso, somente reconhecimento, não pagamento) que, ressalvadas as devidas proporções, só eram garantidos ao poeta quando seu texto era famoso:

⁹ Se este atende as exigências de uma boa oratória, como possuir, por exemplo, boa dicção. Plínio, em *Ep. 9.34* conta a Suetônio que cogita usar seu *lector* para a recitação de seus versos porque disseram-lhe que ele mesmo recita mal poesia. Ainda, embora não fosse comum, em *Ep. 4.7* Plínio conta que seu desafeto, Regulo, pediu para que o melhor cônsul lesse em público o discurso que ele havia feito para homenagear postumamente o filho. De fato, nota-se aí a importância dada a *recitatio*, já que o próprio pai, o qual deveria discursar, não o faz e pede ajuda “a melhor voz”.

I, 66

*Erras, meorum fur auare librorum,
fieri poetam posse qui putas tanti,
scriptura quanti constet et tomus uilis:
non sex paratur aut decem sophos nummis.
Secreta quaere carmina et rudes curas
quas nouit unus scrinioque signatas
custodit ipse uirginis pater chartae,
quae trita duro non inhorruit mento:
mutare dominum non potest liber notus.
Sed pumicata fronte si quis est nondum
nec umbilicis cultus atque membrana,
mercari: tales habeo; nec sciet quisquam.
Aliena quisquis recitat et petit famam,
non emere librum, sed silentium debet.¹⁰*

Vale ressaltar que tanto Marcial, em *2.6.1-10*, quanto Plínio, em *Ep. 3.21*, deixam claro que os poemas não *circulavam* oralmente, mas em livros. Plínio, em *Ep. 1.13*, lembra que se você quer ouvir poesia uma vez, várias oportunidades existem, mas se quer gozar da mesma poesia uma segunda vez, deve lançar mão do texto escrito. A *circulação* dos textos literários de fato ocorria por meio de livros, mas as recitações, como precursoras, eram ainda visadas por fazerem parte também da própria produção do texto.

Há, entretanto, exemplos apresentados que são desfavoráveis à prática pública. Juvenal, em sua *Sátira I*, justifica que um dos motivos para escrever sátira seria não

¹⁰ Estás enganado, ávido ladrão dos meus livros,
que julgas tornar-te poeta só pelo preço
que custa a escrita e um rolo barato:
os vivos não se compram por seis ou dez sestércios.
Procura poemas inéditos e obras inacabadas,
que, ocultas no escrínio, só uma pessoa conhece:
guarda-as o próprio pai do papiro virgem,
que se não enrugou puído por um queixo áspero.
Um livro conhecido não pode mudar de dono.
Mas se há algum com o rosto ainda não polido de pedra-pomes,
e não adornado de cilindros e de capa protectora,
compra-o: desses tenho eu; e ninguém o saberá.
Quem recita o que é dos outros e procura fama,
Não deve comprar o livro, mas o silêncio. (tradução José Luís Brandão)

ter que lidar com assuntos tão repetitivos quanto os das recitações; Plínio admite que certos assuntos são cansativos para a audiência (como recitações de agradecimento ao *princeps*)¹¹ e que essa se entedia facilmente, e com razão, se o orador não for bom¹²; ainda cita, como Marcial, a reciprocidade que a prática exige. Observamos ambas as citações em Plínio *Ep.* 1.13.6: “*Possum iam repetere secessum et scribere aliquid, quod non recitem, ne videar, quorum recitationibus adfui, non auditor fuisse sed creditor. Nam ut in ceteris rebus ita in audiendi officio perit gratia si reposcatur. Vale.*”¹³ e em Marcial 1.63 “*Vt recitem tibi nostra rogas epigrammata. Nolo:/ non audire, Celer, sed recitare cupis.*”¹⁴

A recusa a um convite poderia indicar que a relação social estava comprometida, como no trecho da carta *Ep.* 1.5.4: “*ideoque etiam cum recitaret librum non adhibuerat. Praeterea reminiscatur, quam capitaliter ipsum me apud centumviros laccessisset*”¹⁵

Cavallo destaca que

[...] é mais importante insistir no caráter de vínculo social, de cumplicidade mundana e de hábito intelectual dessas leituras públicas, as quais, justamente enquanto “ritos” literários e sociais, contavam com a presença não somente de indivíduos interessados e cultos ou até menos preparados e, por isso, mais atentos à audição do que à leitura, mas também ouvintes desatentos e entediados. Graças a esses “ritos”, todavia, a participação no “lançamento” e na circulação de certas obras compreendia um público mais vasto do que o dos verdadeiros leitores. (CAVALLO In: CHARTIER, 2001a, p.82)

¹¹ Cf. *Ep.* 3.18

¹² Cf. *Ep.* 4.7

¹³ Agora posso buscar um retiro e escrever outras coisas que não desejo recitar, para que não pareça para aqueles em cujas recitações estive presente que eu não fui um ouvinte, e sim um credor. Pois, assim como em outras situações, também o papel de ouvinte deixa de ser um favor se uma retribuição é exigida. (tradução Leni Ribeiro Leite)

¹⁴ Pedes que te recite meus epigramas. Nem pensar!

Tu não querer ouvir, Céler, queres é recitar. (tradução José Luís Brandão)

¹⁵ E por essa razão também não me convidou para sua recitação. Desde então se lembrava o quão implacavelmente ele mesmo me havia atacado na Corte Centunviral. (tradução nossa)

Assim, a atmosfera que envolve as recitações torna indissociável a palavra escrita da palavra oral. O texto escrito, contudo, não nos permite ir além e analisar outros elementos como tom de voz, expressão facial e linguagem corporal de quem fala, não passíveis de “leitura” pela escrita. A incompletude dos atos locutórios inicialmente só nos permite analisar algumas pistas que nos deixaram a escolha vocabular que diz respeito às práticas de leitura no mundo antigo e essa influência do oral no escrito.

2.2 Vocabulário

Diz Allen, em relação ao vocabulário verbal referente ao ato de ler, que “we are dealing with a group of connotations that the Romans considered pellucid” (ALLEN, 1972, p.02)¹⁶, o que inicialmente prejudica qualquer tentativa de categorização dos verbos como sendo mais alusivos à oralidade ou à escrita, pois as fronteiras, semânticas e lingüísticas, não são tão delimitadas quanto gostaríamos. Deparamo-nos, ao retirar das cartas de Plínio o Jovem, das sátiras de Juvenal e dos epigramas de Marcial trechos relacionados à prática da recitação, com verbos que diziam respeito à elocução (*cantare, canere, legere, pronuntiare, recitare*), com situações que se referiam a prática da recitação poética e forense. Cabe destacar, antes de apresentarmos exemplos, que

a primeira [a escrita literária] era dominada pela retórica que impunha suas categorias também às outras formas literárias, poesia, historiografia, tratados filosóficos e científicos; por isso, ela exigia, sobretudo diante de grandes auditórios, uma leitura expressiva, modulada por tons e cadências de voz conforme o gênero do texto e os pretendidos efeitos de estilo. Não por acaso, o verbo que indica a leitura da poesia é frequentemente *cantare*, e *canora*, o termo que designa a voz do intérprete. (CHARTIER, 2001, p.80)

¹⁶ Estamos lidando como um grupo de conotações que os romanos consideravam transparentes (tradução nossa)

Cantare, menos frequentemente *canere*, como já discutido por Allen (1972), relaciona-se à avaliação negativa do modo de elocução de um orador ¹⁷ em apresentações no teatro e à leitura de poesia em voz alta acompanhada musicalmente, feita ou não em um local público, o que seria o próprio “cantar” em português. Entretanto, o estudioso ressalta que o acompanhamento de instrumentos musicais (cítara ou lira) não se fazia obrigatório, tendo em vista inúmeros exemplos do uso do verbo em que não se faz presente esse tipo de auxílio. Observamos então a diferença entre o uso ou não de acompanhamento musical na *Ep.7.4.9*, em que Plínio nota, admirado, que seus versos eram até cantados, ora acompanhados por cítara, ora por lira: “*legitur describitur cantatur etiam, et a Graecis quoque, quos Latine huius libelli amor docuit, nunc cithara nunc lyra personatur.*”¹⁸. Enquanto nesse trecho notamos a diferenciação entre *legitur* e *cantatur*, no epigrama de Marcial 14,183 os verbos *legere* e *cantare* parecem passíveis de substituição um pelo outro, pois *cantare* refere-se a uma prática de leitura que, sabemos, era feita por um leitor, e não ouvinte, já que o poema é sobre um livro dado de presente (LEITE, 2008): “*Homeri Batrachomachia/ Perlege Meonio cantatas carmine ranas/ Et frontem nugis solvere disce meis.*”¹⁹

Não obstante, Allen aponta que em Juvenal 7.150-4 há certa diferença entre os dois verbos quando Juvenal descreve dois estágios de recitação na escola, que envolve dois métodos de interpretar um trecho de prosa em voz alta. *Legere* referir-se-ia mais exatamente a um modo “estático” (sentado), enquanto *cantare* seria um modo mais “dinâmico” (em pé):

*declamare doces? o ferrea pectora Vetti,
cum perimit saeuos classis numerosa tyrannos.
nam quaecumque sedens modo legerat, haec eadem stans*

¹⁷ Allen cita *Cic. Orat. 27*: “*canere: inclinata ululantiq[ue] voce more Asiatico canere*”.

¹⁸ [versos] lidos, copiados e até cantados por gregos, a quem o amor por este livrinho ensinou latim, são ressoados ora por cítara, ora por lira. (tradução nossa)

¹⁹ Batracomaquia de Homero

lê completamente as rãs cantadas em poema Meônio

e aprende a abrandar teu humor para com meus gracejos poéticos. (tradução Leni Ribeiro Leite)

*perferet atque eadem cantabit uersibus isdem.
occidit miseros crambe repetita magistros.*²⁰

Cantare, nesse caso, relacionando-se à prosa, não se distingue de *legere* por contraste entre seus significados respectivos de “cantar” e “ler silenciosamente”, mas pela postura do futuro orador. A preocupação do professor é cabível, se pensarmos que a educação romana, visando a formação do *civis romanus* (cidadão romano), pautava-se pelo ensino da arte oratória. Já na escola aprendia o jovem instruções que muito se assemelhavam à preparação para o canto, como, por exemplo, regular sua tonalidade, articular elementos, suavizar ou tratar com ímpeto cada palavra. Plínio, em *Ep. 2.19.3*, também demonstra insatisfação quanto ao modo “estático” de leitura, já que o mero fato de estar sentado já seria desvantagem, pois o recitador tem nas mãos e nos olhos o apoio para a leitura, mas a audiência tem nesse apoio motivo para distração; logo, se não se esforça para que ao menos sua voz atraia atenção, discursar sentado será naturalmente entediante. Essa “dupla operação da vista e da voz” (CHARTIER, 2001, p.82), tratada como parte essencial do verbo *recitare*, presente na carta citada acima, pode se estender também ao verbo *pronuntiare*, que nas cartas de Plínio²¹ aparece como sinônimo abrangente de “recitar em voz alta”.

Legere, por sua vez, enquanto sinônimo de leitura silenciosa, pode ser observado em um comentário de Plínio sobre seus momentos de retiro no campo, em Laurento, onde encontra na vila tempo para escrever e ler sem ser incomodado.²²

3. Conclusões

A recitação pública tornou-se, entre os séculos I e II d.C., a principal forma de divulgação de textos literários, paralelamente às “publicações”. Embora não tenha

²⁰ Ensinas a declamar? Ó Vétio! Que peito de ferro tens
Enquanto a classe numerosa mata os furiosos tiranos
Pois cada um, por sua vez, se levanta e repetirá o que há pouco tinha lido sentado,
e cantará a mesma coisa pelos mesmos versos.
As mesmas histórias repetidas mil vezes ainda matarão os pobres professores! (tradução nossa)

²¹ Cf. *Ep. 1.5.7; Ep. 2.3.10; Ep. 3.5.12; Ep. 9.34.2*

²² Cf. *Ep. 1.9*

mantido o mesmo vigor da época republicana, em que viveu o modelo de orador, Cícero, é importante destacar que as recitações ainda tinham espaço cativo na sociedade romana, mesmo em um período de franca expansão da cultura escrita. Almejada pelo *civis romanus* desde sua educação, a prática da recitação pública traz *status* e fortalece os vínculos sociais. A boa *performance* oral é indissociável do caráter público do orador, porque “como dizem, a voz viva é mais eficiente”²³, e não são poucos os exemplos de má oratória relacionados à vida pública de um cidadão. Mesmo nos casos de recitação privada, se um orador não possuía as qualidades para recitar, poderia encarregar do trabalho seu *lector* ou mesmo contratar um ator; soluções não faltavam para que fosse feita a recitação. Não era também incapaz de ler silenciosamente, o que estudos e exemplos comprovam, mas paralelamente a essa prática, o romano via na recitação um dos passos para a composição poética.

4. Referências Bibliográficas

- ALLEN Jr., Walter. “Ovid’s cantare and Cicero’s cantores Euphorionis”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Baltimore: Johns Hopkins University. v. 103, 1972: 1-14.
- BRAUND, Susanna Morton. *Latin literature*. London: Routledge, 2002.
- CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental, v.1*. São Paulo: Ática, 2002.
- CHARTIER, Roger (ed). *Práticas da leitura*. 2.ed.rev. São Paulo: Estação Liberdade, 2001a.
- _____. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001b.
- FANTHAM, Elaine. *Roman Literary Culture: from Cicero to Apuleius*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- HAVELOCK, Eric A. *The muse learns to write - Reflections on orality and literacy from antiquity to the present*. New Haven: Yale University, 1986.

²³Cf. Plínio, *Ep.* 2.3.9

- JOHNSON, William A. & PARKER, Holt N. (ed.), *Ancient Literacies: The culture of reading in Greece and Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- JOHNSON, William A. "Toward a sociology of reading in classical antiquity". *The American Journal of Philology*. Baltimore: The Johns Hopkins University. v. 121, 4. Winter 2000: 593-627.
- _____. *The Circulation of Literary Texts in the Roman World*. *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 37, No. 1. (1987), pp. 213-223.
- LEITE, Leni Ribeiro. *O universo do livro em Marcial*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARCIAL. *Epigramas*. Trad. org. e notas: Delfim Ferreira Leão et al. Lisboa: Edições 70, 2000. 4 v.
- PLINY THE YOUNGER. *Letters of Pliny the Younger*. Transl. Betty Radice. Cambridge (Mass.): Harvard University, 1969 (Loeb Classical Library [55]) 2v.
- SALLES, Catherine. *Lire à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- SMALL, Jocelyn Penny. *Wax tablets of the mind*. London: Routledge, 1997
- STARR, Raymond. Reading aloud: lectores and Roman reading. *The Classical Journal*. Ashland(VA): Classical Association of Mid-West and South. v. 86, 4: April-May 1991: 337-343
- TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 2004.



Recebido em Agosto de 2010
Aprovado em Agosto de 2010



Um modelo para a mudança em Heráclito

Celso Vieira

Mestrado em Filosofia – UFMG

Orientadora: Profa. Doutora Miriam Campolina Diniz Peixoto

Resumo

Da união representada em B60 por um mesmo caminho que vai para cima e para baixo retira-se um modelo para a mudança em Heráclito. Seus componentes seriam dois opostos, A e B, e um mesmo substrato que os une, AB ou BA. Tratar-se-ia portanto de uma mudança recíproca (de A para B e de B para A) que serviria de prova para a união dos opostos (A e B). As condições para seu funcionamento dependem da interação entre seus componentes. A união no substrato é condição de existência para os opostos. No entanto ela não pode unificá-los em um todo homogêneo pois impossibilitaria a mudança da qual depende. A aplicação desse modelo aos casos particulares apresentados em outros fragmentos permite compreender melhor a interação entre os tipos de mudança, sucessiva ou simultânea, e os tipos de opostos, com existência real ou aparente.

Palavras-chave: Heráclito; mudança; opostos; união; ontologia

Abstract:

The unity of the way up and down presented in B60 would be a model of change in Heraclitus. Its components are two opposites, A and B, and an unifying substratum AB or BA. They would represent a reciprocal change (from A to B, then from B to A) serving as a proof of the opposites' union. The conditions of such a change would rest on the interaction between the components. The opposites' existence depends on their unifying substratum, but their unification cannot result in an homogeneous whole, for it would make the change impossible. The application of such a model to particular cases presented over the fragments allow a better comprehension of the types of change and the types of opposites presented in Heraclitus' fragments.

Keywords: Heraclitus, change, opposites, union, ontology

Introdução

No fragmento B60¹ Heráclito afirma ser “o caminho para cima e para baixo um e o mesmo”. Sua leitura é consensual: trata-se de um mesmo caminho percorrido (por algo ou alguém) para ir e voltar (de algum lugar). As divergências surgem durante o esforço interpretativo de se lidar com as indeterminações dessa afirmação geral. As opções apresentadas enquadram-se numa perspectiva humana ou cosmológica.²

A humana restringe o fragmento a um exemplo relativista cuja interpretação independe de qualquer determinação. Quem sai de cima e chega embaixo percorre o mesmo caminho, mas chega num ponto contrário de quem sai de baixo e chega em cima. Onde *quem* pode ser qualquer coisa e *cima e baixo* podem indicar qualquer lugar desde que sejam distintos. Por outro lado, a interpretação cosmológica se embasa em testemunhos antigos para determinar o contexto do fragmento.³ Segundo esta leitura B60 trataria da descrição das mudanças dos componentes do cosmos. Por exemplo, a água subindo e descendo pelo mesmo caminho viraria terra e voltaria a ser água. A leitura humana é mais prudente ao aceitar a indeterminação do fragmento evitando impor sobre ele algum caso particular. Porém o uso que ela faz da indeterminação parece não realizar o objetivo de uma generalização, ser aplicável a vários casos particulares. Se for válida uma maior aplicabilidade, ela poderia incluir

¹ A numeração seguida é a de Diels-Kranz. As traduções são próprias.

² Uma confrontação dessas interpretações acontece em Vlastos que opta pela cosmológica ao invés da humana, caracterizada como banal: “a referência primária dessa asserção da unidade-identidade dos opostos torna-se um fenômeno cosmológico da maior importância ao invés de uma banalidade, como a igualdade do caminho que vai montanha acima e montanha abaixo adotado com toda seriedade por Kirk e outros.” VLASTOS, G. On Heraclitus. *The American Journal of Philology*. Vol.76, No. 4, 1955, p.349

³ Por exemplo: Diógenes Laércio, IX.1.8 “a mudança (metabolê) é o caminho para cima e para baixo, e o cosmos vem a ser de acordo com ela.” Marco Antônio, VI, 17 “para cima para baixo, em ciclos, [são] os movimentos dos elementos (stoicheiôn)”. Essa é a interpretação mais recorrente entre os antigos, mas não é a única. Para uma lista de várias referências cf. MARCOVICH, M. *Heraclitus: Greek Text with a Short Commentary*, Sankt Augustin: Academia, 2001 p.165-170.

também o processo de mudança cosmológica. Este será o objetivo deste artigo.

A amplitude de aplicabilidade de B60 como uma descrição geral da mudança pode ser verificada sem a necessidade de uma recorrência aos testemunhos indiretos. Para tanto é preciso confrontar a situação descrita neste fragmento com as mudanças apresentadas nos outros. O primeiro passo necessário será definir o modelo representado por B60 dentro do pensamento de Heráclito. Uma vez preparado esse modelo, serão classificadas as situações que lhe seriam aplicáveis. Satisfeitas estas condições, será possível realizar a aplicação da qual se extrairão algumas implicações necessárias ao seu funcionamento. Isto permitirá definir melhor os seus componentes e suas relações.

O fragmento B60 dentro do pensamento de Heráclito

A apresentação de um par de opostos, “em cima e embaixo” (*ano kato*), seguida de sua união, “(serem) um e o mesmo” (*mia kai houte*), evidencia que B60 trata da teoria de Heráclito usualmente conhecida como *união de opostos*. Esta teoria, desenvolvida mais pela apresentação de exemplos do que pela argumentação, provaria a união daquilo que é normalmente percebido pelos humanos como opostos. Para que o exemplo de B60 funcione também como um modelo basta aceitar que sua generalidade seja suficiente para abstrair sua particularidade. Heráclito não queria mostrar que o caminho do Pireu para a Acrópole era o mesmo que o da Acrópole para o Pireu. Ele queria mostrar que da observação do processo completo, a ida e a volta, todo caminho de um lugar ao outro, apesar de seguir direções opostas, é um e o mesmo. Se os componentes do cosmos percorrem algum caminho, este também é um e o mesmo. Este uso ainda permitiria um outro passo na generalização. O caminho percorrido pelos componentes do cosmos indica a mudança de sua constituição (cf. B30-31 e B36). Portanto, toda mudança, de um lugar para o outro, de um estado para outro, ou ainda de uma coisa para outra, seria vista como um

caminho⁴ percorrido. Desta perspectiva não parece absurdo generalizar B60 como um modelo de mudança que provaria a união dos opostos.⁵

Esquematizado segundo uma imagem geométrica, mais adequada a generalizações nos dias de hoje, este caminho poderia ser representado por um segmento de reta AB no qual o ponto A seria uma extremidade (o *em cima*) e o B a outra (o *embaixo*). Nessa imagem, como no exemplo anterior, pensar o caminho como *um e o mesmo* é bem simples, pois tanto de A até B quanto de B até A o segmento formado é o mesmo. Seria adequado denominar retilinear um tal modelo de mudança que comprovaria a ligação de A e B. Além disso, sua reversibilidade necessária, dado que é a possibilidade de ir de A para B e voltar de B para A que comprova sua união, indicaria tratar-se de uma mudança retilinear recíproca. Se o movimento entre A e B for contínuo como numa situação de fluxo eterno, tratar-se-ia de uma mudança retilinear recíproca contínua.⁶

⁴ O fato de tratar-se de um 'caminho' não foi entrave algum para a generalização do escopo do fragmento. Desde a antiguidade ele já foi apresentado como um modelo das mudanças físicas, cosmológicas e até mesmo cosmogônicas em Heráclito. Para a sequência do texto basta aceitar que o caminho para cima e para baixo serve como modelo de mudança, independentemente dele ser também um modelo cosmogônico ou cosmológico.

⁵ Ainda mais dentro de um pensamento no qual a união de pares opostos resultaria numa união absoluta. Como em B50 segundo o qual “é sábio concordar que tudo é um.”

⁶ A caracterização deste movimento como contínuo depende da aceitação de outra ideia atribuída a Heráclito desde a antiguidade que atualmente não possui uma aceitação unânime. Trata-se do fato de que o cosmos estaria em fluxo contínuo. Aqui é seguida a posição de Kirk segundo a qual: “A unificação dos opostos aparentes de Heráclito dependia, em sua forma mais clara, de um movimento infalível entre extremos: noite sucede o dia e o dia a noite, portanto noite-dia é um continuum simples; assim também com os outros pares de opostos; daí, ele concluiu por um salto de imaginação intolerável, todas as coisas são um. Se a sucessão falha a unidade é destruída.” KIRK, G. S. *Natural Change in Heraclitus, Mind, New Series, Vol.60, No.237, p.35-42, Jan.,1951, p.36.* Pode-se acrescentar ainda que, apesar de aceitar o fluxo contínuo em Heráclito, disso não se extrai qualquer impossibilidade de conhecimento. Esta impossibilidade sim seria um acréscimo da interpretação platônica. Para Heráclito é justamente o movimento e sua continuidade que permitem o conhecimento que leva à união de opostos. Alinhado a essa postura está Sedley. Ele traduz assim a passagem do *Teeteto* 182c-d: “Mas se nem isto permanece mas muda, o branco fluente de um objeto fluente, de modo que há fluxo desta mesma coisa, a branquidão, e muda para uma outra cor, assim ela não deveria ser acusada de permanecer no mesmo estado, existe alguma maneira possível para falar de alguma cor e referi-la corretamente?” E a partir daí interpreta que: “o ponto alto da refutação de Sócrates à tese do fluxo é que, se como a teoria perceptual requer não há literalmente nada estável, não há nada sobre o que a resposta dialética de alguém pode ser correta, e portanto, em particular, não há definições. Se espera que os heraclitianos insistam que o discurso de seu próprio tipo favorito possa continuar, a indeterminação de seus termos referidos, e mesmo (como agora eles devem concordar) de

O modelo relaciona os opostos através da mudança entre eles. O mínimo exigido por sua aplicação é a existência de dois opostos e da ocorrência de alguma mudança entre eles. Contudo há vários exemplos de união de opostos em Heráclito que indicam diferentes tipos de pares de opostos unidos por diferentes tipos de mudança. Antes de sua aplicação ao modelo convém estabelecer primeiro uma classificação desses tipos de mudança e de seus pares de opostos. Só então será possível relacionar aqueles que satisfaçam as exigências mínimas do modelo de B60.

Dois tipos de mudança

As mudanças identificadas em Heráclito podem ser classificadas em duas segundo sua temporalidade. Elas podem ser diacrônicas ou sincrônicas.⁷ Diacrônica é a mudança sucessiva de uma coisa, elemento ou qualidade, em outra coisa, elemento ou qualidade. Por exemplo, o dia vira noite (B67) e ambos são um (B57), a água vira terra e a terra vira água (B31), e uma coisa quente esfria e uma fria esquenta (B126). Esta sucessividade recíproca⁸ parece garantir sua aplicação ao modelo proposto. Algo A em t1 sofre alguma mudança para que em t2 seja B. O fato de B em t2 já estar sofrendo uma mudança que o transformaria novamente em A em t3 comprovaria sua união.

O caso da mudança sincrônica é menos trivial. Ela é simultânea e comprovada pela alteração ou de quem percebe ou de um aspecto do que sofre a mudança. Daí a controvérsia, pois as alterações de um referente externo ou interno

seus valores-de-verdade, capturando acuradamente o fluxo do mundo real.” SEDLEY, D. *The Midwife of Platonism*, Oxford: University Press, 2002 p.98-99

⁷ Irwin identifica e divide esses dois tipos de mudança em *mudança de si (mudança-s)* e *mudança de aspecto (mudança-a)* e explica: “x muda-s se em um tempo t1 x é F e em um tempo t2 x é não-F, e x ele-mesmo não está na mesma condição em t2 como estava em t1. ... x muda-a se x é F em um aspecto, não-F em outro, e x está na mesma condição quando é F e quando é não-F”. IRWIN, T. H. Plato's Heracliteanism, *The Philosophical Quarterly*, Vol. 27, No. 106 (Jan., 1977), p.4. Para ele a sincronicidade não é uma característica essencial do segundo tipo de mudança. Porém, como mostrará a aplicação do modelo, essa característica será determinante na definição do tipo de par de opostos que ela compõe.

⁸ B67 não explicita que o a noite vira dia, mas isso parece ser uma inferência pertinente.

são utilizadas como intrínsecas à coisa. Por exemplo, a água do mar é saudável para os peixes e mortal para os homens (B61) e a geração da água é a morte da terra (B36). Este último exemplo mostra que no caso do referente interno o par igualado sincronicamente, geração e morte, participa de um par igualado diacronicamente, a água que vira terra. Participação que parece garantir sua aplicabilidade ao modelo proposto. Sendo A água e B terra, AB descreveria a morte da água e BA a sua geração. A em t1 seria o início em relação a AB e, ainda em t1, o fim em relação a BA. Já no outro caso, exemplificado pela água do mar saudável e mortal, é necessária a inserção de dois referentes externos para garantir a sincronicidade do modelo. Em t1 para o referente 1 que está em A, AB seria, por exemplo, uma subida. Enquanto também em t1 para um referente 2 que está em B, BA seria uma descida.⁹ Apesar de também garantir a união, seu embasamento depende de algo externo ao modelo de mudança.

Os tipos de opostos divididos segundo a mudança

A classificação dos pares de opostos mais conveniente neste caso seria tomar por critério sua sujeição à mudança. Alguns pares apresentados nos fragmentos encontram-se em mudança entre si, outros não. Os que não mudam são menos numerosos e, obviamente, não podem ser aplicados a nenhum modelo de mudança.¹⁰

⁹ Barnes usa dois tipos de mudança similares aos aqui apresentados para mostrar que Heráclito comete uma ‘falácia da queda da qualificação’ ao propor sua união de opostos. Em um caso seria a qualificação temporal ignorada. Alguém que é cabeludo em t1 torna-se careca em t2. Ignorada a qualificação temporal ele passa a ser dito cabeludo e careca. No outro caso a qualificação já não é temporal. Se a água do mar é boa para os peixes e ruim para os homens, basta ignorar os qualificadores *para os peixes* e *para os homens* para concluir-se que a água do mar é boa e ruim. cf. BARNES, J. *The Presocratic Philosophers*, London, Routledge, 1982 p.55-56. Heráclito não apresenta um argumento, mas sim exemplos. Por isso essas premissas consideradas por ele, a variação do tempo e do referente externo, serviriam apenas como exemplos particulares. Quando da formulação geral de sua conclusão elas são realmente eliminadas. Apesar disso, elas não seriam ignoradas. Pelo contrário, assim como o fluxo eterno elas são usadas, não como provas céticas, mas como garantia de conhecimento. É importante notar que como no caso de Irwin a simultaneidade de um tipo de união, aquela entre início e fim, origem e morte, não é abordada.

¹⁰ A existência de pares de opostos entre os quais não ocorre mudança não impede essa teoria já que,

Sua mera ocorrência já apresentaria um problema. Se eles não estão em mudança, e é a mudança que unifica os pares, eles impediriam a generalização de B50 segundo o qual é “sábio concordar tudo ser um”. Então para que ocorram pares cuja ausência da mudança impede sua união eles devem estar sujeitos a algum outro modo de unificação.

Os pares que não mudam parecem ser, em geral, compostos segundo uma mesma fórmula.¹¹ Nesse caso Heráclito prefere usar pares de palavras com a mesma raiz diferenciadas pela adição de um alfa privativo (*a-*). A tradução em português se daria pelo prefixo *in-*. Esta construção tornaria os termos formalmente contrários.¹² Alguns exemplos são *experientes/ inexperientes* (*peir-/ apeir-*) em B1, *justas/ injustas* (*dik-/ adik-*) em B102 e *presentes/ ausentes* (*parei-/ apeí-*) em B34.¹³ O contexto destas ocorrências é suficiente para negar que haja mudança entre eles. Em B1 os

como se verá, um de seus componentes existe apenas no âmbito da aparência. Desta maneira, sem uma existência real, não precisa estar sujeito à mudança. Já o outro componente desse tipo de par, o que existe, sofreria a mudança. Por exemplo, um homem que é experiente e aparenta ser inexperiente não muda de experiente para inexperiente, mas muda de jovem para velho. De qualquer maneira o funcionamento do modelo depende simplesmente da aceitação de alguma mudança que não precisa necessariamente ser contínua.

¹¹ Uma exceção parece ser o uso de *potável/ impotável* para a água do mar em B61. Porém, como se verá mais adiante, a condição desse par comporta alguma ambiguidade entre real e aparente. Vale notar ainda que na conclusão onde os qualificadores são abandonados o par usado é *sujíssima-puríssima* e não *potável/ impotável*. Outra exceção que não nega a regra seria a harmonia inaparente ser melhor do que a aparente em B54. Pois com isso poderia ser dito que a harmonia aparente, apesar das aparências, sequer é harmonia. O que faz sentido numa leitura da harmonia em Heráclito ser fundada em oposição à pitagórica. A aplicação do modelo de mudança que se segue confirma essa posição.

¹² Na verdade em *presentes/ ausentes* a diferenciação é entre dois prefixos, *para-* (junto de) e *apo-* (afastado de). O fato de tratar-se da citação de um dito pode explicar o fato de Heráclito não utilizar o estilo de sua preferência. Mas desse uso não se deve ampliar esse grupo incluindo os exemplos em que preposições opostas são adicionadas às raízes como: *convergentes-divergentes*, *consonantes-dissonantes* (B10). Estes parecem servir para tratar dos pares com existência real.

¹³ B18 ainda fornece duas ocorrências que mesmo construídas com verbos parecem se enquadrar no modelo. Segundo o fragmento quem “não espera o inesperável não descobrirá o indescobrível”. Uma vez descobertos, tanto o *indescobrível* quanto o *inesperável* são provados pertencerem apenas à aparência. Outro caso seria o de B62 onde aparece *mortais-imortais*, *imortais-mortais*. Por ser um fragmento de construção complexa não há espaço para se defender a leitura que condiz com a interpretação proposta. Resta demonstrar qual é a leitura de uma maneira um pouco dogmática. A encadeação quiásmica de opostos teria por objetivo justamente definir um conceito único a partir da oposição aparente da opinião comum na qual o imortal é definido por oposição ao mortal. A participação da alma como vapor no ciclo macrocósmico garantiria a imortalidade a todo homem, porém apenas como um componente do cosmos, sem manter nenhuma individualidade. Seria, portanto uma imortalidade mortal.

homens, apesar de serem experientes, *aparentam* (*eoika*) inexperientes. Assim como em B34 onde o dito *presentes ausentes* ilustra a situação descrita na qual os homens, mesmo escutando, *aparentam* (*eoika*) ser surdos. Nestas duas situações não se verifica um processo físico que muda do inexperiente para o experiente ou do ausente para o presente. Todos são sempre experientes e aqueles que estão presentes estão naquele momento presentes. Eles apenas aparentam ser inexperientes e estarem ausentes. Caso um inexperiente ou ausente aparente se dê conta que é de fato experiente e está presente ele não mudaria de estado. Pelo contrário, ele apenas passaria a compreender o estado em que sempre esteve. Em B102 a diferença da situação é que a comparação não é mais entre homens apenas, mas sim entre homens e deuses. Para os deuses todas as coisas são justas enquanto os homens *supõem* (*hypolambanô*) algumas justas e outras injustas. Mais uma vez não há mudança de uma coisa justa para injusta e vice-versa. A falta de mudança geraria o problema da unificação destes pares. Nesse último caso a solução é mais clara. Tudo ser justo para o deus acaba com a legitimidade da existência em si das coisas injustas, ainda que alguns humanos as suponham. A mesma solução se aplicaria aos outros casos mesmo sem a recorrência à autoridade divina. A inexperiência e a ausência pertencem ao domínio da aparência apenas¹⁴, elas não existiriam realmente. A unidade seria atingida através da negação de um dos componentes do par. Desta forma estes casos não constituiriam mais um problema para a generalização *tudo é um*.¹⁵ Essa solução permite denominá-los pares

¹⁴ Gigon vê no uso dos verbos *einai* e *gignomai* em B1 uma oposição entre ser e parecer (que anteciparia o topos platônico). GIGON Apud KIRK, G. S. *Heraclitus: The Cosmic Fragments*. Cambridge: University Press, 1975. p.40-41. Mas o fato de Heráclito associar *gignomai* (no particípio) a *logos* (como tinha feito com *eimi* no particípio) parece impossibilitar essa diferenciação. Ainda assim a distinção entre ser e parecer figura em B1, na oposição citada entre os homens serem experientes, mas parecerem (*eoikasîn*) inexperientes.

¹⁵ Em Parmênides, onde o movimento é totalmente negado e todos os opostos pertencem ao âmbito da aparência (como o *gerar e o perecer* que são apenas *nomes* colocados pelos humanos B8.36-41), se observa a mesma atitude de negação de um dos opostos. Isso acontece na negação do não-ser e até nas definições negativas do ser. Por exemplo quando o ser é dito imóvel a mobilidade é negada tornando a imobilidade única. Uma referência ao *nome* figura também em Heráclito em relação a Justiça/ <injustiças> em B23. Porém como as *coisas injustas ou injustiças* só aparecem no contexto do citador, e Justiça parece ser personificado fica difícil propor uma interpretação sem um exame mais aprofundado. Mesmo assim, parece claro que a existência aparente de um depende do outro.

de contraditórios, já que um é definido e negado em oposição ao outro.¹⁶

Já os pares em mudança são formados, em geral, por duas palavras de raízes diferentes. As formas através da qual sua relação é demonstrada variam. A mais simples, e mais recorrente, é a citação sequencial das duas palavras. Assim como em B67 que apresenta *deus: dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, fartura-fome*. Por vezes alguma partícula conjuntiva é utilizada. Em B61 há um *e (kai)* entre *puríssima* e *sujíssima*. Por fim verbos podem ser utilizados para descrever situações mais complexas como em B126 segundo o qual “as frias esquentam, as quentes esfriam” e B36 onde “morte para água é terra gerar.” O único caso no qual parece existir um uso próprio padronizável em Heráclito é o primeiro, aquele dos pares construídos sem nenhum tipo de conectivo. Esta repetição estrutural poderia caracterizar uma tentativa intencional de informação através do aspecto formal do discurso. Não parece difícil supor que com a união dos nomes o autor quisesse expor a união das coisas.¹⁷ Porém, além da forma de exposição, seria preciso prová-la. Diferente dos pares de contraditórios nenhum dos componentes dos pares em mudança é negado para se chegar à unidade. Sua união vem da mudança que ocorre entre eles. Para indicar isso, Heráclito teria que abdicar do seu uso próprio e recorrer a usos mais convencionais coordenando os opostos com partículas e verbos. Por tratar-se de mudança, uma oposição contínua entre dois lados participantes que possuem uma

¹⁶ Aqueles que têm sua existência restrita ao âmbito da aparência só são conhecidos por oposição. Todos são experientes, mas como uns agem como se não fossem, eles agem como inexperientes. Mais claro é o caso do indescobrível que só pode ser entendido por oposição ao descobrível (B18). Mais complexo, como se viu na nota anterior, é o caso da injustiça, pois ela deveria ser conhecida apenas por oposição à justiça e não o contrário.

¹⁷ Schavernoich caracteriza esse tipo de estrutura como *antítese heraclitiana*. Ela seria dividida em dois cola simétricos onde a tensão entre as palavras mostraria sua unidade, tudo isso precedido por um título que também explica a unidade subjacente. cf. SCHAVERNOICH Apud. MOURAVIEV, S. *Heraclitea* III.3.A. Recensio: fragmenta. A De sermone tenebrosi praefatio. Berlin: Academia Verlag, 2002 p. 63. Convém lembrar que o texto grego era escrito em maiúsculas e sem separação de palavras. A tradução de B67 tenta usar elementos gráficos do português para se aproximar do original. O hífen indicaria a união, as vírgulas a divisão em pares e os dois pontos a maior importância do nome que ocupa a primeira posição. Por oposição ao uso do hífen que unifica, adota-se o uso da barra (/) para separar os pares de contrários pertencentes ao domínio da aparência.

existência real, este tipo de par pode ser denominado par de contrários.¹⁸ Porém estes contrários, apesar de compartilharem a característica de nenhum deles pertencer ao âmbito da aparência e de estarem sempre em movimento, parecem possuir modos de existência diferentes que valem ser examinados em relação ao tipo movimento ao qual se submetem.

Os tipos de contrários em mudança diacrônica

Os três exemplos que vêm sendo usados como paradigma para caracterizar os pares de contrários aplicáveis ao modelo de mudança diacrônica foram escolhidos por seus componentes representarem modos de existência diferentes segundo uma perspectiva anacrônica. A terra e água junto com o ar e o fogo são conhecidos, a partir do uso aristotélico, como elementos. Eles seriam componentes básicos inalteráveis das coisas. Como os fragmentos B31 e B36 de Heráclito tratam justamente da alteração de um em outro fica claro que sua compreensão difere daquela de Aristóteles. Água e terra não podem ser elementos, mas poderiam sim ser vistos como componentes básicos de um cosmos fluente justamente por estarem em alteração contínua entre si.

Por sua vez dia e noite são vistos como fenômenos meteorológicos assim como inverno e verão. Que Heráclito está ciente dessa ligação parece ser indicado em B67 onde ambos os pares ocorrem. Porém esse mesmo fragmento indicaria que a ligação ultrapassa a meteorologia ao apresentar os pares *guerra-paz* e *fartura-fome*. Heráclito parece entendê-los como fenômenos em geral. A melhor denominação talvez seja de *acontecimentos*. Como terra e água, eles também alteram-se entre si, ou seja, participam do mesmo modelo de mudança. Resta saber se isso implicaria em compartilharem o mesmo modo de existência.

¹⁸ Assim os pares de contraditórios possuem um componente com existência apenas aparente, enquanto nos pares de contrários ambos têm existência real. A denominação “pares de opostos” serve para uma aplicação geral a todos eles.

Já quente e frio usualmente são tratados como qualidades. O quente precisaria estar em alguma coisa para esfriar. Porém Heráclito, mais uma vez, não parece estar preocupado em diferenciar esse ou aquele modo de existência do quente ou do frio. O que lhe interessa é que eles também sofrem o mesmo processo de mudança. Provavelmente para ele, assim como a água morre ao se mudar em terra, o quente e o dia fariam o mesmo ao se mudarem em frio e em noite. O processo de mudança que une cada um desses pares é o mesmo, denominado acima como mudança diacrônica. De modo que parece ser a sucessão entre os pares (comum a todos) mais do que o seu modo de existência (particular a cada par) o que Heráclito queria enfatizar.

Os tipos de contrários em mudança sincrônica

Além da diacrônica, também a mudança denominada sincrônica serve para provar a união de opostos (ou, mais precisamente, de contrários). Já foi visto que sua comprovação depende da troca de um referente, seja ele interno ou externo. No caso do referente interno a união provada pela mudança sincrônica depende daquela diacrônica. Como no caso da morte da água ser a geração da terra. Assim água e terra, referentes internos, pois são unidos pela mudança diacrônica, servem para justificar a união de geração e morte.

O outro caso trata de referentes externos. Também foi visto que a água do mar é pura e saudável para os peixes e suja e mortal para os homens. Peixes e homens serviriam como provas, mas estariam fora do processo de mudança e união. Outra vez ocorreria uma generalização extraída de tais exemplos. Nesse caso ela fica clara pela queda dos referentes durante a formulação conclusiva da sua união. Segundo a primeira frase de B61 “o mar (é) água puríssima e sujíssima.” O fato de sê-lo respectivamente para peixes e homens seria um exemplo que poderia ser omitido da conclusão.¹⁹ É apresentada aqui uma situação diferente do caso da união entre geração

¹⁹ Estes referentes, peixes e homens, são apresentados na sequência do fragmento, porém, como era comum nas sentenças dos chamados sete sábios, é a primeira frase que traz a conclusão. Para uma

e morte no qual a dependência dos pares em movimento diacrônico é mantida.

Essa diferença garante a aplicabilidade do modelo de mudança aos pares de contrários que sofrem a mudança diacrônica seguindo a troca de um referente interno, mas não àqueles que seguem a troca de um referente externo.²⁰

Aplicação do modelo de mudança

Os componentes dos pares que sofrem tanto a mudança diacrônica quanto a sincrônica, sendo conscientemente vistos por Heráclito como portadores de um modo de existência diferente ou não e de se relacionarem a referentes internos ou não, devem compartilhar algumas características necessárias devido às suas respectivas aplicabilidades ao modelo proposto.

Como se viu a união sincrônica, quando com referentes internos, depende da diacrônica assim como a geração depende de ser geração de alguma coisa.²¹ Portanto o modelo será apresentado em duas etapas. A primeira tratando de sua fase diacrônica e determinando as características por ele exigidas e a segunda tratando da sua fase sincrônica.

A fase diacrônica do modelo de mudança

comparação entre o estilo das sentenças sapienciais dos chamados sete sábios e de Heráclito cf. GRANGER, H. Argumentation and Heraclitu's Book, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 15: 2004, p.1-50.

²⁰ Resta então um problema fora do escopo dessa investigação. O que aconteceria quando o referente externo é usado como prova intrínseca da união entre opostos? O caso paradigmático é aquele de B61 onde se diz a água do mar ser suja para os homens e pura para os peixes. Caso se tratasse de um par de contraditórios referente ao âmbito da aparência a solução seria simples. Bastaria anular uma das opiniões. Mas nesse caso ambas são legítimas e servem para afirmar uma característica intrínseca da água do mar.

²¹ Em *Categorias* 6a10 Aristóteles explica que entre o que é em relação a algo (*pros ti*) não é oposto/contrário. Por exemplo o grande é grande apenas em relação a algo, então não é oposto, pois pode ser ao mesmo tempo grande em relação a algo e pequeno em relação a outra coisa. Mas em Heráclito esta relação não prova a existência ser em relação a algo, mas sim esse algo, dependente também da mudança diacrônica, possuir simultaneamente duas características contrárias intrínsecas.

Segundo o modelo de B60 A muda em B e B muda em A compondo a união AB que é uma e a mesma que BA. Essa aplicação geral mostra antes de mais nada duas características opostas aos pares de contraditórios. Primeiro ela garante alguma existência real, não apenas aparente, tanto a A quanto a B. Eles não seriam contraditórios, mas apenas contrários. A aceitação de um não implica na negação do outro, na verdade, um depende fisicamente do outro²². Por isso ambos tanto compõem AB quanto dependem de AB. O que poderia gerar um problema? Se A e B devem existir separadamente para que haja mudança entre eles, mas se essa mudança os une em AB surgiriam várias possibilidades para esta relação. Seus componentes poderiam ser um (AB), dois (A e B), três (A, B e AB) ou até mesmo quatro (A, B, AB e BA). O modelo sugerido aponta para a terceira opção ao definir o *em cima* (A), o *embaixo* (B) e o *caminho que é o mesmo* (AB ou BA). A investigação dos diferentes exemplos apresentados confirma a validade do modelo. Em B31 entre água e terra existem as formações de fogo²³, em B126 entre quente e frio há alguma coisa²⁴, e em B67 entre dia e noite está o deus. Parece mesmo que alguma entidade AB tem que ser aceita. Pelo fato de subjazer à união entre A e B, AB costuma ser entendido como uma espécie de substrato²⁵. O caso de B67 onde *deus*

²² Já foi aludida a possibilidade de dependência epistemológica entre os pares de contraditórios. Um é definido apenas em oposição ao outro. No caso dos contrários essa dependência seria real, portanto física.

²³ A leitura de B31 aqui adotada confirma essa necessidade de algo que permita a alternância entre extremos. “Formações do fogo” (*puros tropai*) seria lido como um título (assim como deus em B67) ao qual se submete o resto do fragmento. Inteiro, ele seria assim, “formações do fogo: primeiro mar, e do mar uma metade terra e outra metade fulguração”. Essa leitura condiz com B30 onde o cosmos é fogo sempiterno acendendo-se e apagando-se em medidas. Assim acendendo viraria terra e apagando água. Condiz ainda com B36, no qual, para água é morte terra gerar e vice versa. Nesse caso o fogo não seria tratado porque segundo B30 e 31 esse é sempiterno e suas medidas e formações é que formam os outros elementos.

²⁴ O uso do neutro como uma espécie de coletivo “ta psychra” indicaria uma noção indefinida de “coisas frias.”

²⁵ O termo aristotélico serve para descrever uma noção um pouco diferente em Heráclito. Assim como defende Hussey: “Quando ele (Heráclito) clama que dia e noite 'são um' (B57) ele não quer dizer que eles são idênticos, mas, como B67 deixa claro, que eles são 'uma coisa' sendo o mesmo substratum em estados diferentes”. De fato, como vai ser visto, o pensamento de Heráclito pressupõe tanto a realidade quanto a oposição real dos opostos. HUSSEY, E. Heraclitus. In: LONG, A. *The Cambridge Companion to Presocratic Philosophy*. Cambridge: University Press, 2006. p.95.

(*theos*) cumpriria essa função seria um exemplo. Porém ele não facilita uma determinação das características desse substrato já que a noção de deus é tão ampla que quase é indeterminada. A mais comum de suas características seria a imortalidade. Isso não contribui muito para essa investigação tendo em vista a união de geração e morte na mudança sincrônica. Por outro lado essa aplicação de uma noção tão ampla poderia indicar justamente que a postulação de tal entidade fora posterior, com o intuito de satisfazer uma necessidade teórica. Isto reforça a indicação de que segundo Heráclito a mudança deve acontecer em algo. Essa necessidade, também verificável em outro caso mais banal de algo quente que muda em algo frio, parece colocar os contrários mais próximos da compreensão que temos das qualidades do que da de coisas. Ou seja, os contrários (A e B) dependem de acontecerem em alguma coisa (AB, ou um substrato) para existirem.

O modo de existência dos contrários

É preciso, então, examinar se esses contrários apresentam características mais próximas do que se entende normalmente por qualidade ou por coisa. Essa distinção não foi feita claramente por nenhum pré-socrático. Desta indistinção tende-se por privilegiar o conceito mais primário de coisa, aplicando-o então às qualidades.²⁶ Nesta leitura alguma existência própria seria atribuída às qualidades. Em Heráclito, de fato, para o funcionamento do modelo A e B devem ter uma existência própria. Porém sua existência depende daquela do substrato AB. Parece claro então que o modo de existência dos pares de contrários fica entre o de coisa e qualidade. Resta saber qual desses tipos se sobrepõe um ao outro. Um critério de decisão poderia ser a importância. Se o substrato for o mais importante, os contrários existiriam mais como

²⁶ Por exemplo, Kirk comentando B61: “deveria ser desnecessário dizer que para ambos, Heráclito e Anaxágoras, 'os opostos' eram coisas opostas; quente e frio, saudável e danosa, tinham uma existência própria, e eram componentes atuais de objetos mais complexos com os quais aconteciam de estar conectados: essa visão, sem dúvida nunca definida nesses termos claros por Heráclito e Anaximandro eles mesmos, é a predecessora natural de um conceito de qualidade.” KIRK, G. S. *Heraclitus: The Cosmic Fragments*. Cambridge: University Press, 1975. p.74-75.

suas qualidades do que como coisas. Não há uma indicação clara, mas uma importância maior parece mesmo ser atribuída ao substrato. Um sinal disso seria a escolha de *deus*, termo religioso absoluto, num dos casos de sua postulação. Outro seria a estrutura formal dos fragmentos onde o substrato é apresentado como título do qual se seguem os pares de contrários. B67 serve como paradigma das duas situações. Se for este o caso, A e B seriam tratados como qualidades perceptíveis dependentes de um substrato necessário AB.

A união não unifica os contrários

Da aceitação de que A e B dependem do substrato AB para existirem, e de que em AB acontece a mudança contínua que une A e B, segue-se que essa união não os unifica. Não se trataria de uma identidade porque a formação de um todo homogêneo impossibilitaria a mudança. Tudo seria reduzido a um elemento. De A até A não haveria sequer um substrato para ser o mesmo.²⁷ Os extremos são unidos, mas não são um e o mesmo no sentido de formarem um todo homogêneo que anule suas diferenças. O que clarifica o tipo de harmonia que se encontra em Heráclito. Não seria uma harmonia pitagórica da qual a realização acaba com a oposição/diferença entre seus elementos. Seria antes uma harmonia inaparente como a preferida em B54 que permite unir os contrários desde que alguma tensão necessária ao movimento entre eles seja mantida.²⁸ Até mesmo a absolutização exposta pelo “tudo é um” deve se submeter a tais condições. Nem mesmo a união total se trataria de uma unificação total. Nenhum dos contrários é negado. Mesmo após a constatação de que tudo está ligado, pode-se até supor, sob um substrato absoluto digno de ser nomeado

²⁷ Pradeau, ao comentar a passagem do *sofista* (242e) que cita Heráclito em oposição a Empédocles, opina: “é isso que faz a originalidade da tese heraclitiana, os contrários não são nem suprimidos nem subjuzados pela unidade mas a constituem.” PRADEAU, J-F. *Héraclite*, citations et témoignages. Paris: GF Flammarion, 2002 p.270.

²⁸ Para uma defesa da diferença entre a harmonia heraclitiana e a pitagórica, ver GUTHRIE, W. K. C. *A History of Greek Philosophy: The Earlier Presocratics and The Pythagoreans*. Vol. 1. Cambridge: University Press, 1962 p.436.

deus, eles, e a mudança entre eles, seguem tendo uma existência própria. Mas se é certo que os contrários devem ser entendidos como diferentes, é preciso saber se a determinação dessa diferença é fixa. Por exemplo, se A é sempre o extremo de cima e B, sempre o de baixo. O que leva a investigação da segunda parte do modelo de mudança retilinear, a reciprocidade, que permitirá alguma união sincrônica dos contrários.

A fase sincrônica da mudança

Restringindo-se a uma etapa do modelo de mudança, como foi feito até aqui, os extremos parecem possuir uma definição fixa. Existiria um A e um B que sempre seriam bem determinados, por exemplo, o *em cima* e o *embaixo* respectivamente. Porém o modelo retilinear em Heráclito parece abarcar outras etapas em direções opostas dando-lhe características recíprocas que podem relativizar essa fixidez. AB só é o mesmo que BA porque a mudança ocorre nas duas direções. Mais uma vez as outras ocorrências confirmam essa característica extraída do modelo geral. Por exemplo, em B36 água virando terra e terra virando água ou em B126 as coisas frias esquentando e as quentes esfriando. O problema é que uma união sincrônica de A e B anularia suas diferenças. Se A é A ou B, e B é também A ou B, a condição necessária ao movimento verificada acima, a diferença entre A e B que garante alguma propriedade à sua existência, não seria mais satisfeita. Então a união sincrônica de opostos deve acontecer sem a perda da particularidade determinante a ambos. A solução vem da dependência, já identificada no modelo, entre a mudança sincrônica e a diacrônica. A sincrônica depende de um referente, que no caso de ser interno, sofre a mudança diacrônica. Por exemplo, a união entre geração e morte depende da mudança entre água e terra. Só assim pode ser dito que a geração da água é a morte da terra. Ou seja, a geração de A é a morte de B. A e B continuam diferentes, porém o fato de comporem AB justificaria a união sincrônica do início de AB com o final de BA.

Continua claro que os contrários permanecem com uma determinação fixa, onde o quente segue sendo sempre o quente, a água sempre a água e assim por diante. Por outro lado a possibilidade da inversão do sentido do movimento permite uma relativização desses contrários em relação à mudança que eles sofrem. Processo que não lhes seria menos intrínseco uma vez que, como se viu, a mudança sincrônica representa um papel equivalente ao da diacrônica na união dos extremos. Uma mudança que começa em A e acaba em B, pode também recomeçar em B e acabar em A.²⁹ Isso faz com que A possua a característica de ser simultaneamente o começo de AB e o fim de BA, e B o contrário. O modelo de mudança retilíneo e recíproco em Heráclito implicaria na aceitação de uma diferença fixa, mas relativizável entre os extremos. Eles são determinados, como quente ou frio, água ou terra, mas também trocam de papel representando por vezes a origem ou geração e por vezes o final ou a morte, a origem do quente depende da morte do frio.

Conclusão

Concluindo pode-se sistematizar o modelo de mudança em Heráclito da seguinte forma. Existem dois limites contrários determinados que desempenham papéis relativos ao sentido da mudança. Estes contrários não são um mesmo homogêneo. Eles se encontram conjugados por um caminho de mudança, que é um e o mesmo, pelo qual se alternam e do qual dependem para existir. Tanto de seus papéis serem relativos (ora fim ora início) quanto da sua dependência de um mesmo caminho de mudança segue-se que eles são um. Porém, pelo fato de haver uma mudança, segue-se também que eles possuam alguma diferença e existência próprias. Como tudo que tem uma existência física está em constante mudança, tudo deve seguir esse modelo e assim tudo pode ser dito um. Fora desse modelo estão os contrários cuja união é provada em relação a um referente externo e também os pares

²⁹ Não seria necessário que toda mudança tenha que começar de um contrário e ir até o outro extremo, estágios intermediários seriam aceitáveis.

compostos por componentes contraditórios. Neste último caso um dos opostos contraditórios pertence apenas à aparência. Por isso ele não está em constante mudança nem segue esse modelo. Ainda assim esses pares podem ser ditos um na medida em que um de seus componentes sempre é negado.

Bibliografia

- ARISTÓTELES, *Categorias*. In: ROSS, E. D. (Ed.) *Aristotle, Works, v. 1. Categoriae and De interpretatione*. By E. M. Edghill. Oxford: Clarendon Press, 1928
- BARNES, J. *The Presocratic Philosophers*. London: Routledge, 1982
- DIELS, H. *Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechisch und Deutsch*. 10ª Edição. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960-61.
- DIÓGENES LAÉRCIO, GOULET-CAZÉ, M.-O. (Org.) *Vie et Doctrines des Philosophes Illustres*, Paris: La Pochothèque, 1999
- GRANGER, H. Argumentation and Heraclitus's Book, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 15: 2004
- GUTHRIE, W. K. C. *A History of Greek Philosophy Vol.1*. London: Cambridge press, 1962
- IRWIN, T. H. *Plato's Heracliteanism* In. *The Philosophical Quarterly*, Vol. 27, No. 106 (Jan., 1977), p. 1-13
- KIRK, G. S. *The cosmic fragments*. Cambridge: 1975.
- KIRK, G.S. *Natural Change in Heraclitus* In. *Mind, New Series*, Vol. 60, No. 237.(Jan.,1951), p.35-42.
- LONG, A. *The Cambridge Companion to Presocratic Philosophy*. Cambridge: University Press, 2006.
- MOURAVIEV, S. *Heraclitea* III.3.A. *Recensio: fragmenta. A De sermone tenebrosi praefatio*. Berlin: Academia Verlag, 2002
- MOURELATOS, A. L. "Heraclitus and Parmenides and the naïve metaphysics of

- things” In: *The route of Parmenides*, revised and expanded edition, Las Vegas: Parmenides Publishing, 2008.
- PLATÃO, Teeteto, Sofista, Banquete. In. *Plato in Twelve Volumes*, Vols. 9 and 12 translated by Harold N. Fowler. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. 1921.
- POWELL, E. *A lexicon to Herodotus*. London: Cambridge press, 1938.
- PRADEAU, J-F. *Héraclite. Fragments [citations et témoignages]* Paris: GF Flammarion, 2004.
- SNELL, B. *The Discovery of Mind*. Oxford: Oxford press, 1953.
- VLASTOS, G. *On Heraclitus* In. *The American Journal of Philology*, Vol.76, No.4 (1955). p.337-68.



Recebido em Setembro de 2010
Aprovado em Setembro de 2010



OMENA, Luciane Munhoz de. *Pequenos poderes na Roma Imperial: os setores subalternos na ótica de Sêneca*. Vitória: Flor & Cultura, 2009.

Ygor Klain Belchior¹
Graduação em História - UFOP
Orientador: Prof. Doutor Fábio Favarsani

Produto de sua tese de doutorado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, em 2007, o livro de Luciane Munhoz Omena aborda as relações de poder estabelecidas entre setores subalternos e seus superiores hierárquicos da sociedade romana a partir das obras do filósofo Lucius Anneus Seneca, escritas ao longo do século I d.C. Do ponto de vista estrutural, o livro se divide em três partes principais: 1. A construção dos setores subalternos pela historiografia contemporânea; 2. A trajetória social e política de Sêneca; 3. A visão sociopolítica dos setores subalternos em Sêneca.

No prefácio desse livro, a historiadora Ana Teresa Marques Gonçalves reconhece que o grande mérito deste trabalho é o de analisar a atuação de setores que quase nada escreveram sobre si mesmos e sobre os quais encontramos poucas referências nas obras produzidas pelos historiadores da época, mas que agiram de forma efetiva para a constituição e contestação dos poderes políticos, econômicos e sociais no primeiro século romano. De fato, como nos mostra a autora na

¹ Mestrando em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, bolsista do Cnpq - REUNI e pesquisador do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR). Endereço: Rua do Seminário s/n, Centro, Mariana – MG, CEP. 35420-000. E-mail: ygorklain@gmail.com

introdução de seu trabalho, os estudos sobre os setores populares na História são muito recentes. Essa nova análise histórica, fundada em contraponto à história política que se preocupava, sobretudo, com os grandes acontecimentos, pode ser datada no início do século XX com a escola dos *Annales*. Assim como o ogro da lenda que fareja carne humana, descrito no trabalho *Apologia da História, ou, O Ofício do historiador* de Marc Bloch (BLOCH, 2000, p. 20), o intuito desse trabalho é analisar a atuação dos homens, não somente das elites, como eram analisados pela historiografia do início do século XX sobre a sociedade romana, mas também a atuação dos grupos que atuavam na constituição do império e que foram objetos de muitas ações políticas e sociais. Afinal, era possível governar sem o apoio da plebe?

Ao observar o título desse trabalho, uma passagem de Tácito nos veio à lembrança. Nero (que foi contemporâneo de Sêneca) é chamado à presença do Senado em 61 d.C para discutir sobre os castigos a serem aplicados aos escravos da casa prefeito de Roma Pedânio Secundo, que havia sido assassinado (*Anais* XIV, 42). Apesar de essa passagem estar contida na obra *Anais* de Tácito, autor que compôs sua obra entre os anos de 115 d.C e 120 d.C, ou seja, posteriormente à composição das obras do filósofo Sêneca, o autor deixa transparecer a atuação dos setores subalternos quando oferece ao leitor a manifestação da população contra a decisão do *princeps* Nero de cumprir a lei e enviar ao martírio os quatrocentos escravos da residência de Pedânio Secundo. Esse debate, que foi presenciado pelo Imperador, consistia em duas opiniões: a primeira, direcionada aos senadores que eram contra a aplicação da pena máxima, representados por Cingonius Varro, defendia que a culpa de um não poderia recair sobre todos os escravos. Mas, talvez, a preocupação mais interessante é manifestada pelos senadores a favor da aplicação da lei, representados por C. Cássio. Essa preocupação transparece sob a forma do medo que as elites possuíam dos setores subalternos. Um medo que somente poderia ser eliminado através da coerção - “como poderemos reprimir esta numerosa mistura de gentes, se não for por estímulos do medo?” (*Anais* XIV, 44). É a partir dessa pequena reflexão

que pretendemos pensar o livro *Pequenos poderes na Roma Imperial: os setores subalternos na ótica de Sêneca*.

No primeiro capítulo deste livro, intitulado “A construção dos agentes subalternos pela historiografia contemporânea”, a autora critica uma perspectiva historiográfica influente, representada por Paul Veyne (*Le pain et le cirque: sociologie historique d'un pluralisme politique*), segundo a qual os setores subalternos seriam manipulados pelo *panis et circensis* (pão e circo), marcados pela passividade, a não intervenção nas relações políticas e preocupada com as doações e os divertimentos. Em um segundo momento, é discutida a perspectiva contemporânea de se estudar os setores subalternos através das interações sociais entre os agentes próximos ao centro de poder da casa imperial. Assim, partindo do debate a respeito das relações interpessoais na sociedade imperial, a autora constrói seu argumento tendo como base as idéias de Moses Finley, situadas em seu livro *A política no mundo antigo*. Neste livro, o autor considera que com o advento do império a política romana sofreu mudanças profundas. E a maior dessas transformações foi o fim da política. Conforme nos apresenta Omena: “a submissão do Senado, o fim das assembleias populares e a centralização do poder político do imperador finalizaram todas as formas públicas de exercício do poder” (p. 25). O poder residia nas mãos de um só homem (FINLEY, 1997, p.135). Tendo como base de análise as relações estabelecidas através do patronato, nesse modelo, as posições sociais seriam definidas através da proximidade que os aristocratas tinham com o detentor do poder. A lógica nesse sistema era de que somente os agentes mais próximos do centro de poder controlariam o acesso a esses benefícios. Os libertos e escravos somente entrariam nesse esquema se fossem pertencentes à *domus Caesaris*.

Contudo, a autora adverte que esses modelos interacionais da historiografia contemporânea tendem a limitar a participação dos setores subalternos na estrutura social. Além disso, a autora propõe a necessidade do estudo de como os setores subalternos são constituídos e como era feita a articulação desses setores no nível público, através de seu posicionamento político (apoio ou oposição às autoridades) e

no nível privado, através da análise das relações entre superiores e inferiores hierárquicos (p. 35).

No segundo capítulo, intitulado “A trajetória social, política e textual de Sêneca”, a autora concentra seus esforços na conjuntura de produção das obras do filósofo. Assim, partindo da análise biográfica, a autora dedica algumas páginas à discussão sobre a formação, a utilização da retórica e da filosofia e sobre o *corpus* documental legado por Sêneca, atentando para o seu recorte de análise que não irá privilegiar a cronologia das obras senequianas, mas recairá sobre temas específicos, tais como honra, riqueza, poder de influência, relação de patronato e condição jurídica dos indivíduos (p.52) . Contudo, o cerne da análise consiste nos limites e possibilidade de Sêneca como fonte documental para reconstruir historicamente certa imagem da sociedade de então (p.50), através da descrição de práticas sociais, no intuito de construir um retrato dessa sociedade (p.51). Dentro dessa prática social, Omena atenta para o fato dos textos de Sêneca nos auxiliarem na compreensão das relações de poder dos setores subalternos na sociedade Romana. O filósofo redesenha sob a sua ótica o cotidiano dos setores subalternos, sob a temática da política, do poder, do comércio, da pobreza, sobre os jogos gladiatoriais e a morte – todos os temas vinculados às situações concretas e contemporâneas à sua época.

No terceiro capítulo, intitulado “A visão sociopolítica dos setores subalternos em Sêneca”, a autora aborda a construção terminológica, atribuídas por Sêneca, aos setores subalternos (*turba, populus, multitudo, humillis, ignobilis, uulgus* e *plebs*) e como esses setores se relacionam com os detentores do poder. Para tanto, a autora trabalha, em um primeiro momento, com a perspectiva de se pensar as relações entre superiores e inferiores a partir dos micropoderes. De fato, os grupos superiores são considerados como figuras importantes no campo das relações de poder, mas a sua atenção recairá naqueles que legitimam e reconhecem esse poder. Pois, “esse cenário político só é mantido pelo *consentimento* e *reconhecimento* dos governados” (p.67). Por isso, Omena atenta para o fato de que os governantes

devem tecer estratégias e rituais para a manutenção e legitimação do poder (p.85), visando a conquistar o apoio dos setores subalternos.

Dentre essas estratégias, a autora nos indica novamente o universo representado por Sêneca em suas obras. O filósofo enfatizava a honra, riquezas, favores, reputação, popularidade, estatuto jurídico, patrimônio como elementos geradores de prestígio social, “o que propiciava unidade as suas obras” (p. 158). Além disso, podemos encontrar elementos que descrevem as bajulações a um aristocrata ou a estratégia de apoiar ou não determinado imperador. Ou seja, a autora demonstra em seu livro que o poder não era uma via de mão única, pois más atitudes para com os inferiores hierárquicos (como os escravos) poderiam gerar relações de inimizade e desconfiança. Essas constatações vão de encontro com as visões fornecidas sobre a organização social romana, calcadas na lógica da manutenção da hierarquia através do acúmulo de riqueza e prestígio, sendo mantidas, apenas, nos círculos mais íntimos do imperador.

Além disso, a autora inclui nesse capítulo a análise das atribuições e funções exercidas pelos setores subalternos, para desconstruir aquela formulação, anteriormente citada no início do seu trabalho, que consiste em descrever esses grupos através da ociosidade, “carregadas de imagens pejorativas sobre violência, desinteresse pelo trabalho e passividade política da plebe, bastando às autoridades fornecerem pão e divertimento” (p. 156).

O livro de Luciane Munhoz de Omena é um reflexo do avanço das reflexões em História Antiga no Brasil. Os estudos sobre Sêneca possuem grande embasamento em pesquisadores nacionais, como Fábio Faversoni (*A sociedade em Sêneca*) e Marilena Vizentin (*Imagens do Poder em Sêneca*) e as novas interpretações para a sociedade romana realizadas por pesquisadores como aquelas representadas por Fábio Duarte Joly (*Tácito e a metáfora da escravidão*) e Ana Teresa Marques Gonçalves (*A construção da imagem imperial: formas de propaganda nos governos de Septímio Severo e Caracala*). Esta problematização da autora nos mostra como os estudos sobre o Império Romano estão avançando e adquirindo uma maturidade muito consistente.

Mais uma vez recorrendo a Tácito, assim como foi feito no início dessa resenha, não podemos deixar de citar uma passagem no contexto do divórcio do imperador Nero e de sua primeira esposa Otávia. Nessa trama, a população saiu às ruas em direção ao capitólio carregando as estátuas da antiga esposa e destruindo as de Popéia, a nova pretendente. Segundo Tácito, o imperador estava temeroso devido ao “grande risco que estivera por causa dos clientes e escravos de Otávia, que debaixo do nome do povo cometeram em plena paz atentados, apenas praticáveis em guerras civis. E também contra ele príncipe, aquelas mesmas armas se tinham dirigido, e só faltava um chefe, que facilmente aparece logo que tais comoções principiam” (*Anais XIV*, 61, 4). É essa preocupação que Tácito demonstra que me remete às idéias que Luciane Munhoz Omena extraiu das obras de Sêneca, de que se fazia necessário uma política para incluir e controlar os setores subalternos, pois eles faziam parte desse jogo social e poderiam ser utilizados para modificar a ordem. Portanto, podemos perceber que tanto Sêneca nos oferece uma visão muito mais complexa dos setores subalternos do que aquela visão, calcada na submissão, pacificação e diversão, assumida por boa parte da historiografia tradicional. E é nesse ponto que consiste a grande contribuição desse trabalho, o de nos oferecer aparato para a leitura de diversas fontes, como o exemplo citado de Tácito, e de percebermos a atuação desses agentes subalternos no cotidiano dos autores estudados.

Fontes citadas

TACITUS. *The Annals*. Translated by A.J. Woodman. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., 2004.

TÁCITO. *Anais*. Trad. J.L. Freire de Carvalho. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores, 1952 (Clássicos Jackson, Vol XXV).

Bibliografia

- BLOCH, March. *Apologia da História, ou, O Ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FAVERSANI, Fábio. *A Sociedade em Sêneca*. São Paulo: FFLCH/USP, 2000 (Tese de Doutorado).
- FINLEY, Moses. I. *A política no mundo antigo*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques. *A construção da imagem imperial: formas de propaganda nos governos de Septímio Severo e Caracala*. São Paulo: FFLCH/USP, 2002 (Tese de Doutorado).
- JOLY, Fábio Duarte. *Tácito e a metáfora da escravidão*. São Paulo: Edusp, 2004.
- OMENA, Luciana Munhoz de. *Pequenos poderes na Roma Imperial: os setores subalternos na ótica de Sêneca*. Vitória: Flor & Cultura, 2009.
- VIZENTIN, Marilena. *Imagens do Poder em Sêneca: Estudo sobre o De clementia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.



Recebido em Novembro de 2010
Aprovado em Novembro de 2010