

ISSN 1676-3521

CALÍOPE

Presença Clássica

CALÍOPE

Presença Clássica

Universidade Federal do Rio de Janeiro

REITOR: Aloísio Teixeira

Centro de Letras e Artes

DECANA: Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras

DIRETORA: Eleonora Ziller Camenietzky

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas

COORDENADORA: Tania Martins Santos

Departamento de Letras Clássicas

CHEFE: Anderson de Araújo Martins Esteves

Organizadores

Shirley Fátima Gomes Almeida Peçanha
Tania Martins Santos

Conselho Editorial

Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basilio Vieira
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Nely Maria Pessanha
Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha
Tania Martins Santos
Vanda Santos Falseth

Conselho Consultivo

Glória Braga Onelley (UFF)
Jackie Pigeaud (Université de Nantes – França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP / Araraquara)
Maria da Glória Novak (USP)
Maria Delia Buisel de Sequeiros (Universidad de La Plata – Argentina)
Neyde Theml (UFRJ)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Revisão

Glória Braga Onelley
Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha
Tania Martins Santos

Capa e projeto gráfico

7Letras

C158

Calíope: presença clássica / Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 1, n.1 (1984) – Rio de Janeiro: 7Letras, 1984-.

Semestral

Descrição baseada no: Vol. 21 (2011)

Inclui bibliografia

ISSN 1676-3521

1. Literatura clássica. Periódicos brasileiros. 2. Línguas clássicas. Periódicos brasileiros.
I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas.
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Letras Clássicas.

08-1785.

CDD: 880

CDU: 821.124

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão

21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas> – pgclassicas@letras.ufrj.br

Viveiros de Castro Editora Ltda. Rua Visconde de Pirajá, 580/sl. 320, Ipanema CEP. 22410-902

Rio de Janeiro Tel. 21-2540-0076 / www.7letras.com.br / editora@7letras.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7	
CONFERÊNCIAS		
Eurípides, um precursor do romance grego	9	
<i>Maria de Fátima Sousa e Silva</i>		
Considerações sobre vida, morte e guerra, a partir de alguns documentos latinos	28	
<i>Pedro Paulo A. Funari</i>		
ARTIGOS		
O reflexo de Nero no <i>CLYPEVS VIRTVTIS</i>	43	
<i>Anderson de Araújo Martins Esteves</i>		
Fábulas e conversação.....	57	
<i>Auto Lyra Teixeira</i>		
Las transformaciones em <i>Bacantes</i> . Ser y no ser: uma lectura ontológica de la tragedia.	71	
<i>María Cecilia Colombani</i>		
Heróis mortos em Homero: homenagens e ultrajes	81	
<i>Jacquelyne Taís Farias Queiroz e Luiz Otávio de Magalhães</i>		
TRADUÇÕES		
A poesia epigramática de Straton de Sardes.....	107	
<i>Fernanda Lemos de Lima</i>		
Tradução do diálogo pseudoplatônico <i>Da virtude</i> (περὶ ἀρετῆς).....	110	
<i>Pedro da Silva Barbosa</i>		
TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2011		122
AUTORES.....	123	
NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS.....	125	

APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que publicamos o número 21 da revista *Calíope*: presença clássica.

Constam deste número duas conferências, quatro artigos e duas traduções, que versam sobre aspectos vários da Antiguidade Clássica.

O Professor Doutor Auto Lyra Teixeira, da Faculdade de Letras da UFRJ, que muito tem contribuído para fortalecer o diálogo entre a universidade e o ensino médio, faz uma abordagem da fábula na Antiguidade, destacando-lhe aspectos da oralidade. O autor aplica alguns conceitos básicos da análise conversacional ao estudo das fábulas *A cana e a oliveira*, atribuída a Esopo, e *O orgulhoso*, de Monteiro Lobato, realçando a atualidade do gênero fabulístico.

O teatro grego é privilegiado por duas helenistas. A Professora Titular Maria Cecília Colombani, da Faculdade de Filosofia, Ciências da Educação e Humanidades da Universidade de Morón e da Faculdade de Humanidades da Universidade Nacional de Mar del Plata, propõe, em seu artigo, uma leitura ontológica da tragédia, analisando a tensão “ser-no-ser” em alguns passos de *Bacantes*, refletindo acerca de mudanças que se processam em algumas personagens da peça. Outro viés da tragédia é destacado pela Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Maria de Fátima Sousa e Silva, que examina, na produção euripídiana, sobretudo em *Helena*, intrigas referentes a um par que, submetido a “percalços da sorte”, almeja por um final feliz, temática recorrente no gênero romance, consolidado no período helenístico.

Dois artigos tratam de aspectos históricos e literários de Roma. O Professor Doutor Anderson de Araújo Martins Esteves, da Faculdade de Letras da UFRJ, objetiva demonstrar que o retrato de Nero, nos Anais de

Tácito, pode ser interpretado como uma “imagem às avessas do *clipeus aureus*”, escudo honorífico associado a Augusto e a seus sucessores Julio-claudianos.

O Professor Titular de História Antiga da Unicamp, Pedro Paulo Funari, com base em dois estudos de caso – “documentos” militares de Vindolanda, na fronteira setentrional do Império Romano, e o episódio da dama de Éfeso, no *Satyricon*, de Petrônio –, observa a relevância da teoria social para apreciação das relações entre guerra, vida e morte, “à luz da experiência da nossa época”.

A poesia homérica é tema do artigo da lavra do Professor Doutor Luiz Otávio Magalhães, do Departamento de História da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e da mestranda em Cultura, Educação e Linguagens pela Uesb, Jacquelyne Tais Farias Queiroz, que analisam, em *Iliada*, as diversas referências relacionadas com a homenagem aos mortos, bem como os modos de desonra dos cadáveres dos heróis.

A presente edição de *Calíope*: presença clássica apresenta, ainda, duas traduções: a primeira, elaborada pela Professora Doutora Fernanda Lemos de Lima, da UERJ, versa sobre epigramas eróticos, atribuídos a Straton de Sardis, poeta do período helenístico, cuja produção coincide com o reinado do imperador romano Adriano (século II d. C.); a segunda, proposta pelo Professor Mestre Pedro da Silva Barbosa, da Faculdade de Letras da UFRJ, apresenta tradução inédita do diálogo pseudoplatônico *Da Virtude*.

Agradecemos a todos os pesquisadores de Cultura Clássica que contribuíram com seus valiosos trabalhos para a edição de mais um número de *Calíope*: presença clássica, revista do Departamento de Letras Clássicas/ Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas.

Os Organizadores

EURÍPIDES, UM PRECURSOR DO ROMANCE GREGO

Maria de Fátima Sousa e Silva

RESUMO

Na produção trágica de Eurípides, destacam-se, na década de vinte do séc. V a.C., um conjunto de criações entendidas como originais e inovadoras, na tradição do gênero. Estas peças, por muitos estudiosos consideradas romanescas ou aventurosas, alteraram, de modo profundo, a convenção mais consolidada do gênero. Foi, no entanto, seu mérito abrir novos caminhos, valorizando intrigas que envolvem um par, sujeito a percalços da sorte, que luta pela salvação e por um *happy end* para a sua vida. Nas suas linhas principais, que juntam a viagem com o amor, antecipam aquilo que o gênero romance, em época helenística, viria a definir como uma das suas facetas mais sólidas.

Palavras-chave: romance de amor; tragédia romanesca; Eurípides; Aristófanes; Cáriton.

Quando, em 412 a. C., Eurípides apresentava a um mesmo concurso as suas *Helena* e *Andrômeda*,¹ coroava com sucesso² um percurso recente da sua trajetória teatral. Depois de *Íon* e *Ifigênia entre os Tauros*, o poeta consumava com dois sucessos estrondosos um percurso como autor de peças diferentes, de índole romanesca. São sugestivas as palavras com que J. de Romilly (1973, p. 153) sintetiza uma clara evolução na obra de Eurípides:

O que se verifica no teatro de Eurípides é que as suas primeiras tragédias parecem mais clássicas, mais exclusivamente dominadas por uma grande figura trágica; e que, mais tarde, a variedade se desenvolve e cada vez mais inovações de todo o gênero se multiplicam.³

Fixemo-nos nas duas palavras com que a estudiosa francesa caracteriza esta nova fase da produção do famoso poeta, *variedade* e *inovação*, e procuremos precisar-lhes o conteúdo. Para essa tarefa, contaremos com a colaboração preciosa de um crítico da época, homem de teatro ele também, espectador assíduo e entusiasta das ousadias euripidianas, Aristófanes, que, no ano seguinte, em *Tesmofórias*, fazia da variedade

e inovação recentes de Eurípides motivo para uma caricatura extensa.⁴ Com esta recriação deformante, o poeta cômico produzia a avaliação de um *expert* sobre os caminhos agora percorridos pela tragédia, ao mesmo tempo que transmitia o eco da opinião pública sobre o assunto.

É nesta fase da criação eurípidiana, para muitos estudiosos modernos incompatível com o sentido tradicional de tragédia, que a literatura helenística encontrou uma fonte de inspiração para novas concepções narrativas. Que um novo gosto literário, sobretudo no que diz respeito aos romances de amor, muito ficou a dever a Eurípides em sua estrutura e em suas estratégias é o que nos propomos valorizar. Ao fracturar um padrão de tragédia mais antigo, Eurípides abria caminho, de uma forma precoce, a padrões de expressão literária de grande sucesso no futuro.

É de um anônimo marinheiro, companheiro de Menelau na *Helena*, na sua moralidade ingênua e popular, que Eurípides se serve para sintetizar o sentido da ação que imprime às suas peças de aventuras (v. 711-3): ‘Como a divindade é instável e incerta! Muda, a seu bel-prazer, os nossos destinos, ora num ora noutro sentido’. E logo, numa perspectiva mais restrita do que é o efeito do capricho dos deuses sobre a sorte dos agentes da aventura, o par apaixonado (v. 716-7): ‘Tu e o teu marido, ambos sofreram os vossos reveses, tu vítima de maledicência, ele pelo esforço em combate’. De uma forma eficaz, este observador modesto sublinhou, no destino dos senhores de Esparta, os traços que fazem deles um potencial de novela. Ambos estão sujeitos a um destino em que reinam a incerteza e a imprevisibilidade. Por mão divina, os dois são lançados numa errância paralela que os priva da estabilidade que dá pátria, casa e estatuto, para os isolar, ainda que próximos e frequentemente cruzados. Com o isolamento, perdem honra e bom nome, que o passar dos anos, e o sofrimento constante que o acompanha, os ajudarão a recuperar. *Elpis*, ‘a esperança’ (v. 815), é o sentimento que os assemelha e a mola com que superam todas as provações, de acordo com uma *phýsis* distinta, masculina e feminina, testada em odisseia equivalente.⁵

Na verdade, a *Helena* executa, com precisão, o plano dramático que o marinheiro enuncia como esquema da existência.⁶ Desde o momento da abertura que o cenário denuncia o exotismo do lugar. Antecipando a amplitude do espaço que o romance virá a ter – toda a bacia do Mediterrâneo particularmente oriental –, a peça transporta para o Egito⁷ a bem conhecida saga de Helena de Esparta, desde Homero, exilada em Troia.⁸ É por demais evidente que a tragédia clássica, por força da própria moldura histórica,

prefere como cenário a *pólis*, o meio cívico que esteve na origem do teatro e que constitui a razão da sua existência, configuração e mensagem. É a crise política, social e ética o que derruba simbolicamente os muros de Atenas e expõe as figuras da tradição a perigos, que lhes valorizam a solidão ou desproteção. Nesse caso, o horizonte estranho que a tragédia em geral se permite é Troia ou a Pérsia, esse oriente próximo onde os Gregos testaram, pela primeira vez, a sua identidade em contato com um mundo bárbaro que se lhes desvendava. De toda a maneira, esse encontro com um mundo extrafronteiras tem uma motivação coletiva, movimenta exércitos em campanha, representa objetivos de conquista. Com o tempo, porém, a evidente decadência das *póleis* gregas nos anos da guerra do Peloponeso, portadora da fragilização e vulnerabilidade dos cidadãos que as integram, levou Eurípides a romper com o universo fechado da época clássica e como que a antecipar uma realidade helenística. Observou então um notório individualismo, desguarneceu os heróis de antanho do seu círculo de relações e, como o poeta da *Odisseia* em contraste com o da *Iliada*, fixou-se ‘no homem’, o herói ausente e solitário em busca de identidade e de regresso. Fazia-se a adaptação da tradição à realidade imediata, ao mesmo tempo que se garantia uma linha contínua entre as aventuras de Ulisses e as do ‘herói’ tardio do romance.

No teatro, como mais tarde na novela, o desenho desse lugar exótico é feito com traços breves, mas expressivos.⁹ A audiência é alertada, na *Helena*, para este objetivo inovador desde a primeira palavra da peça, *Neilou* ‘do Nilo’, de que se referem as belas correntes e a vitalidade de um Egito que o rio fertiliza à falta de chuva (v. 1-3, 89, 462). O Nilo funciona, no imaginário grego, como o logotipo essencial do país dos faraós. Aí reinou, sediado na não menos famosa ilha de Faros, Proteu, a quem outrora fora confiada a guarda de Helena. Em poucos versos, está justificado o novo enquadramento da beldade espartana e definida, a traços largos, a moldura cênica (também no teatro mais baseada na narrativa do que na visualização concreta). Cada nova personagem que chega, cada novo interlocutor de Helena, trará ao quadro mais alguns pormenores: primeiro Teucro, impressionado com a grandiosidade da morada régia, que denuncia prosperidade e poder (v. 68-70); depois Menelau, que sobretudo acentua a estranheza de um lugar desconhecido (v. 414-6, ‘que nome terá esta terra e este povo? Não sei’) e repete a surpresa diante da magnificência do palácio (v. 430-2, 459-61).

Da relevância deste tipo de opção, como um primeiro sintoma do anticonvencionalismo eurípidiano, dá nota a caricatura de *Tesmofoérias*. Antes de mais, a comédia põe em cena heróis errantes em busca de um lugar ‘longínquo e desconhecido’, onde irão viver a sua aventura. E quem são esses heróis? Nem mais nem menos do que Eurípides em pessoa, chamado a cumprir, ao vivo, uma das suas intrigas romanescas; e um seu Parente, que irá funcionar como o material moldável – e de má qualidade, é bom que se diga – do qual o poeta retira um agente da aventura. O exotismo do lugar é, em *Tesmofoérias*, valorizado em duas etapas dessa ‘longa’ viagem: a casa do poeta Ágaton, primeiro, o *Tesmofoerion* a seguir. A essência da paródia é gritante, na medida em que a morada do poeta, como o recinto do festival tesmóforo, se situam simplesmente dentro de Atenas. Cada espectador é assim chamado a avaliar o salto de imaginação a que, de cada vez, Eurípides o convida, ao instalar na tradicional cena do teatro de Dioniso qualquer estranha paragem do mundo conhecido de então.

É verdade que a casa de Ágaton se situa em Atenas, mas nem por isso deixa de ser ‘o reino da fantasia’, onde domina ‘uma estranha criatura’. Sem mais uma vez entrar em minúcias, a comédia cria a impressão de solenidade e recolhimento que convém à residência de um ‘faraó’ ateniense. O servo da casa refere-se-lhe como ‘mansão’ e como ‘recinto sagrado’ (v. 58, 60; cf. *Hel.*, v. 70, 430). A abordagem do lugar pelos seus visitantes, tal como ocorrera com o Menelau da peça de Eurípides, obedece às regras da etiqueta cidadina, o corrente ‘bater a uma portinha’ (*Th.*, v. 26; *Hel.*, v. 435-6) e chamar pelo criado; apenas para que o milagre se produza e o vulgar se transforme em terreno de insuspeitadas aventuras. Em vez de um ‘poderoso Proteu’ (*Hel.*, v. 4), o morador desse exótico lugar é ‘o célebre Ágaton’ (*Th.*, v. 29), um gênio distante mas, ao mesmo tempo, uma glória cidadina com popularidade no momento; o longe e o perto tornam-se paradoxalmente conciliáveis. Não deixa a paródia de assinalar que, apesar de famoso, Ágaton continua ‘um estranho’ para muitos (*Th.*, v. 30-4); Mnesíloco, o Parente de Eurípides, no papel de um espectador ignorante, confunde o sofisticado Ágaton com um qualquer sujeito ‘moreno, fortalhaço, barbudo’.

Replicando o episódio da *Helena*, em que Menelau, antes de enfrentar o senhor do palácio egípcio – Teoclímeno –, dialoga com uma velha criada que lhe revela os primeiros segredos da morada régia – que são

também os perigos de morte que lhe estão prometidos –, os viajantes cômicos travam, do mesmo modo, um primeiro encontro com o servo do poeta. É ele quem lhes desvenda os segredos da mansão, que, no caso de Ágaton, não significam perigo, mas o exótico requinte de uma corte da poesia. Imitando um canto do patrão (v. 39 *sqq.*), o criado produz um corte com o *nómos* citadino e o regresso ao universo da *phýsis* onde o poeta se refugia para criar. Cale-se e apague-se a cidade, e voltemos ao absoluto natural. Por uma inversão ridícula do processo rotineiro, que faz do habitante do lugar o bárbaro e do visitante o herói afastado da civilização à qual pertence, Aristófanes impõe o modelo contrário: à porta da morada da sofisticação, bate a própria brutalidade, o viajante (v. 58), ignorante, primário, estúpido que é o Parente.

Esta abordagem do desconhecido, porém, não passava na comédia de uma primeira etapa; havia de repetir-se no destino último que os dois viajantes procuravam, o *Tesmofórion*. Porque a festa era realizada em honra de Deméter e de Perséfone, era exclusiva de mulheres – e portanto vedada à presença masculina –, para Eurípides e o seu Parente convertia-se, por lógica consequência, em território distante, estranho, inacessível, mesmo se também ele situado dentro dos muros da cidade. A proximidade do fumo, das luzes dos archotes e da multidão dos fiéis (v. 280-1) é a moldura que rodeia o recinto sacro das deusas. Apesar de misterioso e sagrado, este universo desconhecido esconde, para o detrator das mulheres – o velho Eurípides –, um perigo realmente ‘bárbaro’: o voto feminino que irá decidir da sua vida ou morte (v. 83-4).

À recriação grotesca do exótico romanesco a que temos vindo a assistir, vai seguir-se, sob forma de paródia, a reposição em cena da própria produção de Eurípides no ano anterior. Basta que, apanhado em flagrante sob um disfarce feminino pelas celebrantes das Tesmofórias, o Parente procure a salvação imitando ‘a recente Helena’ (*Th.*, v. 850), para atrair o socorro do comparsa, Eurípides em pessoa. Aristófanes não hesita então em o fazer repetir os três versos iniciais da *Helena*, os que situam a ação no país do Nilo (*Th.*, v. 855-7), o que não deixa dúvidas sobre o impacto causado por esse motivo sobre o público. Nem o novo Menelau, desta vez Eurípides no papel do galã, deixará de se surpreender com a estranheza do lugar (*Th.*, v. 877-8; *Hel.*, v. 459-61) e com o fausto do palácio do faraó, como acontecera com o seu modelo (*Th.*, v. 871; *Hel.*, 68; *Th.*, v. 874; *Hel.*, v. 460).

Ao contrário do que virá a acontecer na narrativa romanesca, que tende a seguir a cronologia dos acontecimentos e a dilatar os percalços da ação, o teatro tem de condensar drasticamente o fator tempo. Por índole, a tragédia concentra-se num episódio, não sem que, no entanto, recorra a estratégias várias para relativizar as barreiras temporais que as próprias condições da representação impõem. Na *Helena*, Eurípides utiliza o processo de situar a ação *in medias res*; a senhora de Esparta, que se encontra no Egito prestes a encontrar salvação para o seu sofrimento – o motivo central da peça –, ao mesmo tempo que se interroga sobre o futuro, recapitula em vários tons o passado. Na convenção trágica, o monólogo de abertura, como síntese dos traços essenciais da ação e das suas causas remotas, o *kommós* (v. 191 *sqq.*) ou a *rhésis* (v. 255 *sqq.*), como recordação dos sofrimentos em contexto de confiança com o coro, o diálogo com o amado ou aqueles que representam um passado perdido (v. 669 *sqq.*, 722 *sqq.*), são instrumentos que a convenção teatral põe ao dispor do poeta para um recuo no tempo. Este é também o contexto em que a heroína se identifica pelo nome, menciona os progenitores e o ascendente superior a que pertence, recorda o destino funesto que a arrancou aos seus para a lançar num mundo desconhecido e ameaçador (*Hel.*, v. 16-22). O que, no romance, implica um longo roteiro de aventuras – as condições do corte com os seus e os erros sofridos por uma filha de família até atingir a normalidade –, no teatro circunscreve-se a umas poucas palavras. Três versos (v. 44-6) bastam ao autor de *Helena* para cobrir este percurso: ‘Foi Hermes quem me raptou, envolta numa nuvem, e me trouxe, através das regiões etéreas do firmamento – nunca Zeus deixou de se preocupar comigo – para me depositar aqui, no palácio de Proteu’. O rapto por uma divindade é compatível com a natureza mítica da heroína e com o próprio ascendente de uma Helena, filha de Zeus (*Hel.*, v. 241-9). No romance, em que a heroína é simplesmente humana, o processo do rapto compete a piratas ou salteadores, agentes à altura de um contexto mais realista. E apesar dos pormenores de que, na narrativa, se reveste esta fase da aventura, uma recapitulação torna-se, por vezes, necessária, de modo a que o leitor não se perca no emaranhado de aventuras.¹⁰

Estabelecidas as condições de tempo e de espaço, é altura de mover, guiados por mãos impiedosas de deuses ou de mortais, os dois elementos do par apaixonado, dentro de um princípio que, séculos mais tarde, Cáriton havia de resumir em termos oportunos que servem tão bem ao modelo euripídiano e à sua caricatura (8. 1. 3-4):

Aquele laço com que, à partida, tinha unido aquelas duas criaturas perfeitas, que empurrou por terras e mares, quis a deusa reatá-lo. Julgo que este remate da história vai agradar em cheio aos meus leitores, pois vem desanuviar as tristezas dos episódios precedentes. Fim às piratarías, escravidões, processos, combates, tentativas de suicídio, guerras, capturas; voltemo-nos agora para amores legítimos e casamentos legais.

Este movimento em direção a um *happy end*, que se tornou convencional no romance, era, na tragédia, completamente inusitado e subversivo do seu progresso natural da felicidade para a ruína. Por isso, Eurípides apressa-se, no prólogo da *Helena*, a assumir o inevitável compromisso: depois de múltiplas aventuras, tudo acabará bem. É esse o conforto que alimenta a esperança de uma Helena atormentada (v. 56-9): ‘Tenho, do deus Hermes, a palavra dada, de que um dia hei-de habitar a ilustre planície de Esparta, com o meu marido’. Na altura do cumprimento da promessa, lá estarão os Dioscuros a recordá-la e a fazê-la cumprir (v. 1654-5).

Se a heroína trágica pôde prever, contra todos os infortúnios, a segurança do desfecho, Aristófanes não deixou de, em *Tesmofórias*, obter do próprio Eurípides o mesmo vínculo. Na hora de lançar na aventura a sua heroína – o Parente no meio da assembleia das Tesmofórias –, há que arrancar do poeta o compromisso como condição *sine qua non*: estará o poeta disposto a salvá-lo de apuros, com todos os recursos (v. 269-74) que não faltam ao seu talento inesgotável? Eurípides jura, assume solenemente esse seu programa de concepção dramática, subscreve como seu este novo modelo de ação trágica.

Ao mesmo tempo que garantia o desfecho feliz para a sua narrativa, Cáriton enumerava os condimentos convencionais que temperam a aventura, de que Eurípides tinha já utilizado o catálogo. Primorosos de emoção, imprevisto e variedade, todos eles obedecem a um ritmo de contingência e de *suspense* que o coro de *Helena* enuncia (v. 1688-92), nas palavras que encerram a peça:

Muitas são as formas que a divindade pode assumir, muitos os acontecimentos que, inesperadamente, são impostos pelos deuses. O que parecia inevitável pode não acontecer, e para o impossível pode um deus encontrar solução. É este o desfecho a que esta peça conduziu.

É, em primeiro lugar, no arbítrio divino que a aventura tem origem. São os deuses que, das alturas do Olimpo, determinam o que aos mortais se oferece como imprevisto. E porque se trata de uma história de

amor, Cípris é, por natureza, uma força ativa em contexto de romanesco. Eurípides (*Hel.*, v. 22-35, 878-90) encontra no julgamento das deusas por um prêmio de beleza, nas faldas do Ida, o argumento determinante para a aventura da sua heroína. Do certame, mandava a convenção, saiu vencedora Afrodite, por força de um suborno do juiz: a promessa feita a Páris dos favores de Helena em troca do troféu da formosura. Transposto para o mito, o *agón* de diversos pretendentes que, no romance, assediam a heroína, traduziu-se por uma peleja simbólica entre imortais pela própria beleza absoluta. Como no romance também, ao lado da paixão que a formosura desperta, surgiu o ciúme, encarnado em Hera, uma das concorrentes preteridas, inconformada com a derrota. A disputa entre pretendentes à beleza transfere-se então para essa órbita de onde os deuses decidem da ventura ou da ruína dos mortais (*Hel.*, v. 237-40, 363-5, 669-83).

O certame de beleza entre imortais é o tópico ideal para valorizar uma das características indissociáveis das produções romanescas: a formosura fatal da heroína, razão de ser da sua felicidade e condenação. Antecipando o destino inevitável das suas réplicas da novela, a Helena de Eurípides, a quem coube ser paradigma mítico da beleza, podia antecipar, num lamento pela arbitrariedade de Afrodite (v. 27-8): ‘Usou a minha beleza como um logro – se se pode chamar beleza ao que só traz desgraça’. A par do ciúme divino, estava encontrada a causa humana da sua desventura (v. 260-1). Por isso, uma característica que faz parte da natureza feminina e é fator de sucesso da sua condição pode tornar-se perseguição malfazeja, a cada momento amaldiçoada (v. 262-6, 304-5).

A par da beleza, a fidelidade constitui outro traço permanente da heroína romanesca. Presa ao herói pelo afeto, ou mesmo pelo vínculo mais sólido do casamento, a pobre mulher exposta às agruras do destino vive na luta pela preservação dos laços que a unem ao passado; sobretudo porque sucessivos pretendentes vêm pôr em causa esse desejo, a preservação da sua honra incólume passa a constituir, no feminino, o troféu a conquistar. Se Hermes confiou a Proteu a guarda de Helena, ‘de modo a mantê-la fiel a Menelau’ (v. 48, 58-9, 795), com a morte do faraó esse propósito fracassou; em vez de segurança, a corte do Egito, sob a autoridade de Teoclímeno, passou a significar para a exilada ameaça iminente (v. 62-7). Como qualquer heroína de romance, mais tarde, já a Helena euripídiana sofre, em terra de bárbaros, a humilhação; além da segurança e da fidelidade aos seus, vê também posto em causa o estatuto, mulher

nobre condenada à condição de escrava (*Hel.*, v. 273-5). A angústia legítima que dela se apodera estimula as queixas, os lamentos, os suspiros, que imprimem à intriga um tom empolado de patético (v. 53-5). Levada ao extremo, a dor romântica convida ao suicídio, uma tendência vaga, repetida, sempre adiada, a marcar a presença ameaçadora de uma morte que a promessa de *happy end* transforma em simples nuvem distante. Em uma concepção romanesca da heroicidade, em que o aniquilamento se pode substituir à ação, o suicídio funciona como uma espécie de *arete* libertadora (v. 56, 293, 298, 353-9, 836-42, 980-7).

Mas eis que, do sofrimento, vai crescendo na heroína um instinto de salvação. Ditam-lho a prudência e a inteligência natural de que é dotada. Atônito perante a nova Helena que tem diante, Teucro, na passagem pelo Egito, é capaz de sublinhar, ingenuamente, a transformação que Eurípides operou sobre a famosa Helena; da beldade inerte, simples imagem responsável por tantas mortes, a nova heroína apenas manteve o exterior – nome e corpo –, porque a alma, essa é bem outra, capaz de fazer dela ‘uma mulher afortunada’ (v. 158-63). Com a mudança, Teucro, de certa forma, anunciava a heroína enérgica, capaz de conduzir, com vantagem sobre o seu parceiro masculino, um plano de salvação (v. 815).

Tesmofórias abre sob o signo da épica, com o herói e companheiro – Eurípides e o Parente – em viagem, em busca de salvação. Com a metamorfose do Parente em mulher, passa-se de um padrão consagrado pela *Odisseia* ao contexto da novela: a aventura passa a incluir sexo e amor entre os seus protagonistas. É esta transformação da épica em romance o que Aristófanes põe em cena, com o disfarce de Mnesiloco em matrona, graças ao engenho de um poeta, Eurípides, e ao guarda-roupa generoso de um companheiro na arte, Ágaton, um padrão, também ele, de todas as inovações a que a tragédia vinha sendo sujeita. No papel de um espectador comum, o Parente reconhece em Eurípides o criador insuperado de ‘ideias engenhosas’ e inauditas (v. 91-4). Dos segredos desta alquimia, a paródia é também reveladora. Para conceber estas heroínas, ativas e talentosas, Eurípides pega em qualquer ‘material’: ou num Ágaton, o tipo do efeminado, fácil de converter numa mulher, ou, à falta de melhor, no próprio Parente, o macho estúpido e abrutalhado à medida da comédia. A *téchne* de Eurípides não hesita perante qualquer dificuldade ou desajuste; a cosmética essencial – *Tesmofórias* não deixa sobre esse ponto qualquer dúvida – é superficial, exterior: transforma-se em heroína o velho herói com uma

túnica amarela, um par de sapatos, fitas e laços. Esta concepção do privilégio dos efeitos de cena sobre o aprofundamento do sentido da ação ou do desenho de caracteres pareceu típica da revolução que Eurípides trouxe à tragédia. Sob o grotesco da situação, vislumbra-se alguma verdade literária no diálogo entre os dois poetas sobre a forma de conduzir o fio da aventura. Ágaton, dando voz à tradição, esperaria que fosse o herói viajante, o próprio Eurípides na ficção cômica, a conduzir a missão (*Th.*, v. 188): ‘E então, por que não vais lá tu mesmo defender-te?’. Ao que o interpelado responde com as potencialidades da substituição do *mechanopoios* da tradição pela sua réplica feminina (v. 189-92): ‘Eu digo-te. Primeiro, porque sou conhecido. Depois porque sou peludo, tenho barba. Enquanto tu tens uma bela figura, és branquinho, bem barbeado, com voz de mulher, franzino, delicado’. Ao desgaste que o velho poeta e a sua arte já denotam – conhecidos e reconhecíveis um e outro –, Eurípides substitui a novidade que o é, antes de mais, pela visão superficial que oferece; os traços femininos não só põem a heroína, com vantagem, ao leme dos acontecimentos, mas também anunciam a beleza como sua principal prerrogativa. Para o espectador atento, o disfarce grotesco – um tópico muito do gosto da comédia – ganha um sentido pregnante: se é, à superfície, o eterno processo da metamorfose de sexo, ele é também paródia de uma estratégia de criação literária, a montagem de uma heroína romanesca, à Eurípides. Aliás, o debate que a matrona improvisada irá travar, no *Tesmofórion*, com as inimigas do poeta, vem sublinhar quão excelentes eram as provas por ele dadas na criação do feminino (v. 386-8). Mesmo assim, depois de explorar à saciedade os vícios da mulher, o poeta das Melanipas e Fedras, e das paixões fatais de que se tornaram paradigma, parecia agora à beira de criar um padrão novo, de Penélope, a mulher virtuosa e fiel. Terá a nova imagem consistência interna para desempenhar o papel que se lhe prepara, o de mergulhar num mundo estranho, de sujeitar-se a perigos inauditos e ganhar, por mérito próprio, a salvação? Pelo menos Aristófanes não se esquece de a confortar com a inevitável promessa: se posta em risco, Eurípides lá estará para garantir o *happy end* à sua aventura (*Th.*, v. 272-4).

A resposta a esta questão é proporcionada pela paródia de *Helena*, como um teste aplicado à eficácia da proposta. Colocado em terreno inimigo, exposto ao perigo – Mnesíloco acaba de ser denunciado como homem e preso ao pelourinho –, ei-lo em condições de recriar *Helena* e de testar os efeitos conseguidos pelo famoso inventor de peripécias (v. 766-8).

Vestido o ator, há que fazer agir a personagem de acordo com o novo padrão. O Parente conhece-lhe bem os recursos; portanto, vestido de mulher, age em conformidade. Recorda os ascendentes distintos que abandonou numa pátria distante (*Th.*, v. 859-60; *Hel.*, v. 16 *sqq*); debita o seu nome (*Th.*, v. 862; *Hel.*, v. 22). Sublinha o poder fatal da beleza – argumento irresistível na boca da figura grotesca da comédia –, que tantas mortes causou em Troia (*Th.*, v. 864-6; *Hel.*, v. 49, 52-3). Fala da solidão, do afastamento de um marido amado, vê no suicídio a única redenção (*Th.*, v. 866-8), desdobra-se em suspiros por tão injusto sofrimento, refugiado na penumbra lutuosa de um túmulo (v. 889-90). O raio de luz – além da promessa do poeta – brilha ainda em tão desgraçado destino, aquela esperança (v. 869-70, 946, 1009), que não abandona quem conhece as regras do romanesco.

Junto da heroína movimentam-se outras mulheres, que com ela estabelecem contrastes, por oposição ou conivência: amas, servas, amigas ou rivais. Este núcleo feminino, mais tarde constante no romance, tinha também nos dramas romanescos de Eurípides a sua réplica. Pela própria natureza da tragédia, o coro será sempre um elemento que tende a solidarizar-se com a protagonista. Na *Helena*, formam-no um grupo de cativas gregas, companheiras, no exílio, da heroína. São elas, antes de mais, o eco dolorido dos lamentos da filha de Tíndaro, que ouviram quando, sob um sol quente, se ocupavam com a lavagem da roupa (v. 179 *sqq.*). Mas são também a voz de uma conselheira, que recomenda bom senso nas horas de maior angústia (v. 306 *sqq.*) e procura interpor certezas na precipitação das aparências. É a solidariedade entre mulheres o que as motiva.

Ao lado das suas compatriotas, o poeta coloca Teônoe, uma colaboradora distinta como distintos são também os seus motivos. Filha do faraó, a princesa egípcia é profetisa, conhece o divino e o futuro; por isso, as suas palavras não são só de sensatez, mas de superior clarividência. A ajuda que dispensa à exilada, na corte do faraó, é ditada pela justiça. É para cumprir os desígnios de seu pai – de proteger a honra e a vida de Helena – que se dispõe a auxiliá-la na fuga, pela omissão e pelo silêncio – para, por sua vez, a proteger do desejo, indigno, de um novo pretendente, o seu irmão (v. 825-30, 887-91, 998 *sqq.*).

Também sobre a participação de confidentes ou aliadas da heroína, a paródia de *Tesmofórias* é expressiva. Em vez da profetisa, o Parente no papel de Helena está vigiado por uma mulher, que vê com os olhos da

cara e não com os do espírito, ou seja, a constatação substitui-se ao raciocínio, como a ameaça à solidariedade (v. 852-4). Com o seu pragmatismo primário, esta mulher cômica nada entende da performance que procura iludi-la, fareja o logro e desmente cada pormenor da recriação de *Helena* a que o prisioneiro recorre. Mas para que não restem dúvidas na caricatura cômica, é-lhe atribuído, na recriação, o papel de Teônimo, o que ela, com escândalo, recusa (v. 896-9). Por fim, junto da heroína, o seu papel não é de salvadora, mas de vigilante que impede a fuga e assegura que novas paródias se vão seguir.

Em paralelo, o herói vive uma saga semelhante. Em *Helena*, Eurípides como que estabelece com nitidez esse paralelismo, concedendo também a Menelau um monólogo de abertura retardado (v. 385-436); depois de conduzir os erros da heroína até ao momento do reencontro, monta, em paralelo, os do herói. Nessa *rhésis* introdutória, Menelau fornece dados equivalentes de identificação: o ascendente familiar e o seu próprio nome (v. 385-92). Se a aventura da heroína teve na origem um rapto, a do herói justificou-se pela necessidade da reparação da ofensa que esse mesmo rapto representou para sua honra e seu coração. Ao mesmo tempo que articula as razões dos dois movimentos paralelos, que sublinham o amor como causa última da aventura, a ideia da campanha contra Troia confere a Menelau estatuto épico (v. 393-407). Combinando motivos da *Iliada* com outros da *Odisseia*, à organização da campanha sucedem-se as penas do *nóstos* (v. 400-6), que justificam a chegada do herói ao território bárbaro onde o encontro terá lugar: a guerra e a viagem atribulada, as baixas que vitimaram os companheiros, o percurso por paragens distantes (as costas da Líbia e o território desconhecido do Egito), as condições adversas do mar e da vontade dos deuses, na busca de um regresso que tarda em chegar. Veio, por fim, o naufrágio, que justifica a escala forçada em terras do faraó e o deixa exposto em toda a sua fragilidade: apeado do *status* de herói, substituídas as vestes aristocráticas pelos farrapos da desgraça (v. 409-13, 415-24, 454-5, 501-4). Só uma esperança (v. 432), a mesma que anima Helena, lhe alimenta um último ímpeto de resistência. Outros perigos o aguardam ainda num Egito opulento, mal que se abre a porta da mansão régia, transmitidos pela figura cômica de uma velha porteira, à medida da mulher de guarda ao prisioneiro em *Tesmofórias*. É ela que lhe barra o acesso, que lhe recusa acolhimento, que o ameaça de morte, em nome de um senhor cruel, o soberano bárbaro do lugar que, por razões desconhecidas, promete liquidar todos os Gregos que aportem ao

seu reino (v. 437-82). Através desta serva, Eurípides banaliza os perigos a que sujeita o Atrida ao nível dos de uma novela helenística. Mas não são só ameaças o que Menelau recebe da serva do faraó; colhe também informações preciosas, que apenas criam dificuldades antes de esclarecidas, mas que são um sinal decisivo de que iminente está uma nova fase da aventura, o reencontro. Segundo o testemunho que a porteira dá, no Egito há uma Helena, uma espartana filha de Tíndaro, aí residente desde que o conflito se iniciou em Troia. Desse aviso, Menelau tira uma conclusão precoce em relação a um mundo global, em que as realidades da *pólis* se multiplicam e uma estranha imprevisibilidade é senhora; estava evidente um primeiro sentimento da decadência fatal de uma lógica clássica de vida pronta a desmoronar-se (v. 497-9): ‘Ao que parece, encontra-se pelo mundo homens, cidades, mulheres que usam o mesmo nome’. É perante este outro padrão de vida, com exigências desafiadoras para um Grego, que os heróis da tradição têm de conformar-se com dificuldades e desajustes insuperáveis.

Tesmofórias não minoriza a importância deste elemento numa intriga romanesca. Menelau vai chegar, cumpridos os seus erros (v. 871-3), para um reencontro vistoso com a sua Helena. Mas a comédia não deixa de sublinhar, com um riso irônico, as penas de uma viagem sem fim, a que vêm cumprindo os dois heróis cômicos, Eurípides e o Parente, em busca da salvação. Essa, que ameaça matá-los de cansaço, já dura ‘desde manhãzinha’ (*Th.*, v. 1-4).

Com a fidelidade de sempre, a caricatura de *Tesmofórias* reproduz também uma réplica do herói romanesco. O Eurípides que testa, em pessoa, o efeito das suas criações ‘do ano anterior’ é, na comédia de 411, o infeliz viajante que não vê chegado o termo dos seus erros (*Th.*, v. 1-4). É também de morte o perigo que o ameaça, num território hostil e desconhecido como o *Tesmofórion* (v. 76-7). E como receita para fazer frente ao desafio, Eurípides recebe de Ágaton a sugestão adequada a um novo perfil de herói, a criatura passiva, sofredora, sem garra, cuja qualidade principal é a de ‘saber sofrer’ (v. 198-9). Numa recriação cômica da viagem de Menelau, Aristófanes repõe-no em cena, fatigado da viagem (v. 871-3), revestido dos farrapos de um naufrago (v. 935), um exemplar digno da galeria interminável dos ‘heróis mendigos’ de Eurípides (cf. *Ach.*, v. 410-79). À versão cômica – o Parente ridículo – falta a esperança de salvação (v. 496), aquela arma derradeira da versão trágica. Desânimo injustificado, porque lá estará o velho Eurípides a garantir-lhe motivos para uma inabalável confiança (v. 1008-10).

A par dos adversários que a saga épica destina aos seus heróis – aqueles que o defrontam no campo de batalha –, as aventuras romanescas associam-lhes um outro padrão de adversários, os que competem com os seus sentimentos e se apresentam como pretendentes à mão da mulher amada. Tal como virá a acontecer no romance helenístico, a saga do herói constrói-se então de sucessivos *agônes*, que são outros tantos recontros com rivais no amor. Páris foi, de acordo com a tradição, o primeiro rival de Menelau neste terreno. Em consequência do julgamento no Ida, Helena foi-lhe atribuída como suborno em troca do voto por Cípris. Logo, o desejo de Helena não passou por uma iniciativa do Troiano, nem foi ditado pela paixão. Resultou tão somente de determinações providas do Olimpo. Como das deusas veio também o logro de que Páris foi vítima, substituída a beldade por uma imagem ilusória. Cumpriam-se, mesmo assim, sob um quadro de aparências, aqueles que eram os superiores desígnios divinos: o de uma vingança de Hera, preterida no concurso de beleza – pretexto bem feminino (v. 31-6) –, e o de uma regulação populacional por parte de Zeus (v. 36-41), objetivo compatível com o senhor do universo. A guerra de Troia aconteceu como o resultado, violento, de causas diversas e profundas, ocultas sob aparências enganadoras.

Sem abdicar da tradição, Eurípides recriou, no entanto, à laia de uma espécie de duplo do episódio troiano vivido em redor de um fantasma, um outro assédio, a exigir nova reação do legítimo marido, no Egito, desta vez em torno da mulher real. Ao último pretendente deu um estatuto à altura aristocrática da história, o de filho do célebre Proteu e seu herdeiro (v. 8-10, 60-3, 785-7). Em uma convenção teatral típica, a dicotomia grego/bárbaro é um traço grosso a separar os dois pretendentes. Originário de um mundo não grego, Teoclímeno tem de vestir a pele do bárbaro, com as facetas habituais do selvagem, incivilizado e perigoso. Embora o conhecimento que o auditório grego tinha do Egito, como país detentor de uma enorme riqueza e de uma civilização respeitável, não permitisse colocá-lo ao nível de uma barbárie remota, Eurípides mescla a opulência egípcia com alguns laivos de selvajaria. O pretendente egípcio de Helena tem um comportamento agressivo, defende o objeto da sua paixão matando todos os Gregos que aportem ao seu território (v. 155, 468-70, 479-82, 781-4); é porém específica a sua atitude, não a justifica um conflito de culturas, mas um *agôn* de paixão. Para uma conversão visual das suas características, Eurípides faz dele o caçador (v. 153-4), o que persegue, na realidade e na metáfora, presas indefesas. Pelos seus traços, Teoclímeno representa

para Helena não só uma ameaça à fidelidade que guarda a Menelau, mas o candidato brutal, em contraste flagrante com a natureza aristocrática do seu legítimo marido (v. 294-6).

A paródia cômica acrescenta ao rival o aliado, na figura de Ágaton, de quem Eurípides espera a conivência, como uma espécie de Pátroclo ao lado de Aquiles, um duplo que a Comédia Nova e o romance reformularam com insistência. Também ele, como vimos, habita um espaço exótico, a morada de um poeta visitado pelas musas, e é sujeito a uma identificação que lhe clarifique a ambiguidade (v. 136-7): ‘De onde vens tu? Qual a tua pátria? Que fatiota é essa? Que confusão de vida é a tua?’ Motivos de cultura e de sexo distanciam Ágaton dos parâmetros da vida ateniense. É a este hospedeiro que o herói em perigo dirige a sua súplica (v. 179-80), e a quem Eurípides atribui o papel de aliado (v. 87-91); é sobretudo prática, despojada da tradicional *philia*, a colaboração que dele se espera: que valorize as suas credenciais de efeminado, no meio das mulheres, e que use a retórica persuasiva com a competência de que já deu provas. Mas porque se trata de uma paródia, o recurso a este aliado falha, porque à *philia* sobrepõe-se ‘o amor à pele’, ainda que expresso em sutis palavras de Eurípides (v. 194): ‘Gostas de ver a luz? Não te parece que o teu pai também gosta?’ (*Alc.*, v. 691). E com esse insucesso abre-se caminho à criação de um ‘fantasma’ de Ágaton, Mnesíloco envergando o guarda-roupa do poeta para se transformar em heroína romanesca.

Consumada a aventura, abre-se lugar ao reencontro, um momento prometido de grande densidade emotiva. Sucedem-se as suspeitas de morte, cada vez mais insistentes quanto mais próximo está o reconhecimento. Teucro lança a dúvida através de um boato; há muito desaparecido, sobre Menelau corre a versão de que terá morrido (*Hel.*, v. 131-2). A própria angústia que se vai intensificando em Helena transforma em verdade o que não passava de suspeita (v. 203-4, 277-9, 335-7). A prudência do coro contraria-lhe a certeza da morte, repõe a dúvida (v. 339-45), exige o recurso à profecia, permite que a verdade se imponha com nitidez (v. 515-27, 530-45). Menelau está vivo e vai voltar.

Está evidente o quadro, em que Eurípides se revelou exímio, do reconhecimento. E exatamente porque se trata de um modelo dramático e cênico muito associado à personalidade artística do poeta, a paródia de *Tesmo fórrias* segue de perto o original, sublinhando-lhe os principais recursos (*Th.*, v. 855-919; *Hel.*, v. 541-631). Por entre as nuvens do desespero,

brilha um primeiro raio de esperança. O coração da heroína sobressalta-se, tomado por um presságio de bom agouro, que marca a viragem na ação. O abandono de Helena, a trágica e a cômica, é interrompido pela chegada de um estranho que busca hospitalidade (*Th.*, v. 871-3; *Hel.*, v. 68). Um progressivo interrogatório em torno de uma das figuras conduz à identificação e à aproximação do par. Quanto mais esta descoberta for prolongada, afirmados e logo desmentidos os elementos que possam conduzir a ela, tanto maior o efeito emocional. O nome de Menelau, lançado por Helena como última afirmação de fidelidade conjugal, marca o aceleração progressiva da ação. Aristófanes nada poupa dos recursos eurípidianos para delinear o estado de alma do seu Menelau neste momento: a interrogação cheia de espanto, a *aphasia* emocionada, o aparte melodramático de quem, confuso, interroga os deuses sobre o destino, por fim a busca ansiosa de uma resposta. Helena retrai-se ainda, até que as semelhanças físicas predominam e os dois esposos se reencontram. A paródia abrange forma e conteúdo: a forma, porque o crítico ilumina tudo quanto em cena são elementos de série; o conteúdo, porque a caricatura faz uso das frases ocas e vazias de sentido, com que as personagens de Eurípides dão desafo aos seus sentimentos e emoções.

Reunido o par, abre-se caminho ao regresso que, nas peças romancescas, corresponde a uma fuga organizada, que inclui o ludíbrio bem-sucedido do bárbaro que os retém. Este é o momento a partir do qual o herói viajante põe à prova os seus talentos. Conta, porém, a partir de agora com a concorrência feminina. É ela que detém o *lógos*, a capacidade inventiva e salvadora, deixando ao herói o momento derradeiro da ação. Helena, em Eurípides (v. 780-1), ao lançar a ideia de perigo, torna iminente o último *agón* entre os dois pretendentes à sua mão.

Se a honra impede o herói de fugir, abandonando a amada que acaba de recuperar, não é menos verdade que o confronto com o perigo lhe acentua a *aporía*, a incapacidade de encontrar uma solução, e lhe revela a eterna fraqueza de alma que o empurra para o suicídio (v. 808, 813-4). Das propostas consideradas pelo par, é a de Helena que vigora: o fingimento de uma morte aparente, de modo a que Menelau ali presente mate, apenas por palavras, o seu duplo, aquele que se considera desaparecido (v. 1050); que se realize um funeral sem corpo, de modo a que se sepulte um casamento passado, sofrido e atormentado, para se proporcionar um outro que promete uma felicidade segura e duradoira. Uma prece a Cípris

e a Hera (v. 1093-106) procura tornar aliadas de Helena as deusas que a perseguiram e lhe impuseram tão difícil destino. Teoclímeneo, não sem alguma desconfiança (v. 1182-3), cumpre o seu papel no engano; autoriza o funeral, patrocina-o com generosidade, mas, ao procurar enterrar as esperanças de Helena e desfazer-se de um rival temido, apenas lhe está, por ironia, a facilitar o caminho.

Falta, para que toda a trajetória se complete, a *aristeia* do herói, que ocorre quando o plano forjado pela heroína exige o confronto violento com o perseguidor: no momento do embarque, as suspeitas dos Egípcios tornam-se certezas e provocam reação; Menelau e os seus homens recuperam então a identidade de combatentes, e a memória de Troia sobrepõe-se a esta aventura que é a sua réplica (v. 1606-14).

Na comédia, o *happy end* é mais retardado, falha sucessivamente para mostrar o talento inesgotável de Eurípides e as suas muitas *mechanai*. Depois de fracassadas comicamente as fugas de *Helena* e de *Andrômeda*, as que tinham garantido sucesso e popularidade ao Eurípides trágico do ano anterior, sobrava ainda, ao Eurípides personagem em *Tesmofórias*, capacidade para forjar uma última, essa eficaz num contexto de comédia: o recurso básico a uma bailarina sedutora que veio salvar uma dama grotesca, Mnesíloco, das mãos de um bárbaro cruel, um não menos grotesco polícia cita, encarregado de assegurar a ordem e a legalidade em Atenas.

ABSTRACT

In Euripides's production, several plays, performed during the twenties of the fifth century B.C. and considered as original and innovative, represent a new moment in Greek tragedy. These plays changed deeply the most traditional convention of the genre. But their main value was to open new ways, putting in evidence the adventure of a couple, subjected to fate, but fighting for salvation and an happy end to their lives. In their essential movement, these intrigues put together travel and love and then they anticipate the main elements of what is going to be the novel in the Hellenistic times.

Keywords: love romance; adventurous tragedy; Euripides; Aristophanes; Chariton.

NOTAS

¹ Em *Th.* 1060, Aristófanes refere-se com clareza a *Andrômeda* como a peça apresentada 'no ano passado, neste mesmo lugar', no teatro de Dioniso, portanto; por seu

lado, o *schol. Th.* 1012 informa que esta tragédia foi apresentada juntamente com *Helena*, como peças integradas na mesma trilogia.

² O *schol. Ra.* 53 fala de *Andrômeda* como ‘uma das mais belas tragédias de Eurípides’, a propósito do entusiasmo do Dioniso cômico; em pleno campo de batalha, o deus do teatro ‘lia, para si mesmo’, a *Andrômeda* e alimentava pelo autor de tão bela tragédia ‘uma saudade’ irresistível.

³ Uma síntese das opiniões críticas contemporâneas a respeito deste tipo de criação euripídiana é dada por M. Wright, *Euripides’ escape-tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians* (Oxford, 2005, p. 6-18). Apesar da reflexão que Wright desenvolve a propósito da relação entre as ‘tragédias de fuga’ de Eurípides e outros gêneros, nomeadamente o romance grego da época helenística, sublinhando sobretudo as diferenças existentes, julgo pertinente salientar como opções feitas por Eurípides nas peças desta fase são determinantes para uma tradição literária que levou à concepção da chamada novela grega.

⁴ Sobre a paródia a Eurípides nas *Tesmofórias* de Aristófanes, vide R. Cantarella, ‘Agatone e il prologo delle *Tesmoforiazusae*’, in *Komoidotragemata* (Amsterdam, 1967, p. 7-15); E. Hall, ‘The archer scene in Aristophanes’ *Thesmophoriazusae*’, *Philologus* 133 (1989, p. 38-54); H. Hansen, ‘Aristophanes’ *Thesmophoriazusae*: theme, structure and production’, *Philologus* 120 (1976, p. 165-85); D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens* (Oxford, 1995); W. Rhys Roberts, ‘Aristophanes and Agathon’, *JHS* 20 (1900, p. 44-56); M. F. Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga* (Lisboa, 1997).

⁵ Sobre estes que são os traços característicos da índole do romance grego cf.: G. Anderson, *Ancient fiction. The novel in the Greco-Roman world* (London and Sydney, 1984); M. Fusillo, ‘Textual patterns and narrative situations in the Greek novel’, *Groningen Colloquia on the novel I* (1988, p. 17-31); D. Konstan, *Sexual symmetry* (Princeton, 1994); J. Tatum, *The search for the ancient novel* (Baltimore, 1994); S. Swain (ed.), *Oxford Readings in The Greek novel* (Oxford, 1999).

⁶ Alguns estudos interessantes vieram clarificar, nos últimos anos, a especificidade de *Helena*, valorizando-lhe os traços inovadores: W. G. Arnott, ‘Euripides’ newfangled *Helen*’, *Antichthon* 24 (1990, p. 1-18); A. Burnett, *Catastrophe survived: Euripides’ plays of mixed reversal* (Oxford, 1971, p. 76-100); E. M. Blaiklock, *The male characters of Euripides* (Wellington, 1952); D. J. Conacher, *Euripidean drama: Myth, theme and structure* (Toronto, 1967); J. G. Griffith, ‘Some thoughts on the ‘Helena’ of Euripides’, *JHS* 73 (1953, p. 36-41); I. E. Holmberg, ‘Euripides’ *Helen*: most noble and most chaste’, *AJPh* 116 (1995, p. 19-42); G. Karsai, ‘Teucros dans l’*Hélène* d’Euripide’, *Pallas* 38 (1992, p. 217-26); G. S. Meltzer, ‘“Where is the glory of Troy?” *Kleos* in Euripides’ *Helen*’, *Classical Antiquity* 13 (25) (1994, p. 234-55); D. G. Papi, ‘Victors and sufferers in Euripides’ *Helen*’, *AJPh* 108 (1987, p. 27-40); Ch. Segal, ‘Les deux mondes de l’*Hélène* d’Euripide’, *REG* 85 (1972, p. 293-311); Ch. Wolff, ‘On Euripides’ *Helen*’, *HSPH* 77 (1973, p. 61-84).

⁷ Recordemos que a mesma opção é tomada por Eurípides em outras criações que pertencem ao mesmo conjunto de peças aventurosas: a perdida *Andrômeda* que se situava na Etiópia, e a *Ifigênia entre os Taúros*, na longínqua Táuride. Por seu lado o

romance de amor, em plena época imperial romana, deu preferência absoluta a esse mundo global, incluindo Egito, Etiópia, Éfeso, Mileto e Babilônia.

⁸ Sobre a tradição e evolução do mito de Helena na literatura grega, *vide* A. M. Komornicka, ‘Hélène de Troie et son double dans la littérature grecque (Homère et Euripide)’, *Euphrosyne* 19 (1991, p. 9-26).

⁹ Cf. T. Hagg, ‘*Callirhoe* and *Parthenope*: the beginnings of the historical novel’, in S. Swain (ed.), *Oxford Readings in The Greek novel* (Oxford, 1999, p. 142-4).

¹⁰ Cáriton pode ser, deste processo, um exemplo expressivo. No seu romance, essas recapitulações, expressas em monólogos, ocupam lugares estratégicos da narrativa, justamente os momentos em que as reviravoltas ocorrem (5. 1. 1, 8. 1. 1-5). Múltiplos são os casos em que a heroína, Calíroo, recapitula as suas experiências dolorosas (1. 14. 6, 3. 8. 9, 5. 1. 4, 6. 6. 4). É também curiosa a coincidência que existe entre *Hel.*, v. 722-5 e Cáriton 2. 1. 2, 5. 5. 5, em que se revê o dia do casamento dos heróis, momento de uma aproximação fugaz, quando se avizinham o reencontro e a ventura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, G. *Ancient fiction. The novel in the Greco-Roman world*. London and Sydney, 1984.

BURNETT, A. *Catastrophe survived: Euripides' plays of mixed reversal*. Oxford, 1971.

FUSILLO, M. ‘Textual patterns and narrative situations in the Greek novel’. In: *Groningen Colloquia on the novel I*, 1988, p. 17-31.

KONSTAN, D. *Sexual symmetry*. Princeton, 1994.

ROMILLY, J. *La Tragédie Grecque*. Paris, 1973.

SILVA, M. F. *Crítica do teatro na comédia antiga*. 2ª ed. Lisboa, 1997.

SWAIN, S. (ed.). *Oxford Readings in The Greek novel*. Oxford, 1999.

TATUM, J. *The search for the ancient novel*. Baltimore, 1994.

WRIGHT, M. *Euripides' escape-tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Oxford, 2005.

CONSIDERAÇÕES SOBRE VIDA, MORTE E GUERRA, A PARTIR DE ALGUNS DOCUMENTOS LATINOS

Pedro Paulo A. Funari

RESUMO

O artigo inicia-se por tratar de algumas questões epistemológicas, no que se refere ao estudo da sociedade antiga. As percepções modernas e as realidades sociais contemporâneas estão na base do nosso conhecimento de temas antigos, como guerra, vida e morte. O artigo apresenta, em seguida, dois estudos de caso: documentos militares de Vindolanda, na fronteira setentrional do Império Romano, e o episódio da Dama de Éfeso no *Satyricon* de Petrónio. A conclusão enfatiza como as sensibilidades modernas moldam a maneira como entendemos a literatura antiga.

Palavras-chave: literatura e história; Vindolanda; Dama de Éfeso.

INTRODUÇÃO: PODERES MODERNOS E ANTIGOS

O estudo da Antiguidade caracterizou-se, desde seus inícios, no século XIX, como uma prática erudita, tradicional e mesmo reacionária. A referência aos antigos dava-se em contextos voltados para a manutenção da ordem e para a justificação do status quo. Autores antigos, como Aristóteles, serviam para justificar a naturalidade, seja da escravidão,¹ seja da inferioridade da mulher,² assim como Platão podia ser usado para explicar a necessidade de exclusão das massas do governo.³ Estes são aspectos bem conhecidos e bastante claros e visíveis, em termos dos grandes temas e poderes, do peso dado à tradição antiga, na conformação de um presente prenhe de opressões.

Havia, entretanto, meios mais sutis e quotidianos de inculcar a submissão, na forma da sujeição da língua viva àquela morta, da *parole à langue*, da mutação constante da fala, ante a repetição das regras gramaticais. Como lembra Martin Bernal,⁴ o conhecimento das línguas grega e latina – idiomas tratados como mortos, fixos, imutáveis, conjunto de regras a serem memorizadas, descarnados – levou à tenra doutrinação.⁵ Decorar declinações, tempos e aspectos verbais, a serem sempre repetidos, pois imutáveis eram os textos antigos. Para além dessa imutabilidade, mesmo

essas línguas mortas eram consideradas apenas com base em um cânon, um conjunto, limitado e reduzido, de obras a serem tomadas como parâmetro. Luciano de Samósata,⁶ em grego, ou Petrônio,⁷ em latim, não constituíam modelos de língua, vocabulário, sintaxe ou argumentos que pudessem ou deveriam ser retomados: eram por demais vivos e heterodoxos.

O próprio surgimento da moderna disciplina histórica fundou-se numa leitura positivista, por mais incoerente que nos possa parecer no século XXI, de autores como Tucídides ou Platão. *Ktêma eis aei*,⁸ “uma propriedade para sempre”, como escrevia Tucídides sobre sua obra histórica, era tomado como prova de uma exposição verdadeira, não como mero testemunho subjetivo.⁹ *Ktêma (ktáomai)* refere-se a algo adquirido, uma propriedade, um lote de terra, mas foi tomado como propriedade, no sentido moderno da palavra (*Eigen*, “próprio”), como na formulação de Leopoldo von Ranke,¹⁰ para descrever “o que propriamente aconteceu”. Tucídides, contudo, não era positivista nem falava do conceito de moderna propriedade privada.

Semelhante uso se fez de Platão. Tomou-se sua alegoria da caverna¹¹ e sua descrição da verdade escondida como uma antevisão da verdade positiva. *Alétheia*, algo como “não escondido”, foi interpretada como verdade objetiva, *tout court*, *Wahrheit*.¹² O idealismo platônico foi tomado como prenúncio do empirismo moderno. O *timor populi*¹³ apavorava, e os antigos serviam para defender o perigo das massas, inventava-se a plebe ociosa antiga, *idle mob*, à imagem e semelhança das temidas classes ociosas modernas.¹⁴

AS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS MODERNAS E SUAS CONSEQUÊNCIAS

As sociedades passaram por transformações ingentes nas últimas décadas. Desde fins do século XVIII, os nascentes estados nacionais enfatizaram e procuraram criar coesão social, à luz de um racionalismo positivista. Em substituição à imensa diversidade de línguas, costumes e tradições e à relevância da espiritualidade, o estado impôs a homogeneidade, a partir da escola. O grande lema passou a ser: uma língua, um povo, um território, uma cultura. Esta unidade teve de ser inventada e imposta, em um processo longo e penoso, que persistiu e se acentuou no nacionalismo da década de 1930. Sempre houve contestações a esse movimento, tanto por grupos, como os anarquistas, como por parte de movimentos religiosos ou de mulheres. Seria, contudo, apenas a partir da Segunda Guerra

Mundial (1939-1945), que os movimentos sociais conseguiriam questionar os fundamentos mesmos da homogeneidade como ideal. Os movimentos pelos direitos civis, pela emancipação feminina, contra a guerra ou pelos direitos dos jovens, entre outros, expuseram a fragilidade do projeto de sociedade monolítica.

As Ciências Humanas e Sociais haviam, por muitas décadas, procurado entender a sociedade como um organismo coeso e homogêneo. Os conflitos e as contradições sociais, as reivindicações dos diversos grupos no interior da sociedade eram encaradas como anomalia, doenças ou desvios de comportamento. Esses modelos interpretativos, oriundos do nacionalismo, foram chamados, posteriormente, de normativos, pois enfatizavam a existência de normas sociais que seriam compartilhadas por todos, por meio de um sentimento de pertencimento a um todo harmônico. As ciências, confrontadas com os movimentos sociais e com os horrores do nacionalismo, que culminou na Segunda Guerra Mundial, e os seus campos de concentração começaram a interessar-se pela diversidade no interior das sociedades. Já ao final da Guerra, a Unesco propunha a diversidade como valor humano essencial. Intelectuais de todos os espectros e pontos de vista foram chamados, de uma maneira ou de outra, a lidar com a variedade e fluidez nos agrupamentos humanos. Claude Lévi-Strauss¹⁵ marcou, em certo sentido, essa virada em direção à crítica às definições estáticas e rígidas de identidades raciais, religiosas ou outras.¹⁶

A antropologia viria a tratar, em particular, das identidades sociais, neste novo contexto de explosão dos antigos modelos normativos, tanto em termos teóricos, como em pesquisas empíricas.¹⁷ A partir da década de 1960, com base também em pesquisas de campo, foi possível detectar a fluidez das identidades, nos indivíduos e nos agrupamentos humanos. Essa perene mudança foi atribuída a diversos fatores, desde interesses materiais e objetivos, como fatores psicológicos ou simbólicos. De qualquer forma, as identidades passaram a ser consideradas sempre no plural e em constante mutação. Esse movimento afetou, de forma decisiva, o estudo do mundo antigo, que ainda era muito marcado pelos modelos normativos e pela analogia direta entre o antigo e o moderno. As modernas noções de Estado e nação, que tantas vezes foram usadas para entender a Antiguidade, foram, em grande parte, deixadas de lado, em favor de uma busca das especificidades e particularidades dos contextos e circunstâncias antigas.¹⁸

A partir de fins da década de 1940, explodiram movimentos, tanto no interior das sociedades ocidentais, como em seu exterior. As mulheres emergiram como sujeitos, assim como grupos étnicos antes discriminados.¹⁹ As reivindicações de direitos de expressão de sexualidades seguiram, nas décadas sucessivas, assim como os contrastes religiosos e políticos. No âmbito externo, os colonizados revoltaram-se contra os colonizadores. A diversidade surgiu como uma categoria para explicar essas divergências, de caráter a um só tempo cultural e político. Neste contexto, as forças que supostamente levariam à homogeneização cultural da humanidade serviram, a seu modo, para demarcar as diferenças.²⁰

A valorização da diversidade humana não pode ser desvinculada da eclosão das reivindicações do reconhecimento do valor de identidades sociais e, portanto, da contestação dos conceitos de cultura monolítica e homogênea. Partindo do pressuposto de que as pessoas de um mesmo grupo compartilham valores, dos que se sentem partícipes, formulou-se o conceito normativo de “pertencimento” (*belonging*). Essas abordagens foram chamadas de normativas por pressuporem que as pessoas aceitam normas de conduta do grupo humano do qual fazem parte. O desrespeito às normas é considerado, em geral, como desvio de comportamento, punido pelo coletivo. Essa coletividade pode ser ampla ou restrita, mas o princípio normativo é sempre o mesmo.

Nas últimas décadas, tais modelos normativos foram muito criticados, tanto pelo lado empírico, como teórico. As discussões antropológicas clássicas de Jean-Marie Auzias²¹ encontram-se complementadas pelos debates epistemológicos atuais em Marc Auge e Jean-Paul Colley.²² As normas que definem o pertencimento não foram estabelecidas pelos estudiosos após um estudo de todos os membros de uma coletividade. Além disso, todo grupo humano está em constante mudança. O questionamento mais profundo, porém, veio dos pressupostos teóricos desses modelos normativos. As pessoas possuem múltiplas autorrepresentações, comportam-se de diferentes maneiras em diversos contextos, em constante mutação. As noções de norma e desvio variam em um mesmo grupo humano e até em um mesmo indivíduo. Os pertencimentos são múltiplos também. A diversidade cultural não pode ser desvinculada também da noção de diversidade da vida. A genética das populações humanas descobriu que os grupos humanos não são unidades biológicas.²³ As diferenças genéticas são tão grandes de uma tribo a outra quanto de uma aldeia a outra, de uma mesma tribo.

MUDANÇAS NO ESTUDO DA ANTIGUIDADE

Neste contexto, as leituras reacionárias do passado, como maneira de justificar e naturalizar as desigualdades e exclusões do presente, foram contestadas, desde o ápice mesmo dessas leituras reacionárias, por movimentos anticonformistas, como o anarquismo, assim como por grupos organizados de trabalhadores e de mulheres. Nem sempre, contudo, a historiografia aceitou esse caráter subjetivo do conhecimento, tendo-se disfarçado, tantas vezes, o historiador de agente de polícia, em busca de indícios e provas judiciais.²⁴ Foram múltiplas as trajetórias críticas,²⁵ tanto na redefinição historiográfica em geral, e sobre a Antiguidade, em particular, como no uso das experiências antigas para rever, de forma crítica, as percepções da nossa época.²⁶ A Antiguidade teve um papel importante para que o pensador pudesse mostrar a historicidade social e questionasse, dessa forma, todas as naturalizações fora da História. O questionamento da nossa época deve muito a conceitos tão distantes de nós, como a *parresia*, “sinceridade”,²⁷ mas tão reveladores das nossas aporias contemporâneas.

A historiografia do mundo antigo nunca mais seria a mesma. Questionados os fundamentos da naturalização das relações sociais, já não era possível tratar os antigos como se fôssemos nós mesmos, apenas transmigrados, como por um túnel do tempo da máquina historiográfica, ao passado. Já não era tão fácil falar na “**natural** superioridade cultural romana”,²⁸ como se fez por tanto tempo,²⁹ para justificar o domínio imperial no presente. Também a valorização da materialidade³⁰ foi importante para escapar das limitações das fontes da tradição textual, com a inclusão das evidências materiais. Uma miríade de conceitos e percepções antigas, em sua especificidade, veio a servir, não apenas para conhecermos os antigos, como para conhecermos a nós mesmos e melhor lutarmos contra o fascismo: *skholé*, “espaço de reflexão”, não escola opressora,³¹ *Eros*, “amor”,³² *eudamonia/felicitas*, “o bem viver”, *kairós*, “o momento oportuno”, entre tantos outros. Dois estudos de caso, o primeiro arqueológico e o segundo literário, permitirão observar como essas considerações de caráter epistemológico, sobre as maneiras de abordar a sociedade e o passado, articulam-se com a documentação romana.

GUERRA, MORTE E VIDA NA FRONTEIRA

Apresento dois documentos epigráficos provenientes de Vindolanda, na Bretanha romana, acampamento militar ao norte da província romana, que representam bem as relações entre guerra, vida e morte no mundo romano, no início do segundo século d.C., a começar pelo uso de um latim castrense. O latim vulgar, já há algumas décadas, como atestado pelas inscrições parietais pompeianas, apresentava características muito particulares, em clara direção às línguas românicas, tanto no vocabulário, como em sua sintaxe. O latim, contudo, além de manter-se como língua erudita, encontrou no exército romano a instituição mais propícia à propagação de uma língua de comunicação. O latim militar não se preocupava com o conhecimento literário, como era o caso do latim erudito, nem tampouco era uma língua materna. Devia servir como elemento comum, uma *koiné*, para a mais importante instituição, para a manutenção do domínio romano, o exército. Tal língua aparece bem nas tabuinhas recolhidas aqui.

A primeira é uma *littera commendaticia*, ou carta de recomendação, que retrata bem como a administração romana, de caráter militar, fundava-se em relações pessoais e, portanto, na recomendação, na concessão de um favor (*subscribere*, como aparece, tardiamente, em Tertuliano, *Idol.* 13). A cidade de *Luguualium* (atual Carlisle) estava sob o comando de um militar (*centurio regionarius*), Ânio Equestre, e, na carta, Cláudio Caro indica o amigo Brigônio, sem que, no entanto, mencione qualquer mérito do protegido. Como argumento, afirma que ficarão devedores, tanto aquele que recomenda como o recomendado, e deverão – está implícito – retribuir o favor concedido.

A segunda é uma carta de dois comandantes, Niger e Broco, ao colega que se encontra em Vindolanda, Cereal. Niger parece ter sido *praefectus* em *Bremetennacum*, e Broco, em Briga, acampamentos distantes um do outro. Enquanto na carta anterior, o oficial superior era chamado de “senhor” (*domine*), nesta, como são todos comandantes, usam “irmão” (*frater*), para indicar o companheirismo dos militares, e, ao final da carta, adicionam “senhor” para indicar que, apesar de colegas, Cereal era o comandante de sua unidade (*dominus*). O tema a ser tratado no encontro de Cereal com o governador (*consularis*) não está explicitado, o que pode ser justificado pelo caráter sigiloso das conversas entre os militares, de modo a evitar que informações confidenciais pudessem chegar às mãos de

outras pessoas, inclusive de potenciais inimigos. Qual o objetivo da carta, então? Trata-se do apoio político dos dois colegas à sua conversa com o governador, expresso nos votos conjuntos de rezarem pelo colega.

Cereal era prefeito da oitava corte dos batavos, enquanto Cláudio Caro pode ser desconhecido ou ser identificado como Júlio (não Cláudio) Caro, mencionado em inscrição, em Cirene, como *ex prouvincia narbonensi, praefectus cohortis ii Asturum*. Brigônio é um nome celta (provavelmente, derivado da raiz *brig*, “colina”, “aldeia”, como em Conimbriga, e, neste caso, o nome seria algo como “aldeão”). Ânio Equestre era *centurio legionarius* (esta é a mais antiga atestação deste cargo militar romano), originalmente na *legio IX Hispana*, que servia em *Eburacum* (York), tendo sido antes, com probabilidade, centurião auxiliar da *cohors iiii Batauorum*. Niger parece ter sido *praefectus*, em *Bremennacum*, talvez no comando da *ala ii Asturum*. Broco, nome de possível origem itálica, deve ser C. Aelius Brocchus que dedicou um altar a Diana, em Arrabona, na Panônia, quando era prefeito da cavalaria (CIL III 4360). Os comandantes são, portanto, homens que atuaram em diversas partes do império, e, como era usual, no comando de tropas de variadas origens étnicas. Brigônio, por sua parte, parece ser um habitante local bem integrado ao exército romano. O latim utilizado, portanto, era a língua de comunicação militar, com o uso de jargão profissional (como a referência aos oficiais da mesma patente com o termo *frater*, “irmão”), de fórmulas de comunicação oficial militar estereotipadas (como *opto + inf.*, que se usa de praxe).

Como manter esse registro castrense e as relações de poder implícitas no uso do latim como língua de comunicação, nas cartas aqui apresentadas? Parece-me que convém manter uma linguagem portuguesa distanciada do cotidiano falado, com frases um tanto tortas ou empoladas (como “serei colocado como devedor”).

Carta de recomendação (Vin.Tab. 22, c. 100 d.C.)

Claudius Karus Ceriali suo salutem.

Brigonius petit a me, domine, ut eum tibi commendaret. Rogo ergo, domine, si quot a te petierit ut uelis ei subscribere. Annio Equestri centurioni regionario Luguualio rogo ut eum commendare digneris eius meoque nomine debetorem me tibi obligaturus. Opto te felicissimum bene ualere. Vale, frater.

Cláudio Caro para seu Cereal, saudações.

Brigônio pediu-me, senhor, que o recomendasse para ti. Peço, assim, senhor, que, se te pedir algo, dê a ele sua aprovação. Peço que o considere digno de recomendação a Ânio Equestre, centurião encarregado da região de Luvúvio e, desse modo, serei colocado como devedor em meu nome e em nome dele. Espero que estejas muito bem e em boa saúde. Saudações, irmão.

Saudação de um colega (Vin.Tab. 21, 103 d.C.)

Niger et Brocchus Ceriali suo salutem.

Optamus, frater, it quot acturus es felicissimum sit. Erit autem, quom et uotis nostris conueniat hoc pro te precari et tu sis dignissimus. Consulari nostro utique maturius occurres.

Optamus, frater domine, te bene ualere in honore esse.

Niger e Broco para seu Cereal, saudações.

Esperamos, irmão, que o que estás por fazer tenha o melhor êxito. Será, na verdade, pois está de acordo com nossos votos de rezar por ti e tu és o mais digno. Encontrarás nosso governador o quanto antes.

Esperamos, irmão e senhor, que estejas em boa saúde e bem quisto.

Os documentos permitem observar como a guerra podia representar parte da paz, pois os soldados viviam entre a morte e as condições concretas da vida ambígua na fronteira militar. Estes documentos arqueológicos remetem à ambiguidade e à fluidez das identidades sociais desses soldados, em sua interação e posicionamento social que, à luz da experiência contemporânea de soldados brasileiros no exército americano no Iraque, não parece tão difícil de entender ou interpretar.³³

MORTE, VIDA E O SOLDADO NA *DAMA DE ÉFESO*

Na literatura latina, também podemos encontrar pistas sobre guerra, vida e morte, como na história da Dama de Éfeso, reportada no *Satyricon*, obra muito discutida, quanto à datação, à autoria e a outros tantos aspectos.³⁴ O que nos interessa, nesta ocasião, é comentarmos a anedota, tal como ali apresentada.

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA E A DISPERSÃO DOS PODERES

A historieta da Dama de Éfeso apresenta um uso particular do vocabulário sobre as relações de gênero e de poder, que não são fáceis de ser mantidas em traduções. A primeira observação diz respeito ao uso de

expressões para fazer referência à dama. Logo de início, ela é apresentada como *matrona*, uma senhora, caracterizada pela *pudicitia*, a ponto de atrair para si (*ad spectaculum sui*) as *feminae* da vizinhança. O marido é descrito como *uir*. A viúva decide encerrar-se na tumba, o que se afasta do costume vulgar (*uulgari more*). Mostra-se “mulher de exemplo singular” (*singularis exempli femina*). Ali chorava o cadáver recente do marido, ainda como *matrona* (*recens cadaver matrona deflebat*). O soldado que tomava conta dos crucificados nas redondezas aproximou-se daquela que é descrita como *pulcherrima muliere*. O termo *mulier* encontra-se no extremo oposto ao elevado *matrona*, usado para descrever a mulher de baixa extração. Como bela mulher, parecia-lhe atingir como um monstro e imagens infernais (*monstro infernisque imaginibus*). A mulher é, portanto, associada aos mistérios do mundo dos mortos. O soldado logo vê o corpo do morto e compreende do que se tratava: uma mulher (*feminam*) que não podia aguentar o desejo do morto (*desiderium extincti*). A mulher, descrita com um termo médio (*femina*), nem tão alto como *matrona*, nem tão baixo como *mulier*, sentia desejo (*desiderium*). O termo significa, em primeiro lugar, desejo, mas, por extensão, tem a conotação de saudade.³⁵ Essa ambiguidade não é casual e perde-se na tradução por apenas um dos dois termos. Quando o soldado tenta dar comida, a palavra usada para referir-se à senhora é *muliercula*, expressão não tão frequente na literatura antiga, cujo sentido é um tanto depreciativo (“uma mera mulher³⁶”), tal como o masculino *homunculus*.

Estava presente a serva: aquela mulher de menor *status* e valor (*ancilla*), que levaria a dama à perdição da honra. A escrava tenta a patroa, e o faz com o uso do verbo “querer” (*uolo*): queres voltar a viver? (*uis tu revivescere?*). Para isso, basta superar esse erro feminino de julgamento (*discusso muliebri errore*), passagem na qual aparece um derivado de *mulier*; *muliebris*. A primeira a ceder é a mais baixa, a *ancilla*. A senhora é descrita como *abstinentia sicca*, “seca pela abstinência”. As traduções costumam verter por “faminta pelo jejum”, o que não deixa de estar correto, mas não dá conta do duplo sentido: ela estava também seca pela abstinência sexual. *Sicca* opõe-se a *úmida*.

Estabelecida a supremacia do desejo, nas mulheres, o tom ambíguo, de duplo sentido das palavras, acentua-se. O soldado (*miles*) torna-se amante (*miles*), jogo de palavras impossível em português, mas sempre presente no original latino. O soldado aproximou-se com carícias

(*blanditiae*), palavra que caracteriza, na literatura amorosa latina, as mulheres, e que se opõe, aqui, à *abstinentia sicca*. A ironia aparece logo, pois o jovem não parecia feio ou pouco loquaz “para a casta” (*nec difformis aut infacundus iuuenis castae uidebatur*). A casta (não se diz, de propósito, se casta *muliercula*, *mulier*, *femina*, *matrona* ou *uxor*, as palavras usadas para se referir à viúva) nota dois atributos no *miles*: que era belo e que era “bom de bico”. Para completar a degradação, quem incentivava a patroa era a escrava (*conciliante gratiam ancilla*).

A mulher não mais se absteve de saciar uma parte do seu corpo, e logo o *miles* vitorioso persuadiu-a de ambas. Aqui, são duas partes do corpo: uma explícita, outra implícita. Passam, ambas, do seco ao úmido ou brando (*blandus*): boca e genitália. Casam-se ou contraem núpcias, segundo o vocabulário técnico usado com ironia: *nuptias fecerunt*. Todos deviam pensar que lá estava a mais pudica esposa, expressa pelo uso da palavra mais erudita e menos usada, *uxor* (*pudicissima uxor*).

O *miles*, que pensava dominar a situação, era dominado. Estava encantado pela beleza da mulher e pelo segredo (*et forma mulieris et secreto*). O soldado estava *delectatus*, o que pode também ser ambíguo e significar tanto atraído, como se deleitando, aproveitando.³⁷ A degradação continua. Viram que a guarda era frouxa (*laxata custodia*). O soldado foi enganado (*circumscriptus*), hesita, teme o suplício (*ueritus supplicium*), expõe a situação à mulher (*mulier*): não esperaria a condenação do juiz, morreria com honra, pela espada (*gládio*). Que estivesse em um lugar comum o marido (*uir*) e o amigo: a palavra usada, *familiaris*, mostra o caráter servil e subalterno (à senhora de Éfeso) do soldado. A mulher (*mulier*) mostra-se misericordiosa e pudica (*non minus misericors quam pudica*). Que os deuses não permitam que perca dois homens caríssimos (*carissimi homines duo*). Ambos, marido e amante, são simples “seres humanos” (*homines*). Manda (*iubet*) que o corpo do marido (*corpus mariti*) seja colocado na cruz. O soldado aceitou (*usus est*) o plano da mulher mais inteligente (*prudenterissima femina*).

Os termos mais usados são *mulier* e seus derivados (sete ocorrências), *miles* (seis), *femina* (quatro), *matrona* e *uir* (três cada) e *uxor* e *maritus* (um cada). Essas frequências indicam o predomínio, no relato, do par *mulier/miles*, que degradam a relação respeitável, representada por *uxor/maritus* e *matrona/uir*. O texto inicia-se com os termos mais eruditos, segue-se a degradação, em particular da esposa, numa dispersão de

poderes *sui generis* e reveladora das relações de gênero imaginadas em ambiente masculino e literário romano.

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Em ambos os estudos de caso, arqueológico e literário, observamos como a teoria social foi importante para a apreciação das relações entre guerra, vida e morte no mundo romano, à luz da experiência da nossa época. As relações entre grupos humanos, como os soldados, a um só tempo afiliados a etnias subalternas e agentes da ordem, assim como entre varões e mulheres, atendem a preocupações e inquietações contemporâneas. Os usos do passado e as relações de poder³⁸ estabelecidas entre guerra, vida e morte não podem ser separados e constituem um único objeto de reflexão. A variedade de fontes, arqueológicas e literárias, tampouco pode ser subestimada como recurso hermenêutico.³⁹ O estudo da guerra, da vida e da morte, no presente e no passado, aponta para caminhos originais de pesquisa e reflexão, não apenas sobre o mundo romano, mas sobre nós mesmos.⁴⁰

ABSTRACT

The paper starts by some epistemological issues, in relation to the study of the ancient society. Modern perceptions and social realities are at the root of our understanding of ancient subjects, such as war, life and death. The paper then turns to two case studies: Latin military documents from Vindolanda, in the northern Limes of the Roman Empire, and an episode in the *Satyricon*, Petronius's masterpiece, on the Ephesus matron. It concludes by emphasizing the how our modern perceptions shape the way we understand the ancient literature.

Keywords: Literature and history; Vindolanda; Ephesus matron.

NOTAS

¹ Cf. *Política*, 1, 4-6.

² Cf. *Política*, 1, 13; Tim Stainton, The weight of history, the challenge of Western self-determination to Western society, 2000, members.shaw.ca/individualizedfunding/.../History%20paper%20for%20IF%20conference%20-

³ Cf. John Wild, *Plato's Theory of Man*, Cambridge, Harvard University Press, 1946.

⁴ Martin Bernal, *Black Athena*, Rutgers University Press, 1987.

⁵ Cf. Aaron Lawson, Ideology and indoctrination: the framing of language in the 20th c. introductions to linguistics, *Language Sciences*, 23,1, 2001, 1-14.

⁶ Cf. LINS BRANDÃO, Jacyntho. *A poética do hipocentauro, identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Doutorado, 1992.

⁷ Cf. AQUATI, Cláudio. *O grotesco no Satyricon*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Doutorado, 1997.

⁸ Cf. Tucídides, 1,22.

⁹ Como afirmava Cícero, *De Oratore*, 2, 36: *historia uero testis temporum*, “História, na verdade, testemunha dos tempos”; cf. CALHEIROS DE LIMA, Sidney. *Poesia e retórica na narrativa historiográfica* segundo a obra de Cícero, manuscrito inédito, 2008.

¹⁰ *Wie es eigentlich gewesen*, “como, propriamente, foi”; note-se o uso de *Eigen*, na origem do moderno conceito de propriedade privada (*Eigentum*).

¹¹ PLATÃO. *República*, 7.

¹² Cf. PUNTEL, L. B. On the logical positivists’ theory of truth: the fundamental problem and a new perspective. *Journal for the General Philosophy of Science*, 30, 1, 1999, p. 101-30.

¹³ Cf. CÍCERO. *Catilinárias*, 1, 1; QUINTILIANO. *Institutas*, 9,3, 29; BATSTONE, William W. Cicero’s construction of consular ethos in the First Catilinarian. *Transactions of the American Philological Association*, 124, 1994. p. 211-66.

¹⁴ Cf. WOOD, Ellen Meiksins. Labour and democracy, ancient and modern. Disponível em: http://www.iefd.org/articles/labour_and_democracy.php, original de 1995.

¹⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et Histoire*. Paris: Unesco, 1952.

¹⁶ Claude Lévi-Strauss trata do valor da preservação da diversidade em *Le regard éloigné*, Paris: Plon, 1983.

¹⁷ As discussões sobre identidades e pertencimento estão no livro de Pedro Paulo A. Funari, Charles E. Orser, Jr. e Solange Nunes de Oliveira Schiavetto, *Identidades, discurso e poder: estudos da Arqueologia contemporânea* (São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005); e nas obras de Manuel Castells e Stuart Hall, respectivamente, *O poder da identidade* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000) e *A identidade cultural na pós-modernidade* (Rio de Janeiro: DP&A, 2005).

¹⁸ Cf. com literatura anterior, HINGLEY, Richard. *Globalizing Roman Culture: Unity, Diversity and Empire*. Londres: Routledge, 2005 ; *Imperialismo Romano*. São Paulo: Annablume/Capes, 2010.

¹⁹ Cf. ORY, Pascal. *L’Histoire Culturelle*. Paris: PUF, 2004. p. 8.

²⁰ Cf. BRUMANN, Christoph. *Writing Culture: why a successful concept should not be discarded* *Current Anthropology*, 40, Supplement, February 1999, p. S23. A historicidade das culturas está bem tratada em *A noção de cultura nas Ciências Sociais*, 2ª ed., de Denys Cuche. Bauru: EDUSC, 2002.

²¹ AUZIAS, Jean Marie. *A Antropologia Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 11.

²² AUGÉ, Marc; COLLEYN, Jean-Paul. *L’Antropologie*. Paris: PUF, 2004. p. 12. Em nosso meio, consultem-se LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito*

antropológico. 20ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 e FREIRE, Gilberto. *Sociologia*, Tomo I, *Introdução ao estudo de seus princípios*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

²³ O tema da genética das populações está desenvolvido em Claude Lévi-Strauss, de Catherine Clément (Paris: PUF, 2002. p. 93).

²⁴ C. Ginzburg; Spie. *Radici di un paradigma indiziario*. A cura di Gargani, A. Torino: *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*. Torino: Einaudi, 1979.

²⁵ Cf. FUNARI, P. P. Abreu; SILVA, G. J. *Teoria da História*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

²⁶ Cf. GUTTING, Gary. *Foucault*. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 98.

²⁷ Desenvolvidas nas aulas do *Collège de France*, em janeiro de 1983.

²⁸ Cf. MCMULLEN, Ramsay. *Changes in the Roman Empire. Essay in the ordinary*. New Jersey: Princeton University Press, 1990. p. 64.

²⁹ Cf. FUNARI, P.P. Abreu. A Antiguidade, o Manifesto e a historiografia antiga sobre o mundo antigo. *Crítica Marxista*, 6, 1998. p. 106-14.

³⁰ Cf. Márcio Fonseca, “o homem como sujeito empírico, o acontecimento, não é um acidente, não é imaterial, é sempre material”, Max Weber, Michel Foucault e a crítica ao presente, 5º. *Colóquio Internacional Michel Foucault, por uma vida não fascista*. Campinas: IFCH/Unicamp, 13/11/2008.

³¹ Cf. FUNARI, P. P. Abreu. O ensino de História na Escola Técnica: teoria e prática. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Brasília, 179/180/181, 1995. p.118-31 (publicado em julho de 1996).

³² Cf. FEITOSA, Lourdes; RAGO, Margareth. Somos tão antigos quanto modernos? Sexualidade e gênero na Antiguidade e na Modernidade. *Subjetividades antigas e modernas*. Margareth Rago e Pedro Paulo A. Funari (org.). São Paulo: Annablume/CNPq 2008. p. 107-22; CAVICCHIOLI, Marina. O falo na Antiguidade e na Modernidade: uma leitura foucaultiana. *Subjetividades antigas e modernas*. Margareth Rago e Pedro Paulo A. Funari (org.). São Paulo: Annablume/CNPq 2008. p. 237-50.

³³ Cf. BUARQUE, Daniel. Casal de brasileiros alistado vai para a guerra do Iraque, *Portal G1*, 07/07/2008.

³⁴ Cf. FUNARI, P. P. Abreu; GARRAFFONI, Renata Senna. Gênero e conflitos no *Satyricon*: o caso da Dama de Éfeso. *História, Questões e Debates*, 48/49, 2008. p. 101-17.

³⁵ Cf. SUETÔNIO, *Calígula*. 6: *Auxit gloriam desideriumque defuncti*.

³⁶ Cf. Lucr. 4, 1279: *qui illo susurro delectari se dicebat aquam ferentis mulierculae*.

³⁷ Cf. PETRÔNIO, *Satyricon*, 45,7, *cum dominam suam delectaretur*, “quando se deleitava com a sua mulher”. Note-se, neste caso, o uso da palavra *domina* com sentido de esposa, como nas inscrições populares de Pompeia; cf. FUNARI, P. P. Abreu. *A Vida Quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2004.

³⁸ SILVA, Glaydson José da. *História Antiga e os usos do passado*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007; FUNARI, P. P. Abreu; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. *Política e Identidades no Mundo Antigo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

³⁹ FUNARI, P. P. Abreu. Fontes arqueológicas – os historiadores e a cultura material. In: Carla Bassanezi Pinsky. (org.). *Fontes Históricas*. 2ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 81-110.

⁴⁰ Agradeço aos organizadores da XXIX Semana de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da UFRJ, assim como a Cláudio Aquati, Martin Bernal, Marina Régis Cavicchioli, Raoni Cordeiro, Anderson Martins Esteves, Lourdes Conde Feitosa, Richard Hingley, Renata Senna Garraffoni, Charles E. Orser, Carla Bassanezi Pinsky, Margareth Rago, Glaydson José da Silva, Maria Aparecida de Oliveira Silva, Solange Schiavetto e Ellen Meiksins Wood. Menciono o apoio institucional da FAPESP, CNPq e Unicamp. A responsabilidade pelas ideias restringe-se ao autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUATTI, Cláudio. *O grotesco no Satyricon*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo: São Paulo, 1997.

BERNAL, Martin. *Black Athena*. Rutgers University Press, 1987.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo: São Paulo, 1992.

CASTELLS, Manuel; HALL, Stuart. *O poder da identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CUCHE, Daniel. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. 2ª. ed.. Bauru: EDUSC, 2002.

FREIRE, Gíberto. *Sociologia: Introdução ao estudo dos seus princípios*. 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1962 (Tomo 1).

FUNARI, Pedro Paulo A.; ORSER, Charles E.; SCHIAVETTO, Solange Nunes de Oliveira. *Identidades, discurso e poder: estudos da Arqueologia contemporânea*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

_____; SILVA, G. J. *Teoria da História*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. *Política e Identidades no Mundo Antigo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

GUTTING, Gary. *Foucault*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HINGLEY, Richard. *Globalizing Roman Culture: Unity, Diversity and Empire*. Londres: Routledge, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et Histoire*. Paris: Unesco, 1952.

_____. *Le regard éloigné*. Paris: Plon, 1983.

_____. *Imperialismo Romano*, São Paulo: Annablume/Capes, 2010.

MCMULLEN, Ramsay. *Changes in the Roman Empire: Essay in the ordinary*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

ORY, Pascal. *L'Histoire Culturelle*. Paris: PUF, 2004.

SILVA, Glaydson José da. *História Antiga e os usos do passado*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

WILD, John. *Plato's Theory of Man*. Cambridge: Harvard University Press, 1946.

O REFLEXO DE NERO NO *CLYPEVS VIRTVTIS*

Anderson de Araújo Martins Esteves

RESUMO

O objetivo deste artigo é propor uma releitura do retrato de Nero nos *Anais* de Tácito com base no *clipeus aureus*, um escudo honorífico associado a Augusto e aos seus sucessores júlio-claudianos. Pretende-se demonstrar como o Nero tacitano pode ser lido como uma imagem às avessas do *clipeus*, e, por conseguinte, do conjunto das virtudes principescas do Alto Império.

Palavras-chave: *Clipeus aureus*; Nero; Tácito; *Anais*; historiografia romana.

Após a vitória de Áccio, Augusto, entre várias outras honrarias, foi homenageado pelo Senado com um escudo de ouro, o *clipeus uirtutis*¹. Afixado no prédio onde o Senado se reunia, a *Curia Iulia*, o *clipeus* era a representação das quatro virtudes cardeais concentradas no *princeps*, como se pode ler em uma cópia de mármore do escudo original, encontrada em Arles.

Figura 1



Arles, Musée départemental Arles antiques (GALINSKY, 1996, p. 87)

Senatvs popvlvsque romanvs imp. Caesari divi f. Avgvsto cos. Viii dedit clypevm virtvtis clementiae iustitiae pietatis erga deos patriamqve

O Senado e o povo de Roma deram ao imperador César Augusto, filho de um deus, cônsul por oito vezes, o escudo da virtude, da clemência, da justiça e da piedade diante dos deuses e da pátria.²

Por estas qualidades supremas, Augusto justificava sua *auctoritas* e, com isso, tornava legítimo o exercício da nova modalidade de poder político que se desenhava em Roma – o poder imperial do *princeps*.

Ainda que concentradas em Augusto, entretanto, as virtudes do *clipeus* pertenciam não só a ele e a seus sucessores, como se fossem características morais restritas a indivíduos – *res priuatae*. Ao contrário, as virtudes deveriam representar as qualidades de toda a pátria, ou seja, afirmavam-se como *res publicae* (GALINSKY, 1996, p. 81-2), personificadas no *princeps*. Eram, assim, virtudes tradicionais do povo romano, o qual já as vira representadas em vários líderes do passado, como, por exemplo, a *pietas* já associada a Pompeu e a *clementia*, a César. A novidade da imagem de poder augustana é que todas essas virtudes são encarnadas em um único líder, que resume em si todas as qualidades e fortalezas morais de Roma. Portanto, a relação entre a moralidade da sociedade e o comportamento moral do *princeps* não passa despercebida na análise de Tácito, que associa a decadência dos costumes romanos no Alto Império aos *uitia* dos sucessivos imperadores da dinastia júlio-claudiana.

Além da articulação entre virtude individual do governante e virtudes da sociedade,³ outra conexão é possível, desta vez no espectro diacrônico. Com efeito, as virtudes expressas no escudo de ouro diziam respeito ao passado recente, já que representavam a *uirtus militaris* que Augusto provara na vitória de Áccio e a *clementia* com que tratara os derrotados. Contudo, o *clipeus* apontava muito mais para o futuro, pois se estabelecia como um modelo de conduta a ser seguido, não só pelo próprio Augusto, como também pelos seus sucessores – como em um pacto simbólico entre o Senado e os *principes*. Estes deveriam pautar sua atuação política pelos padrões estabelecidos pelo primeiro dos imperadores e, além disso, seriam julgados pelos historiadores romanos imperiais em função das semelhanças e divergências apresentadas em relação àquele. Como na comparação realizada por Vout (2009, p. 257-61), no artigo *Representing the emperor*, ainda que os bustos de todos os imperadores júlio-claudianos evoquem as esculturas de Augusto, cada um deles se afirma e se reconhece individualmente por elementos característicos. Um misto de repetição e inovação que se explica pelo fato de que cada *princeps*, a um só tempo, procura assentar sua *auctoritas* pela semelhança com Augusto e, inelutavelmente, é percebido pelos historiadores como um governante distinto de seu antecessor.

Por esse motivo, no início do principado, Nero procura afirmar publicamente as virtudes principescas já mencionadas. Logo nos primeiros dias de governo, mostra sua *pietas* em relação ao pai adotivo, Cláudio, de cujo elogio fúnebre se encarrega⁴ e, em relação à mãe, concedendo-lhe honrarias em público (*propalam tamen omnes in eam honores cumulabantur* – TAC. *Ann.* XIII, 2, 3). Instruído por Sêneca, discursa no Senado, comprometendo-se a governar segundo os ditames da *iustitia*, isto é, respeitando as várias magistraturas republicanas e, sobretudo, os privilégios da aristocracia senatorial⁵. Perdoa Pláucio Laterano, expulso da ordem senatorial por ter cometido adultério com Messalina, com o que dá provas de sua *clementia*, reafirmada por frequentes discursos inspirados por Sêneca (*clementiam suam obstringens crebris orationibus* – TAC. *Ann.* XIII, 11, 2).

Na sequência dos *Annales*, em contrapartida, Tácito se preocupa em desvelar – ou desconstruir, como diríamos nós, pós-modernos – essa identificação meramente retórica de Nero com Augusto. Ou seja, o que mais interessa para o historiador é apresentar a seus leitores o caráter de Nero e, precisamente, as características que o identificam como um *princeps* distinto daquele líder fundador do principado. Logo, se interessava a Nero se ver espelhado no *clipeus uirtutis*, o que ocupa a narrativa de Tácito é um outro reflexo, este “em negativo”, na ausência de melhor expressão. Ou, para manter a metáfora, o reflexo de Nero na outra face do escudo, cuja superfície de metal, grosseiramente polido, espelha, de modo distorcido e imperfeito, o imperador e sua ausência de virtude.

Entendida em seu sentido original, a *uirtus* é a virtude viril por excelência, o controle do corpo e da vontade, aquilo que a sociedade romana tradicional espera de um *uir* (GRIMAL, 1984, p. 70). Por uma consequência do próprio caráter bélico de Roma, a *uirtus* se materializa na virtude militar, no autocontrole típico da caserna, na força física, na capacidade de suportar a adversidade e, sobremaneira, na coragem nos combates.⁶ Daí a conexão entre *uirtus* e *uictoria*, sendo esta o consectário da virtude militar na guerra (GALINSKY, 1996, p. 84). Contrapostas a estes atributos masculinos, estão as características da mulher, que, de maneira geral, Tácito descreve como fraca e, sobretudo, incapaz de refrear seus desejos. Esse julgamento negativo sobre as mulheres é visível na maneira pela qual Tácito se refere a Agripina, por exemplo, descrita como “queimando de todos os desejos por um mau governo” (*cunctis malae*

dominationis cupidinibus flagrans – TAC. *Ann.* XIII, 2, 2), no início do principado de Nero. No mesmo sentido, encontramos menções à sua *superbia muliebris* (TAC. *Ann.* XIII, 14, 2) e a sua *impotentia* (TAC. *Ann.* XII, 57), entendendo-se esta como falta de moderação. Em última análise, portanto, a *uirtus*, entendida no sentido romano republicano de glória militar, era um pressuposto para que o *princeps* exercesse o poder (GRIFFIN, 2000, p. 222).

Dessa forma, há pelo menos dois caminhos para se investigar como a *uirtus* se revela – ou, ao contrário, como se oblitera – em Nero. É dizer, dado o quanto se expôs anteriormente, há dois indícios seguros para a afirmação da *uirtus*: a vitória militar e o autocontrole, ambos de validade geral. Especificamente, no caso de Nero, sua presença ou ausência, ou mesmo o modo pelo qual são enunciadas, informa o leitor sobre o “estatuto moral” do imperador. Examinamos o primeiro índice de virtude, a vitória advinda do mérito militar, mérito este que deve ser analisado no bojo dos principais conflitos provinciais que marcaram o principado de Nero. Um deles, a revolta dos icenos na Britânia, revela uma faceta importante do imperador: sua política externa é marcadamente menos militarista do que a de seus antecessores. Na expressão de Shotter (2008, p. 57), “ele é (e foi) visto como um dos imperadores menos militaristas; em última análise, a sua falta de interesse pelos exércitos contribuiu em não pequena medida para sua queda em 68.”⁷

Tácito põe em evidência o caráter antimilitarista de Nero ao narrar o processo de pacificação da Britânia, nos capítulos 29 a 39 do livro XIV. O historiador inicia a narrativa do evento, mencionando uma grave derrota militar (*gravis clades*) sofrida pelas legiões romanas no ano de 61.

Caesennio Paeto et Petronio Turpiliano consulibus, gravis clades in Britannia accepta; in qua neque A. Didius, legatus, ut memoravi, nisi parta retinuerat, et successor, Veranius, modicis excursibus Siluras populatus, quin ultra bellum proferret, morte prohibitus est – magna, dum uixit, seueritatis fama, supremis testamenti uerbis ambitionis manifestus: quippe multa in Neronem adulatione addidit subiecturum ei prouinciam fuisse, si biennio proximo uixisset. Sed tum Paulinus Suetonius obtinebat Britannos, scientia militiae et rumore populi, qui neminem sine aemulo sinit, Corbulonis concertator, receptaeque Armeniae decus aequare domitis perduellibus cupiens. Igitur Monam insulam, incolis ualidam et receptaculum perfugarum, adgredi parat, nauesque fabricatur plano alueo aduersus breue et incertum. Sic pedes; equites, uado secuti aut altiores inter undas adnantes, equis tramisere. (TAC. *Ann.* XIV, 29)

No consulado de Cesônio Peto e de Petrônio Turpiliano, sofremos uma considerável derrota na Britânia. Nessa região, o legado Aulo Dídio, como já mencionei, apenas conservara o território recebido, e seu sucessor Verânio, após ter devastado o território dos Silúrios, com modestas incursões, foi impedido pela morte a levar a guerra adiante. Muito famoso, enquanto viveu, pela severidade nas palavras finais de seu testamento, revelou-se um bajulador, pois, após muitas lisonjas a Nero, acrescentou que, se ele tivesse vivido por mais dois anos, teria subjugado toda a província. Mas, então, Paulino Suetônio governava a Britânia – pela experiência militar e pelo comentário geral, que não deixa faltar um rival para ninguém, era um rival de Corbulão, desejoso de igualar-se à honra da conquista da Armênia e da submissão dos inimigos de Roma. Então, apressa-se para atacar a ilha de Mona, que tinha uma grande população e era o esconderijo de fugitivos, e constrói navios de fundo chato, tendo em vista o canal raso e instável. Assim, a infantaria atravessou; a cavalaria, que seguiu, atravessou a vau ou a nado, onde as águas eram mais profundas.

A primeira comparação apresentada contrapõe o pacato legado Aulo Dídio, que se contentara em manter as conquistas anteriores (*nisi parta retinuerat*), a seu sucessor Quinto Verânio, que tinha uma reputação de austeridade (*seueritatis fama*) e só não levou a guerra mais além por ter tido morte prematura⁸ (*quin ultra bellum proferret, morte prohibitus est*). Entretanto, somente após essa breve introdução sobre a presença militar romana na Britânia, é introduzida a personagem do episódio a ser narrado: Paulino Suetônio, o legado subsequente a Verânio (*Sed tum Paulinus Suetonius obtinebat Britannos*). O novo legado supera os anteriores por sua experiência militar (*scientia militiae*), a tal ponto que é comparado com o grande general Corbulão, que atuara na Armênia.

Sua primeira incursão foi na ilha de Mona, estratégica para o controle da região de Gales. Ali, após uma investida vitoriosa,⁹ foi informado de uma insurreição entre os icenos, povo que habitava o leste da Ânglia e cujo rei, Prasutago, tinha uma aliança pessoal com o imperador Cláudio, de maneira a ter o estatuto de reino cliente de Roma. Quando Prasutago faleceu, como modo de garantir a soberania de seu reino, que ficava sem herdeiros varões, nomeou como Nero herdeiro, além de suas duas filhas (*Caesarem heredem duasque filias scripserat, tali obsequio ratus regnumque et domum suam procul iniuria fore* – TAC. Ann. XIV, 31, 1). A despeito dessa cautelosa deferência, não pôde evitar que todo o reino, reclamado pelo imperador, fosse anexado como província, que os nobres fossem espoliados de seus bens e que tanto Boudica, viúva do rei,

quanto suas filhas fossem violentadas. Em razão disso, icenos unem-se aos vizinhos trinobantes e iniciam uma rebelião, ameaçando a colônia de Camuloduno, constituída por veteranos das legiões. Os presságios indicam a derrota dos romanos:

Inter quae, nulla palam causa, delapsum Camuloduni simulacrum Victoriae ac retro conuersum, quasi cederet hostibus. Et feminae, in furorem turbatae, adesse exitium canebant, externosque fremitus in curia eorum auditos, consonuisse ululatus theatrum, uisamque speciem in aestuario Tamesae subuersae coloniae; iam Oceanus cruento aspectu, dilabente aestu humanorum corporum effigies relictas, ut Britannis ad spem, ita ueteranis ad metum trahebantur. Sed, quia procul Suetonius aberat, petiuere a Cato Deciano, procuratore, auxilium. Ille haud amplius quam ducentos sine iustis armis misit; et inerat modica militum manus. Tutela templi freti et impeditibus qui occulti rebellioni conscii, consilia turbabant, neque fossam aut uallum praeduxerunt, neque motis senibus et feminis iuuentus sola restitit: quasi media pace incauti, multitudine barbarorum circumueniuntur. Et cetera quidem impetu direpta aut incensa sunt; templum, in quo se miles conglobauerat, biduo obsessum expugnatumque. Et uictor Britannus Petilio Ceriali, legato legionis nonae, in subsidium aduentanti obuius, fudit legionem et quod peditum interfecit; Cerialis cum equitibus euasit in castra et munimentis defensus est. Qua clade et odiis prouinciae, quam auaritia in bellum egerat, trepidus, procurator Catus in Galliam transiit. (TAC. Ann. XIV, 32)

Em meio a esses eventos, por nenhuma razão aparente, a estátua da Vitória em Camuloduno caiu, e virada para trás, como se estivesse cedendo aos inimigos. E as mulheres, excitadas ao ponto do furor, gritavam que a destruição estava próxima, que gemidos estranhos tinham sido ouvidos no Senado local, que o teatro ressoava com gritos e que, no estuário do Tâmsa, tinha sido vista a imagem da colônia destruída. Diziam, ainda, que oceano aparecera vermelho como sangue e a maré, ao baixar, deixava na praia a imagem de cadáveres humanos, sinais que traziam esperança aos bretões e medo aos veteranos. Porém, como Suetônio estava longe dali, eles pediram ajuda ao procurador Cato Deciano. Este não forneceu mais do que duzentos soldados, sem as armas apropriadas; na cidade, havia um pequeno destacamento de soldados. Confiando na proteção de seu templo e embaraçados por aqueles que, secretamente cúmplices da revolta, interferiam em seus planos, eles nem se protegeram por um fosso ou uma trincheira, nem removeram da cidade os velhos e as mulheres, deixando só os jovens. Desprotegidos, como se estivessem em plena paz, foram rodeados por uma multidão de bárbaros. Tudo o mais foi destruído e queimado ao primeiro assalto; somente o templo, no qual os soldados se refugiaram, após um cerco de dois dias, foi invadido. E os bretões, vitoriosos, foram ao encontro de Petílio Cereal,

o legado da nona legião, que vinha em socorro; derrotaram a legião e mataram toda a infantaria. Cereal com a cavalaria se refugiou no acampamento e foi protegido pelas fortificações. O procurador Cato, assustado com o desastre e com o ódio da província, que sua avareza tinha levado à guerra, atravessou para a Gália.

De se notar é a queda da estátua da *Victoria* em Camuloduno (*delapsum Camuloduni simulacrum Victoriae*), augúrio que teve uma interpretação ainda mais funesta pela posição em que caiu, ou seja, para trás (*retro conuersum*), o que significaria ceder ao inimigo (*quasi cederet hostibus*). Assustados pelos presságios, os habitantes da colônia recorrem ao *procurator* Cato Deciano, já que Suetônio Paulino estava muito distante para prestar-lhes socorro. O auxílio militar prestado por Cato, posteriormente identificado como o responsável pela revolta das tribos britanas (*quam auaritia in bellum egerat*), revelou-se insuficiente para defender a cidade, que foi massacrada. Destino idêntico teve, logo em seguida, a infantaria da nona legião, sob o comando de Petílio Cereal.

Em seguida, do capítulo 33 em diante, Tácito narra dramaticamente a batalha entre Suetônio Paulino, que, “com uma admirável constância, atravessa o território inimigo e chega a Londínio” (*mira constantia, medios inter hostes, Londinium perrexit* – TAC. Ann. XIV, 31, 1), e os bárbaros britanos, liderados por Boudica. Tanto Londínio quanto a vizinha Verulâmio, uma vez abandonadas por Suetônio, que rumava em direção ao leste, foram arrasadas pelos exércitos britanos, contando-se o número de mortos em setenta mil, entre cidadãos romanos e aliados (*septuaginta milia ciuium et sociorum* – TAC. Ann. XIV, 33, 2). Escolhido o terreno para a batalha, Boudica discursa a seu exército,¹⁰ sendo seguido pela exortação de Suetônio, em estilo indireto:

Ne Suetonius quidem in tanto discrimine silebat; quamquam confideret uirtuti, tamen exhortationes et preces miscebat, ut spernerent sonores barbarorum et inanes minas: plus illic feminarum quam iuuentutis aspici; imbelles, inermes, cessuros statim, ubi ferrum uirtutemque uincunt, totiens fusi, agnouissent. Etiam in multis legionibus paucos qui proelia profligarent; gloriaeque eorum accessurum quod modica manus uniuersi exercitus famam adipiscerentur. (TAC. Ann. XIV, 36, 1-2)

Mesmo Suetônio, neste momento crítico, quebrou o silêncio. Apesar de acreditar na coragem dos seus, ainda assim ele acrescentou a ela exortações e pedidos: eles deviam desprezar o barulho e as ameaças vazias dos bárbaros – ali entre eles se viam mais mulheres do que homens jovens. Desacostumados

à guerra e sem armas, haveriam de fugir imediatamente quando reconhecessem as armas e a coragem dos conquistadores, que tantas derrotas lhe infligiram. Dizia, ainda, que mesmo quando há muitas legiões, eram apenas alguns poucos que ganhavam as batalhas; e eles teriam a glória adicional de, em tão pequeno número, atingir a fama de um exército inteiro.

O general acreditava na coragem da tropa, mas, ainda assim (*quamquam confideret uirtuti*), por um discurso de incentivo, reacendeu a confiança dos soldados em sua própria *uirtus* em contraposição às disposições bélicas dos bárbaros, que são apresentados como inaptos à guerra (*imbelles*), sem armamentos (*inermes*) e prontos à fuga do campo de batalha (*cessuros*). O efeito virtuoso do discurso reforçou a *uirtus* das tropas que, como consequência material, obtiveram a vitória:

Clara et antiquis uictoriis par ea die laus parta: quippe sunt qui paulo minus quam octoginta milia Britannorum cecidisse tradant, militum quadringentis ferme interfectis nec multo amplius uulneratis. Boudicca uitam ueneno finiuit. (TAC. *Ann.* XIV, 37, 2)

A glória daquele dia foi esplêndida e comparável às nossas antigas vitórias: pois há quem conte que pouco menos de oitenta mil britanos caíram, enquanto aproximadamente quatrocentos soldados romanos foram mortos e em número um pouco maior, feridos. Boudica se suicidou com veneno.

E não foi qualquer vitória, mas sim uma vitória comparável às antigas glórias dos generais romanos (*clara et antiquis uictoriis par ea die laus parta*), à qual há muito Roma não assistia.

Apesar do admirável êxito militar, os britanos continuavam a rebelião, e os exércitos de Suetônio Paulino, reforçados por contingentes das legiões da Germânia,¹¹ permaneciam a postos. Para piorar a situação, o novo *procurator* Júlio Classiciano sabotava o general vitorioso, espalhando o rumor de que os britanos deveriam esperar um novo legado (i.e. em substituição a Suetônio), antes de se renderem. Simultaneamente, em Roma, Suetônio era visto com um obstáculo à paz.¹² E aqui entra em cena o sucedâneo de Nero:

Igitur ad spectandum Britanniae statum missus est e libertis Polyclitus, magna Neronis spe posse auctoritate eius non modo inter legatum porcuratoremque concordiam gigni, sed et rebelles barbarorum animos pace componi. Nec defuit Polyclitus quo minus, ingenti agmine Italiae Galliaeque grauis, postquam Oceanum transmiserat, militibus quoque nostris terribilis incederet. Sed hostibus inrisui fuit, apud quos flagrante etiam tum libertate nondum cognita libertinorum potentia erat; mirabanturque quod dux

et exercitus, tanti belli confector, seruitiis oboedirent. Cuncta tamen ad imperatorem in mollius relata; detentusque rebus gerundis Suetonius, quod postea paucas naues in litore remigiumque in iis amiserat, tamquam durante bello, tradere exercitu Petronio Turpiliano, qui iam consulatu abierat, iubetur. Is, non irritato hoste neque lacessitus, honestum pacis nomen segni otio imposuit. (TAC. Ann. XIV, 39)

Então, para inspecionar a situação da Britânia, foi enviado Policleto, um dos libertos, nutrindo Nero grande esperança de, por meio da autoridade daquele, poder fazer nascer a concórdia entre o legado e o procurador, como também de apaziguar os ânimos rebeldes dos bárbaros. E Policleto, cuja imensa comitiva tinha sido muito custosa à Itália e à Gália, depois de ter atravessado o mar, não deixou de aterrorizar mesmo os nossos soldados. Porém, foi motivo de riso para nossos inimigos, pois eles, entre os quais a liberdade ainda brilhava, ainda não conheciam o poder dos libertos e admiravam-se de que um general e um exército capazes de vencer uma guerra tão decisiva tivessem que obedecer a escravos. Não obstante, tudo foi relatado ao imperador de forma mais propícia. Suetônio foi mantido no governo local; porém, como perdera uns poucos navios na praia, bem como a tripulação destes, sob o pretexto de que a guerra ainda estava em curso, ordenou-se que ele passasse seu exército a Petrônio Turpiliano, que já havia deixado o consulado. Este, não provocando o inimigo e nem sendo atacado por ele, conferiu o honrado nome da paz à sua ociosidade covarde.

A intervenção do liberto imperial dá o fecho a todo episódio da revolta britânica, que, iniciado pela menção à indolência militar do governador Aulo Dídio, após uma grande vitória, retorna à “ociosidade covarde” (*segni otio*) de Petrônio Turpiliano. Por outras palavras, Nero garante o retorno da situação ao *status quo ante*, neutralizando a brilhante atuação de Suetônio Paulino, considerado uma ameaça à paz, por meio de Policleto, que representa justamente o oposto daquele general. Com efeito, Suetônio é apresentado como um líder que tem “experiência militar” (*scientia militiae*), “uma firmeza admirável” (*mira constantia*), que discursa às tropas para lhes reforçar a “virtude” (*uirtuti*) e, como consequência, conquista uma vitória comparável às antigas façanhas dos romanos (provavelmente da época republicana). Policleto, por sua vez, é um liberto – ou, como o sentencioso comentário de Tácito, “um dos libertos” (*e libertis*) – o avesso da virtude bélica por sua própria origem servil. E ele vai à Britânia para levar a paz aos “ânimos rebeldes dos bárbaros” (*rebeldes barbarorum animos*), enquanto Suetônio leva a firmeza do gênio romano. Mesmo a viagem de Policleto de Roma à

província, descrita como uma “imensa comitiva, muito custosa à Itália e à Gália” (*ingenti agmine Italiae Galliaeque grauis*), é o oposto da excursão militar de Suetônio, que atravessa o território bárbaro e trava uma batalha vitoriosa, dispondo apenas de uma pequena quantidade de soldados (*modica manus*). E, consequência de tudo isso e contraposta à glória do general, advém o riso dos britanos (*inrisui fuit*), os quais, acostumados como estavam à liberdade (*apud quos flagrante etiam tum libertate*), se admiraram pelo fato de um general e um exército vitoriosos obedecerem a escravos (*seruitiis oboedirent*).

O trecho deve ser lido como uma crônica do absurdo: o general triunfante se curva diante do enviado imperial e seu exército, vitorioso sobre a horda de britanos – que já haviam dizimado cidades e, diante do campo de batalha, vociferavam gritos ameaçadores (*sonores minas*) sob o comando de Boudica –, treme diante da colossal comitiva civil do liberto Policleto (*militibus quoque nostris terribilis incederet*). Na verdade, os únicos a perceberem o absurdo da situação são os bárbaros, que, incontaminados, viviam em uma cultura em que “a liberdade ainda brilhava”, para manter a expressão tacitiana, hoje desgastada pelo uso. Dessa inversão de valores *ad absurdum*, advém até mesmo o riso, como nota Paul Plass (1988, p. 6), que vê no episódio um “aspecto estilístico da historiografia romana do início do império, particularmente usado por Tácito”.

Resta dizer sobre o trecho que, se por um lado o riso dos bárbaros britanos se dirige a Policleto e, por extensão, aos romanos que obedecem a um escravo, por outro, é correto afirmar que o ridículo da situação, que Tácito acentuou pela comparação entre o liberto e o general, se deve a Nero. Parece ser o objetivo do autor, portanto, fazer com que o leitor, induzido pelo riso do bárbaro, se ria da própria sociedade romana sob Nero. Assim, o *seruitiis*, a que Tácito se refere, tem uma dupla função: em primeiro lugar, indica uma situação de fato – a *libertinorum potentia* do termo coordenado anterior, ou seja, o poder administrativo dos libertos imperiais na época de Cláudio e Nero. E, como libertos que eram do imperador, representavam a própria *familia* do *princeps*, que usurpava funções de Estado antigamente atribuídas a senadores e cavaleiros. Em segundo lugar, e mais importante, os *seruitiis* podem referir-se, alegoricamente, à própria servidão dos romanos em geral e, sobretudo, dos *ordines* superiores.¹³

É a Nero, igualmente, o termo final de comparação diante do qual Suetônio Paulino é apresentado. Obviamente, a comparação é acentuada pela presença de Policleto, que, enviado de Nero, por isso mesmo o representa. Entretanto, ainda que ausente o liberto na narrativa, funcionaria bem a *comparatio*, pela qual Tácito exhibe o general Suetônio como um *contrarium* de Nero, em relação à virtude militar, entendida como determinação, coragem e vitória. Assim, ao final da narrativa, o comentário do historiador – *honestum pacis nomen segni otio imposuit* – resume toda a situação do império sob Nero. Tal foi a preocupação do imperador: a dissimulação do vício (*otio*) pela virtude (*honestum ... nomen*), ou, em outros termos, a simulação da virtude, de maneira a encobrir o vício. O justo contrário do historiador, que se propôs desvendar os *arcana imperii*¹⁴ (segredos do poder).

O Nero de Tácito é uma personagem, quer dizer, é uma construção do historiador, ligada, não resta dúvida, ao conjunto de características atribuídas ao imperador pelos seus contemporâneos. Não fosse assim, o retrato não teria verossimilhança, e o historiador deixaria de ter credibilidade. Entretanto, Tácito trabalha este substrato de realidade como um artesão trabalha a argila, ou seja, no processo de *fingere*, transforma sua matéria-prima, o Nero das fontes históricas, em algo novo, ficcional, com características matizadas. Por conta disso, só se pode falar em retrato se entendermos esse termo, não ingenuamente, como reprodução facsimilada da realidade, mas sim como a própria tarefa da literatura, de recriação artística. Retrato artístico, portanto, e não fotográfico.

Quanto aos *uitia*, por fim, Nero, sucessor de Augusto, revela-se o avesso das virtudes principescas: sua conduta imoderada e sua política externa pacifista são a negação da *uirtus* romana, que se compraz na guerra, na coragem bélica e na conquista de novos territórios. Isso, o que se espera de um *princeps* romano, o artista Nero não pôde proporcionar e aos combates militares preferiu as competições do palco. Nega, igualmente, a *pietas*, a virtude augustana por excelência, celebrada por Virgílio. De forma oposta ao pio Otávio, que vinga os assassinos de seu pai, Nero ordena a morte da mãe, que recebe no ventre os golpes da espada de um liberto, a serviço do imperador. No âmbito político, o tratamento dispensado aos adversários se contrapõe à *clementia* – virtude de César, que perdoou os seus antigos antagonistas nas guerras civis. Nero, por sua vez, retoma o processo de *maiestas* para perseguir seus opositores, que

posam como heróis da virtude romana. Por fim, o modo pelo qual trata os diversos *ordines*, não atribuindo a cada um o que é seu, é um atentado à *iustitia* de Augusto. Tal é o Nero dos *Annales*, personagem de Tácito: o retrato em negativo do *clipeus uirtutis*.

ABSTRACT

The objective of this paper is to offer a new appraisal of the portrait of Nero in Tacitus' *Annals* from the perspective of the *clipeus aureus*, an honorific shield associated with August and his Julio-Claudian successors. We aim to demonstrate how the tacitean Nero could be read as a reverse image of the *clipeus* and, therefore, of set of princely virtues of the early Roman Empire.

Keywords: *Clipeus aureus*; Nero; Tacitus; *Annals*; Roman historiography.

NOTAS

¹ Cf. *Res Gestae Divi Augusti*, 34. A referência ao oitavo consulado de Augusto nos permite situar a honraria em 26 a.C.

² Esta tradução é nossa, assim como a de todos os outros textos antigos citados neste artigo.

³ Para ulteriores passagens tacitianas sobre o tema, cf. TÁCITO, *Vita Agricolae*, 1, e *Dialogus de Oratoribus*, 28.

⁴ A cena é mencionada em TAC. *Ann.* XIII, 3, em que Nero pronuncia o discurso funeral de Cláudio.

⁵ Cf. TAC. *Ann.* XIII, 4. No discurso, que marca o início das relações entre o novo imperador e o Senado, Nero encena o movimento protocolar de “restauração da República”.

⁶ Coragem e energia, conforme SYME, 1958, p. 526, e autocontrole, na opinião de GRIMAL, 1981, p. 70.

⁷ Desenvolvemos em nossa tese (ESTEVES, 2010) a ideia de que grande parte da crítica de Tácito a Nero se destina, na verdade, ao seu coetâneo Adriano. Assim, mais um indício dessa identificação entre ambos os imperadores é o fato de que Adriano, quando contraposto a seu antecessor, o conquistador Trajano, se revelava um pacifista (BIRLEY, 1997, *passim*).

⁸ O legado morreu em 57, primeiro ano de seu mandato.

⁹ Cf. TAC. *Ann.* XIV, 30.

¹⁰ O discurso é apresentado em TAC. *Ann.* XIV, 35.

¹¹ Cf. TAC. *Ann.* XIV, 38, 1.

¹² Cf. TAC. *Ann.* XIV, 38, 3.

¹³ Sobre o uso da metáfora da servidão, cf. JOLY, 2001, *passim*.

¹⁴ TAC. *Hist.* I, 4. A expressão se encontra no início das *Historiae*, quando Tácito escreve que um segredo do poder havia sido descoberto (*euolgato imperii arcano*). Sobre o objetivo do historiador, i.e., desvendar os segredos, explicar as causas e, sobretudo, investigar o caráter das pessoas envolvidas na história, cf. GRIFFIN, 2009, p. 175; GRIMAL, 1990, p. 257.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIRLEY, Anthony R. *Hadrian: the Restless Emperor*. 1st ed. reimp. London: Routledge, 1997.

ESTEVES, Anderson M. *Nero nos Annales de Tácito*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas – Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2010.

GALINSKY, Karl. *Augustan Culture: an Interpretive Introduction*. Princeton: Princeton University Press, 1966.

GERBER, Arnold; GREEF, A. *Lexicon Taciteum*. Hildesheim: G. Olms, 1962. 2 v.

GRIFFIN, Miriam T. *Nero: the End of a Dynasty*. Reprinted in paperback. London: Routledge, 2000.

_____. Tacitus as a Historian. In: WOODMAN, A. J. (Edit.). *The Cambridge Companion to Tacitus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

GRIMAL, Pierre. *La civilisation romaine*. Paris: Flammarion, 1981.

_____. *Tacite*. Paris: Fayard, 1990.

JOLY, Fábio Duarte. *Tácito e a metáfora da escravidão: um estudo de cultura política romana*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP: São Paulo, 2001.

PLASS, Paul. *The Rhetoric of Historiography in Imperial Rome*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988.

RES GESTAE divi Augusti. *Hauts faits du divin Auguste*. Texte établi et traduit par John Scheid. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

SCHOTTER, David. *Nero*. Lisboa: Edições 70, 2008.

SYME, R. *Tacitus*. Oxford: Oxford University Press, 1958. 2 v.

TACITE. *Annales*. Tome IV. Livres XIII – XVI. 1^{re} éd. 5. Texte établi et traduit par Pierre Willeumier. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

_____. *Dialogue des orateurs*. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

_____. *Vie d'Agricola*. 1^{ère} éd. 7. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

VOUT, Caroline. Representing the Emperor. In: FELDHERR, Andrew (Edit.). *The Cambridge Companion to the Roman Historians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

FÁBULAS E CONVERSAÇÃO

Auto Lyra Teixeira

RESUMO

Este artigo aborda a fábula na Antiguidade e sua relação com a oralidade, realçando a constante atualidade desse gênero através dos tempos. Partindo da constatação de que a escritura do diálogo não deixa de refletir a estrutura da conversação, aplicam-se alguns conceitos básicos da análise conversacional ao estudo das fábulas “A cana e a oliveira”, atribuída a Esopo, e “O orgulhoso”, de Monteiro Lobato. O enfoque conversacional das fábulas, associado à relação entre oralidade e escrita, pode estimular o diálogo não apenas nas escolas, mas também em outros contextos, na constante apropriação dessas narrativas de sempre.

Palavras-chave: Fábula; análise da conversação; escritura do diálogo; literatura infanto-juvenil; prática de ensino.

O presente trabalho procura mostrar um pouco da nossa prática como professor no Curso de Especialização em Literatura Infanto-juvenil, no qual ministramos as aulas do módulo Fábulas e Mitos da Antiguidade Clássica. Pretendemos somar à rica experiência dos nossos colegas dos variados níveis de ensino, particularmente o ensino fundamental e o ensino médio, fazendo algumas sugestões que possam vir a contribuir para o diálogo entre a universidade e o ensino básico, especialmente a nossa Faculdade de Letras da UFRJ, com vista à formação dos nossos alunos e professores.

Partimos da constatação de que a escritura do diálogo (mesmo no caso de uma língua não mais falada, como o grego antigo) não deixa de refletir a estrutura da conversação; por conseguinte, consideramos viável a aplicação de alguns conceitos básicos da análise conversacional ao estudo de obras literárias que apresentam diálogos, apesar de o texto escrito ser exterior à oralidade e não apreender todos os matizes de uma conversação.

Podemos considerar a conversação como uma interação entre dois ou mais falantes, centralizada em determinado(s) assunto(s) e realizada no decorrer de certo tempo. Ao estudar essa interação verbal, a análise

conversacional parte da constatação de que a conversação se dá por turnos, ou seja, quando duas ou mais pessoas interagem numa conversação, “fala uma de cada vez”. O turno pode ser considerado tudo o que uma pessoa faz ou diz enquanto tem a palavra. Evidentemente, numa interação verbal, os interlocutores cooperam simultaneamente na conversação, sendo cada turno o resultado da interação entre os falantes. Nessa interação, são também decisivos os recursos paralinguísticos (como o tom de voz e a pausa) e os recursos não verbais (como a expressão facial e os gestos). Os turnos se alternam formando uma sequência. A conversação acontece geralmente numa relação assimétrica e apresenta uma argumentação em torno de um ou mais tópicos, com cada um dos interlocutores procurando utilizar a conversação a seu favor. Quando o falante passa a falar, ele toma o turno, e aqui são importantes determinados marcadores iniciais, como, por exemplo, os pronomes e os advérbios interrogativos (no caso de interrogações diretas), os vocativos, as interjeições e algumas partículas sugestivas no percurso da argumentação. O final da fala é marcado pelo lugar relevante de transição, dando o falante a entender que está passando a vez para o interlocutor falar; no lugar relevante de transição são importantes os marcadores finais, como, por exemplo, a entonação e a pausa; e alguns desses marcadores finais apontam para a expectativa do falante de uma confirmação da parte do interlocutor; nesse caso, temos um requisito de apoio discursivo (como a expressão “não é?”, por exemplo). Não podemos esquecer também os marcadores mediais, de importante função fática, como “isto é” e “veja bem”, por exemplo. Esses são aspectos básicos de uma análise conversacional.

Os textos escritos, em princípio, não são considerados adequados para uma análise conversacional, mas a constatação de que a escritura do diálogo não deixa de apresentar as falas das personagens se alternando uma após a outra na ordem que se espera de uma conversação, viabiliza a aplicação de alguns conceitos básicos da análise da conversação ao estudo desses textos, ainda que com restrições. Assim sendo, selecionamos para o nosso trabalho duas fábulas: “A cana e a oliveira” (atribuída a Esopo) e “O orgulhoso” (de Monteiro Lobato).

A palavra fábula deriva da palavra latina *fabula*, a qual por sua vez está associada a dois verbos – *fari*, em latim e *phemi*, em grego – que significam “dizer”, “falar”. Também as palavras gregas *mýthos* e *lógos*, ambas associadas à oralidade, eram usadas para nomear muitas dessas

narrativas. Por conseguinte, as fábulas remontam a um contexto de oralidade primária.¹

Provavelmente vindas do Oriente, as fábulas, na Grécia e na Roma antigas, estariam, desde o início, associadas às festas populares de cunho satírico, e punham em cena personagens vulgares, narrativas que contrastavam com o tom solene das epopeias, em que pontificavam heróis e deuses. As fábulas podem ser consideradas pequenas narrativas que apresentam as personagens (animais ou não) numa intriga elementar na qual uma única ação estabelecerá a diferença entre a situação inicial e a situação final, chegando-se rapidamente a um desfecho. As fábulas podem assim transmitir um ensinamento ou uma lição prática. Nesse sentido, muitas fábulas apresentam uma moralidade, o que direciona a recepção da parte do leitor, influenciando os amantes do gênero. Nem todas as fábulas apresentam personagens participando de uma conversação, mas contam uma anedota etiológica ou mesmo uma história marcada pelo maravilhoso.²

Na Grécia, a partir do século V a.C., as fábulas passaram a ser atribuídas ao lendário Esopo. Escravo de origem trácia ou frígia, Esopo (c. 620 a.C. – 560 a.C.) ter-se-ia destacado como fabulista, vindo a morrer assassinado em Delfos, depois de ter desagradado a comunidade local com sua crítica afiada. Esopo teria moldado artisticamente as fábulas, conferindo-lhes a forma pelas quais são conhecidas atualmente, e essas narrativas eram bastante utilizadas por oradores e pensadores dos círculos socráticos de Atenas.³ Seja como for, as chamadas fábulas de Esopo (os chamados *lógoi* de Esopo) remontariam a uma época de grandes transformações sociais nas cidades da Grécia, marcadas pelo debate e pela argumentação na luta pelo poder político.

Quanto à escritura das fábulas atribuídas a Esopo, podemos dizer que se trata de um processo secular que culminou no século XIV com a compilação, em prosa grega, pelo monge bizantino Planúdio. Essa compilação, provavelmente, é o ponto de partida para a organização das coletâneas posteriores, as quais vieram resultar no atual *Corpus Esopicum*.

Enfim, as fábulas gregas de origem oral nos chegaram por via da escrita. Essa apropriação das fábulas pela escritura, apesar de suas evidentes limitações, não deixa de refletir aspectos importantes da oralidade subjacente a essas narrativas, sugerindo variadas formas de contação e ensinamento, onde quer que sejam estudadas as fábulas. Basta citar as

fábulas de Fedro (c. 30/15 a.C. – 44/50 d.C.) e de La Fontaine (1621 – 1695), inspiradas, basicamente, nas narrativas esópicas.

No Brasil, Monteiro Lobato (1882-1948) recria em prosa as fábulas de Esopo e La Fontaine, conferindo-lhes a cor local mais condizente com a nossa cultura; preocupado com os pequenos leitores, o talentoso escritor dialoga com o fabulário tradicional e apresenta a sua nova versão dessas narrativas de sempre. Com a obra de Lobato, a finalização das fábulas passaria a ser chamada moral da história.

Passemos, então, às fábulas escolhidas para este trabalho – “A cana e a oliveira” (Esopo) e “O orgulhoso” (Monteiro Lobato), e ao nosso enfoque conversacional.

A CANA E A OLIVEIRA

A cana e a oliveira discutiam acerca da sua resistência, sua força e sua calma. A oliveira censurava a cana por sua impotência e sua facilidade em vergar-se a todos os ventos. A cana guardou silêncio e não replicou. Entretanto, o vento começou a soprar com violência, e a cana, sacudida e curvada pela ventania, salvou-se facilmente; porém, a oliveira, opondo resistência às rajadas, foi quebrada pela violência delas.

Esta fábula mostra que, aqueles que não se opõem às circunstâncias e aos mais fortes, são mais poderosos do que os que rivalizam com os mais importantes.

(Trad. de AVELEZA, Manuel. *In: As fábulas de Esopo*)

O ORGULHOSO

Era um jequitibá enorme, o mais imponente da floresta. Mas orgulhoso e gabola. Fazia pouco das árvores menores e ria-se com desprezo das plantinhas humildes. Vendo a seus pés uma tabua, disse:

– Que triste vida levas, tão pequenina, sempre à beira d’água, vivendo entre saracuras e rãs... Qualquer ventinho te dobra. Um tiziu que pouse em tua haste já te verga que nem bodoque. Que diferença entre nós! A minha copada chega às nuvens e as minhas folhas tapam o sol. Quando ronca a tempestade, rio-me dos ventos e divirto-me cá do alto a ver os teus apuros.

– Muito obrigada! – respondeu a tabua ironicamente. – Mas fique sabendo que não me queixo e cá à beira d’água vou vivendo como posso. Se o vento me dobra, em compensação não me quebra e, cessado o temporal, ergo-me direitinha como antes. Você, entretanto...

– Eu, quê?

– Você, jequitibá, tem resistido aos vendavais de até aqui; mas resistirá sempre? Não revirará um dia de pernas para o ar?

– Rio-me dos ventos como me rio de ti – murmurou com ar de desprezo a orgulhosa árvore.

Meses depois, na estação das chuvas, sobreveio certa noite uma tremenda tempestade. Raios coriscavam um atrás do outro, e o ribombo dos trovões estremecia a terra. O vento infernal foi destruindo tudo quanto se opunha à sua passagem.

A tabua, apavorada, fechou os olhos e curvou-se rente com o chão. E ficou assim encolhidinha até que o furor dos elementos se acalmasse e uma fresca manhã de céu limpo sucedesse àquela noite de horrores. Ergueu, então, a haste flexível e pôde ver os estragos da tormenta. Inúmeras árvores por terra, despedaçadas, e entre as vítimas o jequitibá orgulhoso, com a raizama à mostra...

Quanto maior a altura, maior o tombo...

– Que é tabua, vovó? – perguntou Pedrinho.

– Ora, meu filho! Então não sabe o que é tabua?

– Sei o que é tabua...

– Pois tabua é uma planta da família das tifáceas, muito comum aqui nos nossos brejos e de cujas folhas, compridas como espadas, a gente da roça faz esteiras.

– Ah, sei! É até uma planta muito importante – a mais importante de todas, porque a gente da roça só dorme em esteira. Mas eu não digo tabua, vovó, digo piri.

– Piri é planta parecida, meu filho, não é a mesma.

Emília achou que a moralidade da fábula estava certa, mas...

– Mas o quê, Emília?

– Mas entre ser tabua e ser jequitibá prefiro mil vezes ser jequitibá. Prefiro dez mil vezes.

– Por quê?

Porque o jequitibá é lindo, é imponente, é majestoso, só cai com as grandes tempestades; e a tabua cai com qualquer foiçada dos que vão fazer esteiras. E depois que viram esteiras têm de passar as noites gemendo sob o peso dos que dormem em cima – gente feia e que não toma banho. Viva o jequitibá!

Dona Benta não teve o que dizer.

O texto de Esopo aponta para o contexto marcado pelo debate: a oliveira e a cana discutem sobre a resistência, a força e a calma. Nesse sentido, podemos considerar que as duas personagens participam de uma interação centralizada num tema ou assunto. Embora não sejam apresentadas no texto escrito as falas das personagens, constatamos a argumentação característica de uma conversação, com a oliveira (árvore secular e muito resistente), censurando a cana por sua impotência e por se vergar com facilidade à força dos ventos. Estabelece-se assim a assimetria das conversações: a grande árvore procura conduzir a seu favor a discussão e, com essa intenção, critica a pequena cana. O texto não deixa de sugerir ao leitor pelo menos dois turnos conversacionais: a fala da oliveira e o silêncio da cana. A oliveira argumenta e a cana interage com ela em silêncio, permanecendo calada, mesmo após, supostamente, a arrogante oliveira ter acabado de falar e ter-lhe passado o turno. Evidentemente, reconhecemos os limites da escrita na apresentação de uma conversa, e não podemos afirmar como os antigos gregos interagiam e cooperavam numa interação verbal, mas a escritura da conversação não deixa de sugerir, no texto em questão, as falas das personagens uma após a outra na ordem que se espera de uma conversação. Não há menção no texto acima aos supostos recursos paralinguísticos (como entonação e pausa) e não verbais (como gestos e expressão facial), mas são justamente essas limitações da escrita (e, acima de tudo, numa língua não mais falada) que possibilitam que essa história seja apropriada através das sucessivas gerações, num diálogo sempre atual e enriquecedor acerca das experiências compartilhadas, características do comportamento humano. Na fábula referida, temos uma reflexão sobre o orgulho dos homens. As relações de poder entre grandes e pequenos no contexto político da antiga Grécia inspiraram o pensamento e a arte, particularmente o teatro.

Já o texto de Monteiro Lobato, “O orgulhoso”, sugere basicamente duas partes: (1) a narrativa de dona Benta diante de uma audiência atenta (Pedrinho e Emília), e (2) o diálogo final entre as personagens do Sítio do Picapau Amarelo.

A primeira parte (a narrativa de dona Benta) pode ser considerada um “turno”, com a contadora de histórias interagindo com os ouvintes e apresentando a fábula: o diálogo com a tradição esópica é marcado pela preocupação com a cor local – a oliveira e a cana são substituídas, respectivamente, pelo jequitibá, símbolo de força, resistência e longevidade, e

pela pequenina tabua, planta que grassa à beira dos charcos e é utilizada na confecção de esteiras. Notemos também que o início da suposta fala de dona Benta introduz o tradicional “era uma vez” – Era um jequitibá enorme, o mais imponente da floresta, instaurando a narrativa. Essa apresentação à brasileira da fábula original fica evidente ao longo de todo o texto, como a menção às saracuras, ao tiziu e ao bodoque, por exemplo.

A longa fala de dona Benta apresenta ainda as personagens interagindo num pequeno diálogo, sugerindo o texto os cinco turnos que se seguem:

(1) Jequitibá: – Que triste vida levas, tão pequenina, sempre à beira d’água, vivendo entre saracuras e rãs... Qualquer ventinho te dobra. Um tiziu que pouse em tua haste já te verga que nem bodoque. Que diferença entre nós! A minha copada chega às nuvens e as minhas folhas tapam o sol. Quando ronca a tempestade, rio-me dos ventos e divirto-me cá do alto a ver os teus apuros.

Nessa fala, o jequitibá argumenta e tenta realçar a situação de assimetria em relação à interlocutora, destacando a suposta insignificância da pequenina tabua, “sempre à beira da água entre saracuras e rãs...” (as reticências sugerem uma pequena pausa, importante recurso paralinguístico na representação da fala); “qualquer ventinho” dobra a tabua (o diminutivo acentua o tom de desprezo em relação à suposta fraqueza da tabua), e a tabua se verga sob o peso de um tiziu. No centro da fala do jequitibá, temos a exclamação que realça a assimetria: “Que diferença entre nós!” O turno se fecha com a expressão da grandeza do jequitibá e da sua arrogância: “A minha copada chega às nuvens e as minhas folhas tapam o sol. Quando ronca a tempestade, rio-me dos ventos e divirto-me cá do alto a ver os teus apuros.” O ponto final sugere o lugar relevante de transição, quando o falante dá a entender ao ouvinte que é a sua vez de falar.

(2) Tabua: – Muito obrigada! – respondeu a tabua ironicamente. – Mas fique sabendo que não me queixo e cá à beira d’água vou vivendo como posso. Se o vento me dobra, em compensação não me quebra e, cessado o temporal, ergo-me direitinha como antes. Você, entretanto...

Nessa fala da tabua, a exclamação (“muito obrigada!”) é um marcador inicial a assinalar a tomada de turno, de forma a acentuar a ironia, destacada ainda pelo comentário da narradora (“respondeu a tabua ironicamente”). Segue-se a argumentação da tabua: – “Mas fique sabendo que não me queixo e cá à beira d’água vou vivendo como posso. Se o vento

me dobra, em compensação não me quebra e, cessado o temporal, ergo-me direitinha como antes.” A partícula “mas”, que introduz essa argumentação, assinala um importante marcador conversacional, contrapondo-se à exposição da tabua, nos pontos essenciais, à argumentação do jequitibá. E a fala se encerra com a acentuação da ironia, com o pronome de tratamento seguido da conjunção adversativa: “Você, entretanto...” (as reticências, não apenas assinalam o lugar relevante de transição – com a tabua ironicamente deixando que o interlocutor intervenha, mas também a possível interrupção da parte do interlocutor – não esperando o jequitibá que a tabua acabe de falar e tomando o turno).

(3) Jequitibá: – “Eu, quê?” De fato, essa interrogação do jequitibá é apresentada de maneira bastante coloquial e adequada ao diálogo. Atenemos para o pronome pessoal “eu”, sugerindo a tomada de turno e correspondendo ao pronome de tratamento “você”, utilizado pela tabua no final de sua fala. Esse pronome pessoal é seguido imediatamente do pronome interrogativo “quê”, realçando a reação do soberbo jequitibá. Pode ser também considerado, numa abordagem conversacional, como uma fala pontual, sugerindo um importante sinal do ouvinte a solicitar um esclarecimento ao interlocutor.

(4) Tabua: – “Você, jequitibá, tem resistido aos vendavais de até aqui; mas resistirá sempre? Não revirá um dia de pernas para o ar?” Nessa fala, a tabua alerta o jequitibá para a instabilidade das coisas. Notemos a repetição do pronome de tratamento você, imediatamente seguido do vocativo (“jequitibá”), sugerindo a tomada de turno, e continuando a argumentação da tabua (“Você, jequitibá, tem resistido aos vendavais de até aqui; mas resistirá sempre? Não revirá um dia de pernas para o ar?”). Atenemos para as duas interrogações diretas finais: na primeira interrogação (“mas resistirá sempre?”), a conjunção adversativa “mas” é um marcador importante, assinalando a oposição à situação inicial da até então bem-sucedida resistência do jequitibá aos fenômenos da natureza e introduzindo a possibilidade de uma reviravolta da situação; a segunda interrogação (“não revirá um dia de pernas para o ar?”), iniciada pelo advérbio “não”, parece sugerir, da parte da falante, a expectativa de uma confirmação pelo interlocutor (nesse caso, essa pergunta, além de sugerir o lugar relevante de transição, também seria um requisito de apoio discursivo). O ponto de interrogação assinala, na escrita, a entonação e o lugar relevante de transição.

(5) Jequitibá: – “Rio-me dos ventos como me rio de ti – murmurou com ar de desprezo a orgulhosa árvore”. A fala que encerra o pequeno diálogo enfatiza a soberba do jequitibá (“Rio-me dos ventos”, expressão que sugere aqui a tomada do turno, já apareceu na primeira fala do jequitibá, numa repetição característica da oralidade) e o desprezo que ele sente pela tabua (“como me rio de ti”). Notemos também as formas pronominais me e ti, acentuando a oposição entre o soberbo jequitibá e a plantinha. Os detalhes paralinguísticos e não verbais são sugeridos pelo narrador – murmurou com ar de desprezo a orgulhosa árvore, ampliando os recursos da escrita.

Segue-se a conclusão da história com a moralidade:

Meses depois, na estação das chuvas, sobreveio certa noite uma tremenda tempestade. Raios coriscavam um atrás do outro e o ribombo dos trovões estremecia a terra. O vento infernal foi destruindo tudo quanto se opunha à sua passagem.

A tabua, apavorada, fechou os olhos e curvou-se rente com o chão. E ficou assim encolhidinha até que o furor dos elementos se acalmasse e uma fresca manhã de céu limpo sucedesse àquela noite de horrores. Ergueu, então, a haste flexível e pôde ver os estragos da tormenta. Inúmeras árvores por terra, despedaçadas, e entre as vítimas o jequitibá orgulhoso, com a raiz à mostra...

Quanto maior a altura, maior o tombo...

Neste enfoque basicamente conversacional, destacamos nessa conclusão alguns recursos do narrador: (1) os adjetivos “tremenda” (associado à tempestade) e “infernal” (associado ao vento, acentuando o contraste com o ventinho da primeira fala do jequitibá), (2) as formas verbais “coriscavam” (associada aos raios um atrás do outro) e “destruindo” (acentuando a manifestação das forças da natureza num fenômeno devastador que faz a tabua encolher de medo). Notemos, no segundo parágrafo, a reação da tabua: “apavorada, fechou os olhos e curvou-se rente ao chão. E ficou encolhidinha” (forma de diminutivo a enfatizar a pequenez e a postura defensiva da tabua) “até que o furor dos elementos se acalmasse e uma fresca manhã de céu limpo sucedesse àquela noite de horrores” (lembrando a máxima popular de que depois da tempestade vem a bonança). “Ergueu-se então a haste flexível” (a expressão “haste flexível” realça o poder de adaptação da tabua, evocando o ergo-me direitinho da sua primeira fala) “e pôde ver os estragos da tormenta. Inúmeras árvores por

terra, despedaçadas, e entre as vítimas o jequitibá orgulhoso com a raizama à mostra.” Destacamos também o adjetivo orgulhoso (mais uma vez associado ao jequitibá) e a expressão raizama à mostra, num contraste marcante, acentuando a queda da grande árvore.

A moralidade (“quanto maior a altura, maior o tomo...”) fecha a narrativa, trazendo o ensinamento prático tão evidenciado na fábula, e sugerindo ainda as reticências a possibilidade de o interlocutor/leitor tirar suas próprias conclusões.

A segunda parte apresenta o diálogo entre dona Benta, Pedrinho e Emília. O texto sugere dez turnos conversacionais:

(1) “– Que é tabua, vovó? – perguntou Pedrinho.” Essa interrogação direta de Pedrinho é iniciada pelo pronome interrogativo “que”, importante marcador a assinalar a tomada de turno; notemos também o vocativo carinhoso (“vovó”), apontando para o lugar relevante de transição; a pergunta de Pedrinho, garoto da cidade, expressa o interesse e a preocupação de Lobato com a instrução do leitor infantil, não só com o conhecimento em geral, mas também com a cultura nacional.

(2) “– Ora, meu filho! Então não sabe o que é tabua?” A fala de dona Benta é introduzida pela exclamação “ora, meu filho” (igualmente carinhosa), a qual assinala a tomada de turno. E a interrogação direta (“Então não sabe o que é tabua?”) manifesta a aparente surpresa de dona Benta diante da pergunta do neto, e sugere importante lugar relevante de transição nesse contexto marcado pela preocupação com o entretenimento e o ensino.

(3) “– Sei o que é tabua.” A resposta de Pedrinho repete as palavras da avó (temos aqui uma resposta ecoica, bastante frequente em conversações); o verbo aparece em outra pessoa gramatical (“sei”), pois o falante mudou. As reticências no fim da fala podem sugerir a hesitação de Pedrinho diante da pergunta da avó com a possibilidade de dona Benta tomar o turno, praticamente sem esperar o neto lhe passar a palavra.

(4) “– Pois tabua é uma planta da família das tifáceas, muito comum aqui nos nossos brejos e de cujas folhas, compridas como espadas, a gente da roça faz esteiras.” A afirmação de dona Benta é introduzida pela conjunção “pois”, que sugere importante marcador inicial a assinalar a tomada de turno e introduzindo a lição de maneira bastante coloquial e instrutiva para o pequeno leitor em relação à natureza do interior e a uma de suas práticas artesanais. O ponto final assinala o lugar relevante de transição.

(5) “– Ah, sei! É até uma planta muito importante – a mais importante de todas, porque a gente da roça só dorme em esteira. Mas eu não digo tabua, vovó, digo piri.” Essa fala de Pedrinho é pela exclamação “ah, sei!” (notemos a repetição da forma verbal sei, logo depois da interjeição que assinala a tomada de turno): “Ah, sei! É até uma planta muito importante – a mais importante de todas” (notemos o travessão como recurso gráfico a destacar a importância atribuída pelo menino à planta). Pedrinho tenta mostrar os seus conhecimentos da realidade do interior; e acrescenta: “mas eu não digo tabua, vovó, digo piri”, quando tenta argumentar que palavras diferentes seriam usadas para se referir à mesma planta. Atentemos também para a conjunção “mas”, que realça o argumento de Pedrinho, o uso do pronome pessoal de primeira pessoa a enfatizar o falante e as duas vezes em que aparece a forma verbal “digo”, contrapondo “tabua” e “piri”, destacando-se ainda o vocativo “vovó”, bem no centro da fala. E o ponto final sugere o lugar relevante de transição.

(6) “– Piri é planta parecida, meu filho, não é a mesma.” A fala de dona Benta é iniciada pela mesma palavra do final do turno anterior de Pedrinho: “piri” (mais uma vez temos uma resposta ecoica). Segue-se a explicação de dona Benta, com o vocativo (“meu filho”) separando a afirmação e a negação que se opõem nessa fala; está subentendido: piri é planta parecida, meu filho, piri não é a mesma planta. A elipse também é característica recorrente nas conversações. Mais uma vez, o ponto final sugere o lugar relevante de transição.

(7) “Emília achou que a moralidade da fábula estava certa, mas... “Lobato parece sugerir que Emília tomou então a palavra, considerou a moralidade da fábula certa, mas... (e as reticências sugerem que dona Benta tomou a palavra diante da deixa de Emília ou então interrompendo a fala de Emília). Nas muitas possibilidades de representação dessa passagem, poderíamos ter o discurso direto – Emília, por exemplo, poderia dizer: “Eu acho que a moralidade da fábula está correta, mas...”

(8) “– Mas o quê, Emília?” A fala de dona Benta, a expressão “mas, o quê” sugere a tomada de turno e o lugar relevante de transição. Podemos também considerar essa fala como uma observação pontual de dona Benta a cooperar com Emília na explicitação de sua argumentação.

(9) “– Mas entre ser tabua e ser jequitibá prefiro mil vezes ser jequitibá. Prefiro dez mil vezes.” A fala de Emília é iniciada pela conjunção mas, que sugere um marcador inicial a assinalar a tomada de turno, e

define a sua posição, provocando uma mudança no rumo da conversa: ela prefere ser jequitibá a tabua.

(10) “– Por quê?” A interrogação direta de dona Benta indica de forma coloquial e pontual a explicação para o que a boneca acabou de dizer.

(11) “– Porque o jequitibá é lindo, é imponente, é majestoso, só cai com as grandes tempestades; e a tabua cai com qualquer foçada dos que vão fazer esteiras. E depois que viram esteiras têm de passar as noites gemendo sob o peso dos que dormem em cima – gente feia e que não toma banho. Viva o jequitibá!” A carnavalesca Emília, esse *alter ego* de Lobato, marca a sua presença de forma hilária e justifica a sua argumentação, contrastando a beleza e a majestade do jequitibá (ele é grandioso) com a pequenez da tabua, que cai à primeira ceifada, vira esteira e geme sob gente feia e que não toma banho. Notemos a repetição do porque, retomado da pergunta de dona Benta. E essa fala da carnavalesca Emília encerra com a expressão “viva o jequitibá!”, assinalando o lugar relevante de transição e o fim do turno, com a louvação da grandeza do jequitibá, diríamos hoje, um ícone nacional – o problema não é a grandeza, mas o orgulho.

Dona Benta não teve o que dizer. O silêncio de dona Benta pode ser considerado um turno (não esqueçamos também o silêncio de Pedrinho, que, com Emília e dona Benta, interage) e, associado à exclamação de Emília a reverberar, aponta de forma marcante para o fim da conversação, como sugere o texto.

Levando em consideração nossos objetivos pedagógicos e os aspectos conversacionais apontados na comparação das fábulas selecionadas, podemos sugerir, entre outras, várias atividades em sala de aula, como, por exemplo, (1) pedir aos alunos para criarem um diálogo entre a cana e a oliveira, na fábula atribuída a Esopo; (2) encenar, mais de uma vez, o diálogo entre o jequitibá e a tabua, chamando a atenção para as variadas possibilidades de escritura do diálogo e (3) comparar o silêncio da cana, no diálogo com a oliveira, ao silêncio de dona Benta, no final da fábula de Monteiro Lobato.

CONCLUSÃO

As reflexões mostram ser possível a aplicação de conceitos conversacionais ao estudo das fábulas de todas as épocas, realçando a relação

entre a escritura do diálogo e as variadas possibilidades de interpretação do “tom de conversa” nas interações verbais encenadas nessas narrativas de sempre. O enfoque conversacional das fábulas pode, assim, com a ênfase nos fundamentos orais do gênero fabular, estimular o diálogo e o debate nos mais variados contextos e níveis de ensino, objetivando, particularmente, a formação de alunos e professores.

ABSTRACT

This article deals with the fables in the antiquity, drawing attention to their oral features, and the writing of these stories through the ages. The author proposes the application of some concepts of the conversational analysis to the dialogues staged in “The olive tree and the reed”, an Aesop’s fable, and “The proud” of Monteiro Lobato. This approach of the fables, associated with the relationship between orality and literacy, may stimulate the dialogue and the debate in schools and other contexts, in the constant appropriation of these narratives always present.

Keywords: Fables; conversational analysis; writing dialogue; juvenile literature; teaching practice.

NOTAS

¹ Cf. VIEIRA (2003, p. 51).

² *Ibid.* (p. 52).

³ *Ibid.* (p. 52).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELEZA, Manuel. *As fábulas de Esopo*. Em texto bilíngue grego-português. Horizonte: Serrado, 2005.

LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. Ilustrações: Alcy Linares. São Paulo: Globo, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da Conversação*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

NOVAES, Nely Coelho. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil*. Rio de Janeiro: IBEP-INST. BRAS., 1992.

TEIXEIRA, Auto Lyra. Análise da conversação e textos clássicos: um diálogo possível. *Calíope: Presença Clássica*. Rio de Janeiro, n. 18, Jul./2008, p. 14-24.

VIEIRA, Ana Thereza Basílio. *Aviano*: uma nova perspectiva para as fábulas latinas. *Calíope*: Presença Clássica. Rio de Janeiro, n. 11, Dez./2003, p. 51-61.

LAS TRANSFORMACIONES EM *BACANTES*. SER Y NO SER: UMA LECTURA ONTOLÓGICA DE LA TRAGEDIA

María Cecilia Colombani

RESUMO

El proyecto de la presente comunicación consiste en pensar la tensión ser-no ser en algunos pasajes de *Bacantes*. Nuestro propósito consiste en acompañar las transformaciones que se operan en distintos personajes de la pieza, así como de otros elementos inscritos en el relato. La transformación tiene la peculiar característica de suponer el pasaje de algo dado a algo nuevo. Se deja de ser lo que se era para transformarse en otra cosa. La transformación pone en jaque el concepto de identidad, ya que se deviene otra cosa, otro registro de ser. En cierto sentido, se opera una suspensión de aquello que caracteriza al sujeto como marca identitaria y se produce un desplazamiento hacia otra realidad-estatuto. El desplazamiento supone un dinamismo ontológico, ya que una misma cosa es y no es, es y deja de ser para convertirse en otra cosa. El ser siempre uno y el mismo estalla en una posibilidad de devenir otro y así inaugurar otro tiempo, otra identidad, otro lugar, ya que el desplazamiento ontológico no sólo roza a los sujetos, sino también a los dioses, a los espacios y a la propia naturaleza. Dioniso parece ser el artífice de la subversión ontológica. Al dios nómada y multifacético por excelencia, le cabe perfectamente esta posibilidad desterritorializante de las identidades fijas y las marcas clausuradas.

Palavras-chave: Tragedia; Ser; No ser; Dioniso.

INTRODUCCIÓN. EL JUEGO DE LAS TENSIONES.

El proyecto del presente trabajo consiste en pensar la tensión ser-no ser en algunos pasajes de *Bacantes*. Nuestro propósito consiste en acompañar las transformaciones que se operan en distintos personajes de la pieza, así como de otros elementos inscritos en el relato.

La transformación tiene la peculiar característica de suponer el pasaje de algo dado a algo nuevo. Se deja de ser lo que se era para transformarse en otra cosa. La transformación pone en jaque el concepto de identidad, ya que se deviene otra cosa, otro registro de ser. En cierto sentido, se opera

una suspensión de aquello que caracteriza al sujeto como marca identitaria y se produce un desplazamiento hacia otra realidad-estatuto.

El desplazamiento supone un dinamismo ontológico, ya que una misma cosa es y no es, es y deja de ser para convertirse en otra cosa. El ser siempre uno y el mismo estalla en una posibilidad de devenir otro y así inaugurar otro tiempo, otra identidad, otro lugar, ya que el desplazamiento ontológico no sólo roza a los sujetos, sino también a los dioses, a los espacios y a la propia naturaleza.

Dioniso parece ser el artífice de la subversión ontológica. Al dios nómada y multifacético por excelencia, le cabe perfectamente esta posibilidad desterritorializante de las identidades fijas y las marcas clausuradas.¹

Él se despliega constantemente en el juego de tensiones que parece llegar a su *climax* en esta posibilidad de romper con el ser para devenir no ser lo que se era y deslizarse hacia otro ser.

A la luz del marco precedente, proponemos rastrear ciertas transformaciones siguiendo cuidadosamente el texto. Transitaremos la obra fieles a la estructura del drama. Recorreremos el prólogo (1-63), la párodos (64-169), el episodio I° (170-369), el estásimo I° (370-433), exactamente hasta el comienzo del episodio 2°, donde se produce el primer encuentro entre Penteo y el extranjero-Dioniso, a quienes los guardias han apresado por indicación del joven rey de Tebas.²

DIONISO-HOMBRE

La primera transformación es quizás la más paradójica e inquietante a la que podamos asistir: la transformación de Dioniso en hombre. El registro ontológico de la divinidad es precisamente el signo de la otredad. El dios es lo otro del hombre. Hombres y dioses constituyen dos razas o dos mundos impermeables³ y guardan sus *tópoi* ontológicos respectivos. La bisagra que delimita las territorialidades ontológicas es la muerte, *thánatos*, que arroja a los *ánthropoi* al espacio de los mortales, mientras los dioses son los *athánatoi*, los Sempiternos Inmortales, como los llama Hesíodo.

En el marco del pensamiento de Gernet esta brecha ontológica entre dioses y hombres determina los movimientos complementarios de asimilación y aproximación como modo de achicar la natural distancia ontológica.

Dioniso rompe con la familiar asignación de las territorialidades ontológicas y fractura el límite entre hombres y dioses, presentándose él mismo

como un mortal, transgrediendo de algún modo la heterogeneidad entre ambos *tópoi*. “He trocado la figura de dios por la humana, y aquí estoy, ante los manantiales de Dirce y las aguas del Ismeno” (*Bacantes*, 4-6). El hijo de Zeus llega al país de los tebanos como un hombre, pero no como un hombre cualquiera, sino con el registro de un extranjero, cierta forma de otro, tal como parece ser la lectura de Jean Pierre Vernant en *La muerte en los ojos*.

Versos más adelante reafirma su estatuto cuando anuncia su recorrido epifánico por distintas tierras para demostrar que es un dios, el hijo de Zeus. “Para eso He revestido esta apariencia mortal y he cambiado mi figura por esta naturaleza humana” (*Bacantes*, 53-4). Un Dioniso ambiguo que juega a ser mortal, sin olvidar su condición divina. Juego de transformaciones donde Dioniso maneja a su antojo el ser y el no ser; ser el hijo de Zeus y dejar de serlo en su epifanía tebana. Cambiar la máscara ontológica por un instante parece ser patrimonio exclusivo de la divinidad, más allá de asemejarse en esa marca identitaria a la condición misma de los mortales; son ellos los que tensionan las márgenes del ser y el no ser a partir de la propia idea de movimiento.

DIONISO-EXTRANJERO

La transformación tensa la provocación de aparecer como un extranjero. No solamente la máscara de hombre, sino la presencia del extraño-extranjero, tal como lo caracteriza Marcel Detienne.⁴ No parece alcanzar la caprichosidad dionisiaca de trastocar el registro divino en estatuto humano, sino, además, la provocación de devenir otro, esto es, un extranjero en el seno de la ciudad. Así lo expresa Penteo: “Dicen que ha venido un cierto extranjero, un mago, un encantador, del país de Lidia, que lleva una melena larga y perfumada de bucles rubios, de rostro lascivo, con los atractivos de Afrodita en los ojos. ¡Y éste anda de día y de noche fascinando a nuestras jóvenes con los ritos histéricos del evohé!” (*Bacantes*, 233-40). El extranjero presenta rasgos femeninos, tensando una vez más la certeza de su condición divina. El extranjero es un otro afeminado, lo cual refuerza su extrañeza y abre las infinitas posibilidades de ser siempre otro: dios, hombre, extranjero, mujer. Ser en fuga que parece estar siempre dispuesto a convertirse en otra cosa; identidad en fuga que no parece reconocer cristalizaciones identitarias.

Dioniso desconcierta y elige para su cometido deslizarse ontológicamente por distintas posibilidades de ser. Es siempre en otro y con ello

exaspera el humor de Penteo, al tiempo que inaugura un escenario rico de significaciones simbólicas. El rey envía a marchar “en pos del rastro del extranjero de figura afeminada, el que ha introducido esa nueva epidemia entre las mujeres, y que mancilla sus lechos” (*Bacantes*, 352-5).

Dioniso-hombre, Dioniso-extranjero, el que “ha llegado en primer lugar a esta ciudad de los griegos, tras de haber llevado allí también mis coros y fundado mis ritos, a fin de ser un dios patente a los mortales” (*Bacantes*, 20-3), se convierte en un dios palpable, tal como lo define Gernet,⁵ rompiendo con su deslizamiento ontológico la férrea barrera que separa a hombres y dioses. Dioniso, el epifanio itinerante, se inscribe en el *tópos* humano a partir de ser, por un instante, lo otro del dios, esto es un mortal.

TMOLO. ESPACIO PROFANO-ESPACIO SACRO

El deslizamiento ontológico no necesariamente roza a dioses u hombres. El espacio también se transforma y con ello toma otro registro de ser. La tensión entre el espacio profano y el espacio sagrado⁶ se da en el marco de una transformación en la calidad de ser del mismo. El espacio profano es un *tópos* homogéneo, mientras que el sagrado rompe con su heterogeneidad el estatuto ordinario del espacio, quien deja de ser lo que era para devenir otro. Se interrumpe la linealidad del mismo y se genera un espacio álder de características singulares. Desde esta sacralidad se presenta el espacio donde yace su madre, el túmulo. Y Dioniso mismo se encarga de dar cuenta de su sacralidad: “Elogio a Cadmo por haber dejado infranqueable este suelo, recinto sacro de su hija. De vid alrededor yo lo he recubierto, con el follaje pródigo en racimos” (*Bacantes*, 9-11). En efecto, el espacio se ha vuelto inaccesible, se ha con-sagrado, ha devenido sacro y con ello ha transformado su ser primigenio. Tal como sostiene el comentarista de la edición, “era tradicional en Grecia consagrar como lugar inaccesible el alcanzado por un rayo, como santificado por esta manifestación divina”. Los espacios sagrados tienen marcas identitarias que los diferencian de los demás espacios. Dioniso ha dejado allí las marcas vegetales de su predilección por el recinto.

TEBAS-MÉNADE

Sabemos que el poder de transformación que se opera en *Bacantes* como posibilidad de deslizamiento ontológico roza los más dispares

estatutos de ser. Tebas va a abandonar su ser ciudad para transformarse en ménade. Ser-ciudad, ser-ménade: he allí el juego del deslizamiento.

La ciudad del viejo Cadmo, la de su propia madre, Sêmele, la de sus tías, que pronto jugarán un destino particular, la de su primo, Penteo, a quien aún no ha encontrado, esa ciudad alterada por la presencia del dios-hombre-extranjero, acompaña los desplazamientos operados y se convierte en una bacante más de la mano del recién llegado. Así lo expresa Dioniso: “A Tebas, la primera en esta tierra helénica la he alzado con mi grito, ciñendo a su cuerpo la piel de corzo y poniendo en su mano el tirso, dardo de yedra” (*Bacantes*, 24-6). Los desplazamientos suelen ir acompañados de una serie de elementos que fijan y refuerzan las nuevas identidades. La ciudad se traviste y entonces la piel de corzo y el tirso se convierten en los elementos eficaces de la transformación identitaria. La palabra *thýrsos* probablemente en su origen designase un ramo de vid, pero, en esta inscripción, se refiere a una especie de caña coronada por una piña o una inflorescencia similar, adornada con tiras de lana blanca o con guirnaldas de yedra.

La personificación de Tebas, que ha dejado de ser lo que era, una ciudad, para convertirse en otra cosa, una ménade, vuelve a ser convocada por Dioniso: “¡Oh Tebas, nodriza de Sêmele, corónate con yedra! ¡Florece, haz florecer a porfía la verde brionia de frutos brillantes, y conságrate a Baco entre ramos de encina o de abeto! ¡Vestida con la moteada piel de corzo, cíñete con las tiras de lana blanco vellón! ¡Consagra la vara de tu tirso cargado de furor! Pronto la comarca entera danzará.” (*Bacantes*, 105-15).

Tebas se convierte en una ménade más y como tal, cumple los ritos que el misterio dionisiaco impone, en una clara antropomorfización.

DIONISO-MÉNADE

No es Tebas la única ménade. Por supuesto que la primera ménade es el propio Dioniso en un nuevo deslizamiento ontológico. El dios configurándose como un iniciado más, como una bacante de su procesión ritual, deslizándose hacia una nueva marca identitaria, escurriéndose de cualquier intento de fijación identitaria. Así lo expresa: “Y yo, yéndome con las bacantes que están en los valles del Citerón, participaré de sus danzas” (*Bacantes*, 62-4).

El propio Penteo en su ira desmesurada reconoce al Dioniso-ménade cuando afirma: “si logro prenderle bajo este techo, le haré cesar de golpear

con el tirso y de sacudir su cabellera, ¡porque le separaré el cuello del cuerpo de un tajo!” (*Bacantes*, 240-3). Dioniso toma la identidad femenina y danza como una bacante.

Cuando Tiresias, el viejo augur, que trata afanosamente de llamar a Cadmo a la prudencia, como modo de evitar el mal que caerá sobre toda Tebas de persistir el rey en

su ceguera-*hýbris*, también advierte la presencia de Dioniso-ménade y así advierte a Penteo: “Más aún, a él en persona lo verás sobre las rocas de Delfos, dando saltos entre

las antorchas sobre la meseta de noble cresta, blandiendo y agitando su ramo báquico, ensalzado por toda Grecia” (*Bacantes*, 304-9).

Un dios, guiando su propio cortejo, haciéndose uno con sus seguidores, capaz de danzar, de reír como ellos al son de la flauta, de aquietar las penas (379-80), de achicar la distancia ontológica que separa los *tópoi* naturales y de prometer, aunque más no sea por un instante, la comunión entre dios y fieles, en un deslizamiento ontológico que implica la borradura de las delimitaciones ontológicas respectivas.

El coro le implora a Dioniso-ménade para que sea su guía: “¡Llévame allí, Bromio, Bromio, báquico guía, dios del evohé! Allí están las Gracias, allí está el Deseo, y allí es justo que las bacantes celebren sus fiestas rituales” (*Bacantes*, 413-5).

TIRESIAS-CADMO-BACANTES

Tiresias y Cadmo representan, dentro de la tragedia, la vejez sensata. El viejo rey de Tebas, que ha dejado a su nieto el reino, y el viejo augur ciego, que ve más allá de los mortales, representan una pareja peculiar al interior del drama sacro, ya que simbolizan la *sophrosýne* frente a la *hýbris* que enseguece a Penteo.

La bisagra que territorializa al *tópos* de la medida y desterritorializa al campo de la impiedad es el reconocimiento de Dioniso como hijo de Zeus y por ende, de su estatuto divino.

Las marcas del reconocimiento implican un nuevo desplazamiento ontológico, un dejar de ser lo que se era para devenir en otro, una identidad áltera, que suspende por un tiempo las marcas identitarias familiares, conocidas y de cierta permanencia: rey y augur. El desplazamiento lleva a ambos a convertirse en bacantes: ruptura identitaria que no sólo los conduce a un más allá de su ser, sino a un más allá de sus marcas de género.

Cuando Tiresias va en busca de Cadmo advierte sobre la transformación: “Ya sabe él por lo que vengo. Por lo que concerté con él, yo que soy viejo con otro más viejo: que tomaríamos los tirso, vestiríamos las pieles de corzo y coronaríamos nuestras cabezas con brotes de yedra” (*Bacantes*, 173-7). El deslizamiento toma cuerpo de travestismo y ambos ancianos trasmudan sus identidades, desdibujan por un instante la certeza de su identidad para ser en otro, ser en bacante.

Cadmo enfatiza la transformación cuando pregunta “¿A dónde hay que ir a danzar? ¿Dónde he de posar mi pie y agitar mi canosa cabellera? [...] Porque no voy a cansarme ni de noche ni de día de golpear la tierra con el tirso” (*Bacantes*, 184-7).

Tiresias y Cadmo no son la excepción del juego de transformaciones que *Bacantes* devuelve. No hay edad ni condición social para deslizarse hacia otro registro.

Ancianos-bacantes, ancianos-ménades; el nuevo estatuto los ubica en un plano álder frente a su viejo registro: marchan al monte, portan el tirso, visten la piel moteada de corzo, adornan su cabellera con yedra, danzan, golpean con el tirso. Nuevos horizontes se abren a partir de las nuevas identidades. Ser otro implica apropiarse del universo de sentido de ese nuevo rostro ontológico.

NATURALEZA-PRODIGIOS

Un último tramo en el recorrido de *Bacantes* para descubrir la metamorfosis de la naturaleza, la cual de por sí es un escenario de transformaciones múltiples.

No obstante, lo que va a acontecer en el relato euripídeo no es la habitual transformación de lo natural en los cánones habituales de la conservación homogénea del registro de la *phýsis*. La transformación quiebra el habitual estatuto para ceder paso a lo extra-ordinario, a aquello que está más allá de lo ordinario y que cambia el registro de ser para devenir un otro heterogéneo. La naturaleza se trans-figura, transgrede su figura, desliziándose al *tópos* álder del prodigio.

Es sin duda el Coro el que nos devuelve la imagen estremecedora de una naturaleza que parece virar su rumbo habitual. La naturaleza se sacraliza y con ello parece perder su habitual principio rector. “¡Brota del suelo leche, brota vino, brota néctar de abejas!” (*Bacantes*, 142-3).

Más tarde será el mensajero el que complete la pintura, comentando cómo brota de la roca un chorro de agua, cómo surge una fuente por la acción de las ménades, hincando la caña en el terreno, cómo obtenían manantiales de leche, escarbando la hierba con sus dedos, cómo surgían dulces surcos de miel de sus tirsos.

La naturaleza se desliza hacia una región donde los prodigios fragmentan la habitual configuración de la naturaleza que estalla en mil imágenes diferentes. De la profanidad de la naturaleza a su registro sacro.

Quizás el mensajero de cuenta con exactitud de la transmutación perpetua de las formas naturales cuando afirma: “El monte entero y sus animales salvajes celebraban con ellas la fiesta báquica, y nada había inmóvil a su raudo paso” (*Bacantes*, 727-8).

En efecto, la clave de todo deslizamiento ontológico implica la variable del movimiento como eje de la transformación. Dejar de ser lo que se era para ser otra cosa es un fenómeno que se inscribe en la mutabilidad como posibilidad de todo pasaje.

El presente trabajo ha transitado la pieza haciendo visibles las transformaciones que el dionisismo parece posibilitar desde las marcas identitarias del propio Dioniso como divinidad múltiple y polifacética. En este sentido, el cuadro es perfectamente compatible con la naturaleza dionisiaca. Su nomadismo, que no conoce el sedentarismo ni las asignaciones definitivas, estalla, al tiempo que hace estallar todo lo que a él se acerca, en mil formas posibles. Es sobre todo esa marca identitaria la que preside y dibuja el espinoso y temido juego de las tensiones entre el ser y el no ser, los complejos deslizamientos entre un estado y otro, el singular trastocamiento de *tópoi*.

Parece leerse anticipadamente un territorio problemático de la filosofía en su ulterior emergencia histórica, ya presente en la tragedia como espesura arqueológica.

La necesidad de congelar la identidad en un *tópos* definitivo y estable parece estallar en mil fragmentos posibles lo cual vuelve inasible una configuración definitiva. Nada más amenazante para el logos incipiente que esa desterritorialización perpetua de las formas.

ABSTRACT

The project of this communication is to think the tension to be – not to be in certain passages of *Bacchae*. Our purpose is to accompany the transformations that operate in distinct characters in the piece, as well as other elements listed in the story. The transformation has the peculiar feature of assuming the passage of something given to something new. It is no longer what it was to become something else. The transformation puts in check the notion of identity as it becomes something else, another record of being. In a sense, it operates a suspension of that which characterizes the subject as brand identity and produces a shift to another reality-status. The movement is a dynamic ontology, as the same thing is and is not, is and no longer is to become something else. Being always one and the same bursts into a possibility to become another, and so inaugurate another time, another identity, another place, as the ontological shift not only touches the subject, but also the gods, the spaces and the nature itself. Dionysus seems to be the architect of the ontological subversion. Fits perfectly to god nomadic and multifaceted par excellence, this desterritorializing possibility of fixed identities and brands closed.

Keywords: Tragedy; Being; Not-being; Dionysus.

NOTAS

¹ Acompañamos las características que Marcel Detienne otorga a Dioniso en su texto *Dioniso a cielo abierto*, donde El nomadismo constituye una marca identitaria Del dios; no solo se refiere a un tipo de nomadismo que esquivo toda fijación espacial, sino toda fijación ontológica.

² Seguimos para este trabajo la edición de G. Murray en la serie de los “Oxford Classical Texts”.

³ Louis Gernet en su texto *Antropología de la Grecia Clásica* trabaja el concepto de antropología a partir de la representación del hombre en el plano religioso del mundo; de allí parte su idea de las “dos razas o mundos” que ambos estatutos representan; hombres y dioses constituyen así dos estructuras ontológicamente heterogéneas.

⁴ *Dioniso a cielo abierto* devuelve la perspectiva de Detienne en torno a la radical extrañeza de Dioniso; no se trata ya del extranjero en términos clásicos, sino del extraño-extranjero, del extranjero a partir de su extrañaza radical.

⁵ Louis Gernet en la obra citada tensiona la dualidad Apolo-Dioniso desde la distancia del señor que reina en Delfos y la cercanía de Dioniso, un dios más palpables, más próximo a sus fieles en el concierto del ritual dionisiaco.

⁶ Mircea Eliade trabaja en su obra *Historia de las Religiones* las marcas que tensionan los espacios sagrados y los profanos, y que hacen de los primeros, espacios consagrados, en la medida en que dan muestras de la presencia de lo divino en ellos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1964.
- EURÍPIDES. *Tragedias III, Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Aulide, Bacantes, Cresos*. Traducción y notas Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, 1985.
- GERNET, Louis. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus, 1981.
- NILSSON, Martín P. *Historia de la religiosidad griega*. Madrid: Gredos, 1969.
- OTTO, Walter. *Teofania*. Buenos Aires: Eudeba, 1968.
- _____. *Dioniso. Mito y Culto*. Madrid: Siruela, 1997.
- VERNANT, Jean Pierre. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa, 1986.

HERÓIS MORTOS EM HOMERO: HOMENAGENS E ULTRAJES

Jacquelyne Taís Farias Queiroz
Luiz Otávio de Magalhães

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar as várias referências, destacadas do texto da *Iliada*, aos modos de homenagem e honra aos mortos, assim como o seu oposto, os modos de ultraje e desonra dos cadáveres.

Palavras-chave: cadáver; religião grega; rito fúnebre; ultraje.

O próêmio da *Iliada* fornece ao ouvinte/leitor várias informações, entre as quais se destacam a temática do canto e a relevância do assunto. Como tema do canto se tem a “ira de Aquiles”, que se revela digna de relato em função de suas consequências funestas: tal ira provocou a morte de vários guerreiros ilustres, e tais combatentes, apesar de seus privilégios nobiliárquicos, ao encontrar a morte, viram-se privados de toda honra, ficando seus corpos como “espólio para os cães, pasto de aves rapaces”.¹ Os cuidados devidos aos mortos conformam também todo o episódio que conclui o poema, dedicado à descrição dos rituais fúnebres em honra a Heitor; em seu último verso, diz o poeta: “os funerais estes foram de Heitor, domador de cavalos”. O tratamento dispensado por gregos e troianos a seus mortos é, portanto, um tema que perpassa toda a narrativa homérica dos feitos guerreiros efetivados em torno das muralhas de Troia.

Walter Otto (2006, p. 84) afirma que “em todos os povos e em todos os tempos encontramos a ideia de que o morto não pode desaparecer de todo enquanto o cadáver existir, mas anseia com fervor por essa desapareição”. Na Grécia de Homero, o procedimento básico do ritual fúnebre, que garante a despedida da *psyché* do morto do mundo dos vivos e o devido ingresso no reino de Hades, é a incineração do cadáver. É pelo fogo que o morto se despede do mundo dos vivos. É pelo fogo que se assegura que o morto segue para o Hades, tendo preservadas suas feições humanas, sem se expor à deterioração do cadáver.² Pelo fogo, o morto se

separa definitivamente de sua família, de seus amigos e de sua cidade; com o fogo, a única maneira de o morto se fazer presente no mundo dos vivos é pela sua preservação na memória do grupo.

Mas, em Homero, o rito fúnebre jamais se resume a procedimentos destinados a abrir caminhos no além para a alma dos mortos; ele se presta, também, para afirmar as hierarquias de honra, de poder, de riqueza, que presidem ao mundo dos vivos. Como indica Jean-Pierre Vernant (1989, p. 94):

nesto sentido, a epopeia não é simplesmente um gênero literário; ela é, com os funerais e no mesmo sentido que os funerais, uma das instituições que os gregos construíram para dar resposta ao problema da morte, para aculturar a morte, para integrá-la ao pensamento social e à vida social.

AS AMEAÇAS DE ULTRAJE AO CADÁVER E O CARÁTER AGONÍSTICO DA ARISTOCRACIA HOMÉRICA

A *Iliada* é, principalmente, uma narrativa de ações guerreiras. Pressupõe, então, relatos de confrontos entre adversários e inimigos, nos quais cada um se empenha em afirmar sua superioridade – por meio de ações ou de palavras – perante o outro. Quando os confrontos se conduzem por meio de palavras, os contendores exaltam sua própria força, ameaçam os adversários e procuram atemorizá-los com a possibilidade de encontrarem, no embate, não apenas a morte, mas a morte acompanhada da ausência de cuidados com o cadáver.

No canto XIII da *Iliada*, Ájax e Heitor trocam palavras ameaçadoras. Ájax afirma ao troiano que as esperanças que este poderia nutrir em ver destruídos os navios dos gregos é inteiramente vã, uma vez que ele, Heitor, teria que ver antes a cidade dos troianos destruída, conquistada e saqueada pelos aqueus. Em sua réplica, Heitor procura intimidar seu oponente – e esta intimidação se expressa pela afirmação de superioridade combatente acompanhada da capacidade de negar ao adversário as honras devidas aos mortos:

Se ousares [diz Heitor a Ajax] arrostar-me à lança / longa, perecerás primeiro entre os demais. / Vou retalhar teu corpo lírio-branco, pasto / – carne e banha – de cães e aves troianas, morto / junto às naves (*Iliada*, XIII, v. 829-32).

Palavras como estas, em que a afirmação da superioridade bélica se complementa com a ameaça de deixar os corpos dos adversários abandonados e sem honras, se repetem ao longo da *Iliada*.³ Uma dessas passagens é particularmente relevante na narrativa, pois refere-se ao final do combate entre Heitor e Pátroclo, que determinará uma reviravolta nas estratégias de Aquiles para saciar sua ira. Após atravessar Pátroclo com sua lança, Heitor, diante do adversário agonizante, regozija:

Pátroclo, arruinar-me a polis / e às mulheres de Troia roubar a liberdade / e nos navios levá-las – certo, acreditaste. / Louco! [...] / Os abutres hão de comer-te aqui. Pobre! Nem mesmo Aquiles / pode valer-te” (*Iliada*, XVI, v. 830-7).

Heitor acusa a pretensão de superioridade de Pátroclo, que se julgava capaz de vencer e matar os troianos e, ainda, impor-lhes outros cruéis sofrimentos, como o cativo de suas mulheres. Em vez de confirmar tal superioridade bélica, Pátroclo encontrou, no combate, a morte e, por isso, é tratado como néscio, como tolo (*népios*, infantil, ingênuo), por não saber distinguir aqueles que lhes eram melhores. Para Heitor, Pátroclo deve agora reconhecer sua inferioridade e saber que não apenas morre, mas morre sem honras reservadas a seu cadáver.

Diante de Heitor vitorioso, em sua resposta, Pátroclo, mesmo mortalmente ferido, recusa-se a aceitar a superioridade de seu oponente; pelo contrário, vangloria-se de ser capaz de derrotar até vinte homens equivalentes, em valor, a Heitor:

Se, tal como és [Heitor], vinte Teucros me houvessem buscado de frente, / com minha lança aqui mesmo os teria prostrado sem vida. / Mata-me a Moira funesta e o de Letô nascido [Apolo], bem como / entre os humanos, Euforbo; és somente o terceiro a espoliar-me (*Iliada*, XVI, v. 847-50).

Em tais circunstâncias, a ameaça em deixar um cadáver exposto aos cães e abutres, desprovido de honras fúnebres, não aparece explicitamente associada a um temor estritamente religioso. Heitor não parece pretender amedrontar seu oponente com as consequências pós-morte derivadas do cadáver desonrado. Ele se mostra, antes, decidido a revelar a extensão de sua superioridade, de seu poder sobre os adversários; quer se mostrar capaz de vencer e de espoliar, de privar os inimigos de todos os seus bens e todas as suas honras. Privar o oponente de honras fúnebres, neste sentido, revela o grau da aniquilação a que se expõem os guerreiros de

Homero. Como afirma James Redfield (1994, p. 168-9), “o funeral não aparece como direito comum aos mortos, mas sim como um privilégio especial do vencedor, que se gaba de sua capacidade em manter os vencidos excluídos destes ritos”, e conclui: “essa violência vingativa”, pausada pela “infame destruição do corpo morto do oponente” expressa a “perfeição da vitória”.

Da mesma forma, podem ser interpretadas outras passagens na *Iliada* em que a imagem do cadáver ultrajado aparece não como ameaça lançada por um oponente, mas como um temor sentido pelo próprio combatente ou por seus familiares e amigos. Assim, enquanto aguarda o início do fatídico combate contra Aquiles, Heitor ouve as súplicas de sua mãe que, do alto das muralhas de Troia, apela para que desista de enfrentar, em combate singular, o Pelida enfurecido:

Recolhe-te aos muros, defende-nos / do inimigo; não dueles, porém, com esse homem / cruel; se te matar, não poderei, sobre um leito, chorar-te [...] / Junto às naus, longe de nós, / os cães vão devorar-te! (*Iliada*, XXII, v. 84-90).

Na mesma cena, o velho Príamo, pai de Heitor, lamenta os indícios de sua ruína futura e, no seu lamento, a possibilidade de ter o cadáver de seu filho ultrajado aparece como parte de uma sequência de degradação, de ruína e de desonra. A derrota iminente significará para Príamo a perda de sua vida e também a de seus filhos varões e de seus netos, a escravidão de suas filhas e noras, e, por fim, a pior das desonras, o cadáver de Heitor atirado aos cães (*Iliada*, XXII, v. 60-79).

ÉTICA COMBATENTE E CÔDIGOS DE CONDUTA

A ameaça em se ver despojados de honras e homenagens fúnebres, que ronda a ação dos guerreiros ilustres da *Iliada*, às vezes pode ser afastada mediante acordos prévios, firmados entre oponentes singulares. É o caso do duelo entre Heitor e Ajax, narrado no canto VII: em meio a uma das batalhas entre gregos e troianos, Heitor propõe, primeiramente, sua interrupção e, a seguir, sua substituição por um combate singular entre ele próprio e qualquer dos gregos que se julgasse suficientemente valoroso para com ele medir forças. Em sua proposta, Heitor fixa regras específicas para a luta e para o tratamento a ser dispensado ao corpo morto do vencido:

Aquele – paladino de todos – que tenha
ânimo de medir-se comigo – que avance!

É o que proponho, Zeus por testemunha. Caso me mate, com agudo bronze, me despoje das armas, leve-as para as naus; mas o meu corpo, seja à pátria devolto, para que os Troianos à pira o entreguem. Caso eu vença, por vontade de Apolo, despojado o morto, o levarei à sacra Ilion [Troia]. Ao templo do deus flechador devoto as armas, dou de volta o corpo às navas de belo convés, para que o sepultem junto ao Helesponto, erguendo-lhe um túmulo. (*Ilíada*, VII, v. 75-86)

Pelo desafio lançado por Heitor, supõem-se que as pejeas guerreiras poderiam ter seus efeitos ruinosos limitados por acordos previamente estabelecidos. A proposta de um duelo singular, pautado pela observância a regras específicas de respeito ao adversário – que envolvem o reconhecimento do *gêras* devido aos mortos – parece confirmar as ideias de A. Long (1970) com relação aos valores éticos correntes entre os gregos retratados por Homero. Para este autor, a narrativa épica, ainda que dedicada à exaltação dos valores guerreiros, não deixa de ressaltar e louvar virtudes como o socorro e a assistência aos amigos e, também, a obediência a normas de conduta que incluem o acolhimento aos hóspedes, o honrar dos acordos estabelecidos e o respeito aos direitos dos mortos.

Em outro momento da narrativa, novamente prestes a engajar-se em um combate singular, desta vez contra Aquiles, Heitor procura mais uma vez extrair do oponente um pacto pelo qual o vencedor se comprometa a respeitar os direitos devidos aos mortos:

invoquemos os deuses, testemunhas, fiadores do pacto / que ora faremos: Caso Zeus Pai me dê forças / e eu, da psiquê te prive, não ultrajarei / teu corpo; teu cadáver, despojado de armas, / aos teus entregarei. Faze o mesmo comigo (*Ilíada*, XXII, v. 255-60).

A proposta de Heitor, porém, é totalmente rechaçada por Aquiles:

Odiosíssimo Heitor! Não me arengues sobre pactos. Não há juras de paz fiéis entre homem e leão, nem o lobo e o cordeiro são concordes de ânimo; coisas más, pensam uns dos outros, todo o tempo. Assim, não é possível nos amarmos nem trocar juras fiéis, antes que um de nós tombe, Ares, porta-adaga aguerrido, saciando de sangue. (*Ilíada*, XXII, v. 262-8)

Os termos da resposta de Aquiles não devem ser generalizados. Não se trata de uma refutação que expresse um comportamento típico ou mesmo aceitável. As palavras de Aquiles – que despreza qualquer pacto entre adversários, que identifica a relação entre um guerreiro e seu oponente com aquela que se verifica entre homens e leões ou entre carneiros e lobos (relação de “ódio implacável”) – retratam antes a singular extensão de sua ira, de sua cólera, que o faz espezinhar todas as regras de decoro, honra e piedade. Obcecado por privar de todas as honras o homem que derrotou e matou Pátroclo, seu protegido, Aquiles despreza todas as propostas e súplicas de Heitor:

Minha ira e meu furor são tais, que eu comeria
cruas tuas carnes, talhando-as primeiro, tão grandes
males causaste. Mas ninguém de tua cabeça
enxotará os cães! Mesmo que dez, vinte vezes,
ricos, riquíssimos resgates me trouxessem,
com promessa de mais; mesmo que a peso de ouro
quisesse o rei remir-te. Num estrado jamais
te deporá tua nobre mãe, que te deu à luz,
para chorar-te. Cães e abutres comer-te-ão
inteiro.

(*Iliada*, XXII, v. 346-55)

Entre as várias ameaças de ultraje ao cadáver, apresentadas por guerreiros ao longo da *Iliada*, Aquiles – que, em sua ira, despreza todos os acordos, toda a autoridade de seus superiores no exército, todas as súplicas, toda a riqueza oferecida – é o único personagem que consegue efetivar tal desonra a seus oponentes, seja atirando seus cadáveres ao rio, para serem devorados pelos peixes, seja arrastando o corpo e expondo-o ao sol, como no caso de Heitor.⁴

O CADÁVER COMO OBJETO DO COMBATE

Mais do que uma narrativa sobre a guerra, a *Iliada* é um poema que trata da honra, ou, em termos gregos, *timé*. Para os gregos de Homero, a honra deveria se materializar em prêmios, em homenagens, que podem ser resumidos no termo *géras*. É pela honra, e, portanto, pelo *géras* que os guerreiros de Homero desafiam a morte nos combates. Uma vez que os guerreiros lutam pelo *géras* (e até mesmo os mortos são merecedores de um *géras* – o *géras thanónthon*, discutido por Vernant⁵), a *Iliada* apresenta várias passagens em que os guerreiros, em vez de tentarem uma

vitória militar sobre o adversário, se esforçam no combate buscando assegurar a honra de um companheiro morto.

A batalha orientada pela busca de proteção/captura de um cadáver é abordada principalmente em dois episódios: os que narram as mortes de Sarpédon e de Pátroclo. Ao ser mortalmente atingido por Pátroclo, Sarpédon, agonizante, dirige-se a seu companheiro de armas Glauco:

demonstra [Glauco] como és bom de lança e um leão na guerra;
se és mesmo valoroso, a guerra atroz te apraz!

Aos chefes lícios, por toda a parte, insta
que circunludem por Sarpédon e com bronze
vem também defender-me. Desonra e vergonha
diuturnamente para ti serei se os Dânaos
me despojam das armas, a mim que em combate
diante das naus tombei, agonizante. Mostra
firmeza e força, e exorta a todo o povo lício.

(*Iliada*, XVI, v. 493-501)

Ao morrer, Sarpédon apresenta duas preocupações: indicar um sucessor para o comando dos guerreiros lícios e assegurar que sua honra não fosse desrespeitada em sua morte – daí, a primeira função de seu sucessor seria a de resgatar-lhe o cadáver, assegurando-lhe os devidos ritos, impedindo os ultrajes que lhe acometeriam na hipótese de o corpo ser tomado como troféu pelos inimigos. Desta forma, uma tríplice obrigação impele Glauco, novo comandante dos lícios, a colocar a defesa de um cadáver como foco principal de sua ação guerreira: a ordem transmitida por seu antecessor; a necessidade de proteger a honra de um companheiro de linhagem nobre (e, neste caso excepcional, divina); e a necessidade de assegurar sua própria honra – que restaria arruinada se não cumprisse as ações anteriores.

No canto, narram-se as pejejas travadas em torno do corpo de Sarpédon e relata-se a morte de vários guerreiros – mortos na disputa de um corpo morto – tanto do lado dos troianos como dos aquivos. O combate somente encontra resolução com a intervenção de Zeus, que usa seu poder inigualável e ordena a Apolo que proceda ao resgate do cadáver:

leva-o [o corpo de Sarpédon]
bem longe, lava-o na água de uma corrente; unge-o
de ambrosia e o reveste de imortais roupagens;
depois, a portadores velozes o entrega,
aos gêmeos Sono e Morte (*Hýpnos* e *Thánatos*), que o conduzirão
ao opulento e vasto país dos Lícios, onde
os parentes e amigos lhe darão sepulcro

e estela, privilégios e pompas (*gérās*) da Morte.
(*Iliada*, XVI, v. 667-75)

As palavras de Zeus indicam alguns dos cuidados básicos que compunham o *gérās* devido aos mortos: a limpeza do corpo, livrando-o do sangue e da poeira; o uso de óleos para ungir o cadáver; as vestimentas especialmente escolhidas para ornar o corpo; rituais e lamentações dirigidos pelos mais próximos (“parentes e amigos”), e, por fim, os monumentos que deveriam fixar a identidade e o valor do morto (“sepulcro e estela” – no original: *týmbos* e *stéle*). Indicam também alguns elementos que realçam a singularidade de Sarpédon: o óleo utilizado para ungir o cadáver é a ambrosia, um unguento acessível somente aos deuses e que assegura a incorruptibilidade do corpo; os ritos prescritos parecem prescindir da incineração, elemento central de todos os outros funerais descritos na *Iliada* (o que pode ser explicado justamente pelo recurso à ambrosia);⁶ o caráter divino dos encarregados de entregar o cadáver aos parentes e amigos (Sono e Morte, *Hýpnos* e *Thánatos*). Mas a intervenção de Zeus, registrada pelo poeta no relato do evento, guarda uma outra dimensão: desde que a morte sem homenagens, sem *gérās*, constitui-se em negação da honra do morto e daqueles que a ele são próximos, então seria inadmissível que Sarpédon, morto, permanecesse ultrajado, pois significaria a negação da honra do guerreiro, de seus próximos e aliados – como Glauco e Heitor – e, principalmente, do próprio Zeus, seu pai.⁷

A sequência da narrativa reserva ainda outro destaque aos combates orientados para o sequestro e para a defesa de um cadáver. Depois de matar Sarpédon, Pátroclo, esquecido dos conselhos que lhe foram dados por Aquiles, avança até junto às muralhas de Troia, provocando grande matança, mas acaba morto por Heitor. O relato sobre as lutas travadas em torno do cadáver do menecida ocupará todos os 761 versos que compõem o canto XVII da *Iliada* e ainda repercutirá no canto seguinte.

Da defesa do corpo de Pátroclo cuida, primeiro, Menelau que, em sua tarefa, mata o troiano Euforbo. Entretanto, ao se ver cercado por troianos liderados por Heitor, Menelau é obrigado a recuar e abandona o cadáver, mas busca, imediatamente, o apoio de Ájax: “Vem, caro Ajax; aprestemo-nos para onde se acha, sem vida, / Pátroclo; ao menos o corpo levemos para o alto Pelida [Aquiles], / nu, como está, porque Heitor despojou-o das armas brilhantes” (*Iliada*, XVII, v. 120-2). Heitor chega a arrastar o

cadáver do oponente, com o intuito de “decepar-lhe a cabeça com o bronze afiado, e o corpo, assim mutilado, jogar aos cães da cidade”, porém é frustrado em seu intento pela ação de Ajax. Como no combate em torno do corpo de Sarpédon, novamente, os guerreiros se organizam em falanges para disputar a posse de um cadáver; entre os gregos, diz o poeta, a multidão era tão imensa que seria impossível “nomear de memória os que acorreram depois” [depois de Ajax, de Idomeneu e de Meríones].

A luta continua a se ampliar – e continua a produzir mais mortes: “matam-se, entanto, sem pausa, ao redor do cadáver, os Teucros / e os fortes Dânaos, armados de lanças de cúspide afiada”. Quando Palas Atenas interfere no combate e infunde vigor e coragem em Menelau, é em nome da preservação da honra que ela assinala a necessidade de expor-se à morte para defender o morto: “Menelau, que vexame, quanta humilhação, / se junto aos muros troianos os cães descarnarem / o corpo do dileto companheiro de armas / do Aquileu” (*Iliada*, XVII, v. 557-60).

As palavras da deusa Atena, além de vincularem o cuidado com o cadáver à afirmação da honra, ajudam a esclarecer uma outra questão: Pátroclo, até este momento, em que combateu trajando as armas e a armadura de Aquiles, jamais teve seu nome associado, na narrativa da *Iliada*, à afirmação da primazia em virtude guerreira.⁸ Então, por que se torna tão imperioso defender seu cadáver? Por que seu cadáver vale a vida de dezenas de outros guerreiros – dos quais, por sinal, o poema não cuida em notar os sucessos reservados a seus corpos mortos? Na verdade, é pelo vínculo que Patróclo mantém com Aquiles que o resgate de seu corpo se torna prioridade nas ações guerreiras dos aquivos; ou seja, é em função da necessidade que os gregos sentem de honrar Aquiles que eles se extenuarão na defesa do cadáver de Pátroclo.

O GÉRAS DOS MORTOS E A AFIRMAÇÃO DAS HIERARQUIAS ENTRE OS VIVOS

Os combates na *Iliada* não apresentam sempre a ameaça da aniquilação total, a envolver a desonra dos cadáveres dos derrotados. De fato, estas ameaças de abandonar os cadáveres dos inimigos aos cães e às aves são, na *Iliada*, tão comuns como o fato de que elas raramente se concretizam. O poema também fixa procedimentos que parecem ser mais corriqueiros, de cuidado com os mortos, no decorrer de combates prolongados, como

os narrados por Homero. No canto VII, na noite que se segue ao primeiro combate entre gregos e troianos, narrado na *Iliada*, e ao combate singular entre Heitor e Ájax, reunidos vários chefes na tenda de Agamêmnon, pede a palavra Nestor, rei de Pilos e guerreiro das palavras sensatas, que apresenta o seguinte conselho:

Muitos Aqueus, longos cabelos, já morreram [...] baixaram ao Hades suas almas.
Que cesse, pois, a guerra, mal surja a manhã;
com bois e mulas vamos transportar os mortos até aqui; à pira os daremos depois,
à distância das naus; que os ossos, cada filho possa levar à pátria, quando regressarmos.
Junto à pira erijamos, único, um sepulcro.
(*Iliada*, VII, v. 327-37)

A fala de Nestor parece resumir o que seria o *géras*, as honras devidas, que aguardaria a maioria dos guerreiros que viessem a encontrar a morte nos combates. Tal *géras* pressupõe: a interrupção acordada dos combates, que possibilita o devido resgate dos mortos; o resgate propriamente dito dos cadáveres, efetuado com carroças puxadas por “bois e mulas”; a incineração dos cadáveres em uma pira, erguida em ponto distante dos navios; o recolhimento dos ossos, após a incineração dos corpos, que deveriam ser mantidos até que fossem entregues a um parente do morto; e, por fim, a construção de um sepulcro, um monumento, que deveria dar testemunho do valor dos combatentes tombados – no caso um “monumento único”, “comum”, ou seja, uma única construção em honra a todos os mortos então recolhidos. As cerimônias aqui descritas compõem uma espécie de *géras* mínimo – “basta assegurar aos mortos, massa indiferenciada, o acesso necessário ao Hades” (SCHNAPP-GOURBEILLON, 1990, p. 79).

Ao mesmo tempo em que Nestor dirige seus conselhos aos chefes acaios, do lado troiano, em uma assembleia reunida às portas de seu palácio, Príamo, falando a seus guerreiros, apresenta preocupações similares às do orador de Pilos: o rei de Ílion propõe que se envie um arauto aos reis gregos para que lhes fosse apresentada uma proposta de término da guerra mediante indenização a ser paga pelos troianos e, ainda, para “perguntar-lhes se querem – e é justo – dar tréguas / ao fragoroso combate,

até termos queimado os cadáveres, / reiniciando-se a fera peleja no dia seguinte” (*Iliada*, VII, v. 368-78).

Na sequência da narrativa, o poema descreve os resultados da mensagem encaminhada por Príamo aos gregos, que rejeitam a proposta de indenização para conclusão da guerra, mas acatam a sugestão de interrupção do combate para que fossem prestadas as devidas homenagens aos mortos. Em seu pronunciamento, que sela a decisão dos gregos, Agamêmnon, em primeiro lugar, indica que tal era o procedimento considerado justo e digno em tais circunstâncias e, em segundo lugar, apela ao testemunho de Zeus, o deus soberano, de que honrará os costumes de garantir aos mortos a fogueira: “quanto aos mortos, não / lhes nego a pira fúnebre; ao cadáver desses / que caíram, sem demora cabe apaziguá-los / com o dulçor do fogo. Zeus, deus trovejante, / esposo de Hera, sele o juramento e o pacto” (*Iliada*, VII, v. 408-11).

Os ritos em honra aos cadáveres variam de acordo com as circunstâncias e, principalmente, com o *status* desfrutado pelo morto. Aos soldados anônimos, tombados nas batalhas, bastavam uma fogueira, o cuidado em recolher os ossos dos corpos incinerados – para imediata inumação ou para entregá-los aos familiares – e um monumento, uma estela funerária, que não necessitava ser imponente por sua altura e poderia ser compartilhada por vários mortos.⁹ Já Sarpédon, rei dos lícios, que mereceu de troianos e de aqueus ferozes esforços pela captura de seu cadáver, deverá ser honrado, como anuncia Zeus ditando ordens a Apolo, tendo seu corpo banhado na água corrente de um rio e posteriormente unguido de ambrosia e envolto em vestes imortais; os ritos ainda deveriam ser complementados com a preparação de túmulo (*týmbo*) e estela (*stéle*) individuais, que consagrassem a memória do herói.

Mas, na *Iliada*, não há ritual fúnebre mais magnífico do que o desempenhado, sob os auspícios de Aquiles, em honra de Pátroclo. A descrição das honras prestadas ao filho de Menécio permeia a narrativa dos cantos XVIII a XXIII e se enreda à outra descrição relevante no poema: a do ultraje ao cadáver de Heitor.

No início do canto XVIII, Aquiles recebe de Antíloco a notícia da morte de Pátroclo – que partira para o combate contra os troianos liderando os mirmídones, em substituição a Aquiles, trajando a armadura e as armas do guerreiro ausente. A Aquiles se revela o infortúnio de sua decisão anterior: ao permitir que o guerreiro que lhe era o mais próximo

entre todos os homens (*phíltatos hetaíros*, “o mais querido companheiro”) comparecesse ao combate como seu duplo,¹⁰ o Pelida despachara para a morte o seu melhor amigo.

Imediatamente após o anúncio da morte de Pátroclo, Aquiles passa a exprimir sua dor e seus lamentos: ele enche as mãos de terra e a derrama sobre a própria cabeça; em seguida, deita-se e revira-se na areia e, por fim, agita e embaraça seus cabelos. O espetáculo proporcionado por Aquiles provoca, entre as escravas que havia arrebatado nos anos de combate em Troia, o desencadear de manifestações de luto, e estas passam a golpear os próprios seios enquanto lançam gritos lúgubres.¹¹ O choro que se espalha acaba sendo ouvido nas profundezas do mar, onde repousava a deusa Tétis, mãe de Aquiles, e então se reproduz, nos domínios da deusa, o espetáculo primeiramente desenrolado junto à tenda de Aquiles: Tétis irrompe em gritos de dor, e a ela se juntam imediatamente várias nereidas – deusas marinhas, filhas de Nereu e, portanto, netas do deus Oceano – que, a seguir, passam a golpear, com os punhos, os seios.

Todas estas primeiras manifestações de luto não são direcionadas especificamente a Pátroclo, mas sim a Aquiles; elas são antes o ecoar do luto de Aquiles do que propriamente parte de um ritual em honra à morte de Pátroclo. Mas tais manifestações são relevantes na narrativa porque, de certa forma, antecipam o destino do próprio Aquiles, pois como ele será logo informado por sua mãe, Tétis, a necessidade de vingar a morte de Pátroclo com a morte de Heitor selará o destino do herói: “Curta existência terás – diz Tétis a Aquiles – caro filho, se assim resolvesse [matar Heitor], / pois logo após o trespasso de Heitor, quer o fado que morras” (*Iliada*, XVIII, v. 95-6).

Na sequência, o poeta descreve as iniciativas adotadas, após o resgate do cadáver de Pátroclo pelos aqueus, entre troianos e gregos em seus respectivos acampamentos. Enquanto do lado troiano se discute a melhor estratégia para a continuidade dos combates prevista para o dia seguinte, do lado grego, todas as ações se paralisam diante da necessidade de chorar o cadáver de Pátroclo (*Iliada*, XVIII, v. 314-8). Providencia-se uma trípole para aquecer a água que será destinada a limpar o cadáver, livrando-o do sangue e da poeira; em seguida, o corpo é ungido com um óleo especial, cujo preparo demandara nove anos; depois o corpo é todo envolto, “da cabeça aos pés”, em um fino tecido de linho, depositado sobre o leito fúnebre e, então, coberto por um manto branco. Porém, Aquiles decide

retardar – ou estender – a realização das honras fúnebres que deve oferecer a Pátroclo e anuncia desta forma sua decisão:

só te prestarei [diz Aquiles ao cadáver de Pátroclo]
honras fúnebres, quando haja trazido aqui
as armas e a cabeça de Heitor, teu algoz.
Por tua perda, na pira, uma dúzia de Troianos
imolarei. Defronte as naus, jazerás. Presas
nossas, Troianas e Dardânias, de longos
vestidos, chorarão noite e dia a teu redor,
cativas pela força de hastilongas lanças
em cidades opulentas de homens de curta existência.
(*Iliada*, XVIII, v. 333-41)

A fúria que Aquiles alimentava contra Agamêmnon, a sua *mênis*, a partir de agora se dirige contra Heitor. E essa fúria se desdobrará em excessos, cometidos tanto no ato de honrar o cadáver de Pátroclo como no de desonrar o corpo de Heitor – “a sorte do cadáver de Pátroclo está absolutamente ligada à do cadáver de Heitor [...]. Um está indissociavelmente ligado ao outro: para um excesso de honra, um excesso de indignidade” (SCHNAPP-GOURBEILLON, 1990, p. 83).

De volta à guerra, Aquiles revela não apenas sua superioridade em valor guerreiro, mas principalmente seu furor excessivo e selvagem. Ele mata vários troianos e seus aliados – entre eles, Heitor e outros filhos de Príamo, como Licáon e Polidoro –, captura, vivos, doze troianos que pretende sacrificar nas homenagens a serem prestadas a Pátroclo, e, ainda, regozija-se dos mortos que, sem cuidados e sem honras, atira nas águas do rio Escamandro, para serem devorados pelos peixes. Aquiles despreza as súplicas por piedade apresentadas por seus adversários, como Trós e Licáon:

Por um dos pés segurando-o [o cadáver de Licáon], atirou-o, depois o Pelida dentro do rio e, a exultar, proferiu as palavras aladas:
“Fica-te, agora, entre os peixes, que, estranhos às lutas dos homens, te hão de lambar a ferida. Tua mãe não virá lamentar-se sobre teu leito de morte, que as águas do turvo Escamandro te arrastarão nos seus vórtices para o amplo seio marinho. É bem possível que saia das ondas escuras um peixe para sorver a gordura amarela do forte Licáon.”
(*Iliada*, XXI, v. 119-28)

Entregar o cadáver de um oponente para ser devorado pelos peixes é uma forma particular de ultraje pautada pela desumanização do adversário.

Como analisa Redfield, os peixes, assim como as aves, habitam as zonas de fronteira entre o mundo humano e a natureza; ser devorado por aves ou peixes equivale a ser devorado pela natureza que está além da capacidade humana de controle ou conciliação – “o homem é ameaçado pelo ar e pela água, pela tempestade e pelas ondas, em suma, pela natureza que está acima e abaixo dele” (REDFIELD, 1994, p. 200). Logo, o morto, lançado ao rio para ser devorado pelos peixes, tem o seu estatuto rebaixado, desumanizado, reduzido a um elemento da natureza (e não mais da sociedade) e por ela absorvido.

As ações e as palavras de Aquiles provocam a reação indignada do próprio rio Escamandro, entidade imortal, que se rebela contra o herói, acusando-o de impiedade: “Íncrito Aquiles, superas a todos os homens em força e em ações ímpias”.

Ao término do dia de combates, rematado pela morte de Heitor, Aquiles conclama todos os guerreiros aqueus a retornarem ao acampamento, junto aos navios. Lá chegando, Aquiles imediatamente dá ordens aos mirmídones para que permaneçam junto ao corpo de Pátroclo, para chorá-lo, prestando-lhe as honras fúnebres devidas (*hò gàr géras estí thanónton*; “pois estas são as honras que cabem aos mortos” - *Ilíada*, XXIII, v. 9). Diz o poeta que a deusa Tétis infunde, entre os guerreiros, singular capacidade de choro, “molha-se a areia com as lágrimas; molham-se as armas dos homens”; desta forma, se fortalecem os elos que ligam as mortes – e os lamentos delas derivados – de Pátroclo, de Heitor (já consumadas) e a de Aquiles (já anunciada em diferentes momentos).

A seguir, um farto banquete fúnebre é servido: muitas cabras, ovelhas e bois são degolados para o repasto em honra a Pátroclo. Em meio ao banquete, porém, Aquiles é conduzido por alguns dos chefes aqueus para a tenda de Agamêmnon, onde dois arautos orientam o preparo de água quente, em uma grande trípode, que deveria ser utilizada pelo Pelida para “limpar-se do sangue e da poeira”. Mas Aquiles rejeita a água oferecida e prefere manter-se sujo, coberto de poeira, enquanto não concluir as homenagens em honra a Pátroclo:

Não me proponha ninguém a lavar-me
a cabeça antes que eu leve à pira e deponha
Pátroclo no sepulcro ereto e meus cabelos
corte: dor igual não há de me pungir duas
vezes enquanto vivo. Ao odioso banquete

submetamo-nos! Quando raie o dia, determine
Agamêmnon, o rei, se corte lenha e o mais
se aporte de que o morto precise para ir-se
ao reino fosco [Hades], e para que o fogo o consuma
veloz, de nossa vida o tire, e à lida todos voltem.
(*Iliada*, XXIII, v. 44-53)

Os referidos versos apresentam um componente do rito fúnebre até então não mencionado na *Iliada*: o corte, por parte dos que desejam honrar o cadáver, de ao menos uma mecha dos próprios cabelos para ser ofertada ao morto.¹² Esta fala de Aquiles é ainda notável por outro motivo: é um dos únicos passos da *Iliada* em que os rituais fúnebres são explicitamente associados às crenças religiosas relativas ao mundo dos mortos. A lenha – portanto, a fogueira e a incineração do cadáver – é necessária para que o morto cumpra a passagem do mundo dos vivos para o dos mortos. Pelo fogo, o morto é “tirado de nossa vida”, e, pelo fogo, o morto realiza a viagem “ao reino fosco”, às trevas espessas do Hades.

Essa abordagem que faz do rito fúnebre a etapa essencial para a consumação da passagem entre os mundos se reforça ainda na sequência da narrativa. Ao deixar a tenda de Agamêmnon, Aquiles retorna ao banquete fúnebre, que rapidamente é concluído para que todos possam recolher-se às suas tendas e dormir. Mas o sono de Aquiles é perturbado pela *psyché* de Pátroclo, que lhe aparece em sonho a recriminar a demora na conclusão dos ritos fúnebres e a assinalar a realização, como procedimento necessário para ingresso nos domínios de Hades:

Dormes, Aquiles, e te esqueces de mim. Quando
vivo não descuidavas deste amigo morto.
Sepulta-me, de pronto, para que eu penetre,
enfim, as portas do Hades. A âni^{ma}-psiquê
e a sombra dos defuntos exaustos repelem-me,
impedem-me que, além-rio, com elas me misture;
rondo errante os portais amplos. Dá-me a mão, peço-te,
chorando. Não mais do Hades virei, quando me honres
com meu quinhão de fogo; não mais, como em vida,
sentaremos à parte dos demais, trocando
conselhos num concílio a dois.
(*Iliada*, XXIII, v. 69-79)

Pátroclo, ou sua alma, explicita a condição do morto destituído do fogo ritual. Ele ronda, errante, pelos dois mundos, a nenhum deles

pertencendo. Expulso da existência sobre a terra, a ela retorna como espectro, como sopro, manifestando-se nas brumas do Sonho; destituído de honras fúnebres, é impedido de ultrapassar os portais de Hades. Somente o cumprimento dos rituais permite ao morto o ingresso nesses domínios que, quando realizado, se torna definitivo; a realização do ritual significa o afastamento completo do morto da sociedade dos vivos (“não mais do Hades virei, quando me honres com meu quinhão de fogo”); dele, entre os vivos, restará apenas a memória, que tem como auxílio os túmulos, as estelas funerárias e os versos cantados pelos aedos.

A descrição dos funerais de Pátroclo ocupa todo o restante do canto XXIII e envolvem: a) nova sessão de prantos e lamentos; b) a derrubada de árvores para preparação da pira; c) a escolha do local de instalação da pira e de realização dos ritos, e, na sequência, o transporte do cadáver e a preparação da pira “gigante”; d) a oferta, por parte de Aquiles, de uma mecha de cabelos para o defunto; e) o sacrifício de vários animais, “inumeráveis ovelhas e bois”, que são degolados em frente à pira; f) o uso da gordura dos animais sacrificados para cobrir o cadáver; g) a oferta de duas ânforas, uma com azeite, outra com mel, junto ao corpo; h) o sacrifício de quatro cavalos, animais “soberbos” e “altaneiros”, que são atirados na pira; i) dois cães, que haviam sido “à sua [de Aquiles] mesa criados”, igualmente atirados nas chamas; j) o sacrifício de doze jovens guerreiros troianos, de linhagens ilustres, mortos “pelo bronze”; k) libações em honra aos deuses-ventos para que, com vigor, aticassem as chamas da pira.¹³

O fogo da pira gigante em honra a Pátroclo invade e atravessa toda a noite, velado por Aquiles e por outros guerreiros, os “amigos mais caros”. Na aurora seguinte, os ritos continuam. Após um breve descanso, Aquiles orienta a retirada – para que fossem depositados em uma urna de ouro – dos ossos de Pátroclo da fogueira já apagada com vinho, com os devidos cuidados para que não fossem confundidos com os ossos dos troianos sacrificados. Enfim, Aquiles solicita a Agamêmnon que oriente seus homens a erigir um monumento, uma tumba (*týmbos*), para assinalar o local em que será depositada a urna com os restos mortais do guerreiro morto.

Depois de executadas todas as ações, conforme as prescrições apresentadas pelo Pelida, quando os gregos já se preparavam para, cada um, retirar-se à sua tenda, Aquiles mais uma vez os detém, anunciando uma última atividade em honra a Pátroclo: os jogos fúnebres. O herói faz vir de seus navios inúmeras riquezas, bens que acumulou, junto com Pátroclo,

nos anos de cerco à Troia: caldeirões, tripodes, mulas, cavalos, bois, escravas, peças de ferro e de ouro, armaduras, espadas, enfim, os seus prêmios, *gérata*, de guerra. Assim, a ira de Aquiles, que tem início numa disputa por um *géras*, se converte em oportunidade para distribuição e dissipação de seu próprio *géras*, como forma de ampliar e tornar memorável o *géras* de Pátroclo.

Homero descreve oito modalidades de competição que Aquiles organiza: a corrida de carros, o pugilato, a luta, a corrida a pé, o combate com lanças, o lançamento do globo de ferro, a disputa com o arco e, por fim, o lançamento do dardo. Em todas essas competições, Aquiles distribui prêmios aos primeiros e segundos colocados – e, em algumas, mesmo aos terceiros e quartos colocados. Os jogos obedecem a uma lógica à qual Agamêmnon não atinou, no início do poema, quando insistiu em tomar de Aquiles a escrava Briseida, prêmio de guerra: a de que às vezes, é possível carrear mais honra distribuindo do que conservando bens.

AQUILES E HEITOR, OU MANEIRAS HOMÉRICAS DE ULTRAJAR-SE UM CADÁVER

Se as honras fúnebres oferecidas a Pátroclo são as mais grandiloquentes em toda a narrativa da *Iliada*, não menos excessivas são as atitudes adotadas por Aquiles para ultrajar o cadáver de Heitor. Praticamente todos os procedimentos ultrajantes contra os corpos mortos, mencionados ao longo do poema, são adotados por Aquiles para degradar e enfeiar o corpo do oponente.

Morto Heitor, Aquiles o despoja das armaduras e permite que outros guerreiros gregos se aproximem para – cruéis e irônicos – perfurar o cadáver com suas lanças:

Os Aqueus acercaram-se [do cadáver de Heitor] para
examinar-lhe o talhe e a beleza admiráveis;
ao passar, não deixavam de ferir-lhe o corpo;
uns aos outros diziam, entreolhando-se: ‘Deuses!
Tateando-o, é bem mais tenro o corpo de Heitor, nem
parece o mesmo que aos navios ateava fogo’
(*Iliada*, XXII, v. 368-73)

A seguir, Aquiles fura os calcanhares do cadáver e atravessa-os com uma tira de couro que é presa ao carro, para arrastar o corpo, “cabeça no pó” (ou seja, com o rosto voltado para o chão), circulando seguidamente

os muros de Troia até conduzir o carro e o cadáver junto ao corpo de Pátroclo, no acampamento dos gregos.

Por duas oportunidades, ao falar dirigindo-se ao cadáver do amigo Pátroclo, Aquiles mostra-se resoluto em abandonar o corpo de Heitor aos cães (“Trouxe Heitor aqui. / Vou dar-lhe a carne aos cães”; “Cumpri o prometido: / doze moços troianos, contigo, a fogueira / consome; Heitor, não. Vou dá-lo aos cães como pasto”; *Iliada*, XXIII, v. 21-2; 181-3). Enquanto não se concluem os ritos todos ofertados por Aquiles a Pátroclo, o cadáver de Heitor é deixado exposto ao sol, para que se calcinasse e se deteriorasse. Depois de cumpridos os ritos a Pátroclo, Aquiles continua a rotina de ultrajes: todos os dias, ao raiar do dia, atrelava o cadáver de Heitor a seu carro e o arrastava, circundando por três vezes o túmulo de seu fiel escudeiro (*Iliada*, XXIV, v. 14-9).

Consumido pela ira, Aquiles é desmedido nas honras a Pátroclo, e exagerado nas ofensas a Heitor: “o iroso ultrajava o divino Heitor” (*Iliada*, XXIV, v. 13-22). Como já salientamos, embora as ameaças de ultraje ao cadáver sejam comuns em toda a *Iliada*, esgrimidas por diferentes personagens, Aquiles é o único que, ao final, efetiva tal intento. E, em Homero, parece ser grande a distância que separa a ameaça – ou o desejo – da efetivação do ultraje. Ameaçar com afrontas é afirmar a superioridade do vencedor, mas o cumprimento do insulto aparece como algo escandaloso, impiedoso, excessivo. A ameaça de ultraje é, entre os personagens de Homero, com exceção de Aquiles, mais uma afirmação de poder, de capacidade do que propriamente uma declaração de intenções. Como afirma Jacqueline de Romilly (1997, p. 175), “Antes dos atos vêm as ameaças [...]. Ao final da *Iliada*, estas ameaças tornam-se ferozes. Mas elas não serão, em geral, cumpridas: a reserva de Homero repudia o monstruoso e o excessivo”.

Redfield salienta que o intento essencial do ultraje é o de subtrair do cadáver do inimigo a forma humana, retirar-lhe os vestígios de humanidade, transformar-lhe em um “animal morto”. No mesmo sentido, informa-nos Vernant:

o ultraje consiste em desfigurar, em desumanizar o corpo do adversário, em destruir nele todos os valores que nele se encarnam, valores indissoluvelmente sociais, religiosos, estéticos e pessoais. Suja-se seu corpo com pó e terra para que perca a aparência singular, para que se torne irreconhecível; entrega-se o corpo para alimento dos cães, dos pássaros, dos peixes, para que, disperso, despedaçado, espalhado, perca a unidade, a integridade

formal; deixa-se o corpo apodrecer, se decompor ao sol para que não possa mais assumir no além os valores de beleza, juventude e vida que o corpo humano deve refletir na terra; por fim, em vez de fixá-lo em um túmulo, é reduzido a se tornar, no ventre dos animais que o devoraram, carne e sangue de animais selvagens, para que perca qualquer rastro do caráter humano (VERNANT, 2001, p. 429-30).

Mas se o insulto consiste em desumanizar, em apagar do corpo morto “qualquer rastro do caráter humano”, o mesmo também se pode aplicar ao agente do ultraje, ao ultrajante. Em sua determinação em aplicar ofensas, seja no caso de Licáon, seja no de Heitor, Aquiles atrai para si qualificativos como cruel, ímpio e selvagem. O deus Apolo, indignado com o comportamento do Pelida o compara a um leão¹⁴ e, depois de doze dias seguidos de violações ao cadáver de Heitor, censura os demais deuses por permitirem a continuidade do comportamento de Aquiles, a quem acusa de soberbo, de mostrar-se selvagem, desumano, ignorante quanto ao respeito e à piedade:

optastes, deuses,
por dar vosso favor ao mortífero Aquiles,
que não tem juízo são na mente malsinada,
nem é flexível de ânimo; selvageria
é só o que ele conhece, feito um leão fortíssimo
e soberbo, que, para saciar-se, ao rebanho
nédio preda. A piedade, Aquiles aboliu-a
e a reverência, fausta ou funesta aos mortais. [...]
guia Aquiles, ao redor do túmulo do amigo,
os corcéis, arrastando o morto. Isso não é
bom, nem belo.
(*Iliada*, XXIV, v. 38-51)

Apesar da ira e da determinação de Aquiles em ultrajar Heitor, seus esforços são frustrados pela intervenção dos deuses – mais um indicativo do caráter ímpio e escandaloso da ofensa ao cadáver.¹⁵ Embora Aquiles abandone o corpo de Heitor para que seja devorado pelos cães, estes dele não se aproximam, afastados pela ação de Afrodite que, além de espanhar os animais, ainda protege o cadáver com óleos odoríferos e ambrosia; quando Aquiles deixa o corpo exposto ao sol, para que apodreça, Apolo cria uma nuvem densa, que impede os raios solares de alcançar o herói troiano (*Iliada*, XXIII, v. 180-92). Quando Aquiles arrastava o cadáver em seu carro, Apolo novamente intervinha, evitando a consecução do ultraje: “Apolo afastava-lhe do corpo a escória, / condoendo-se do morto, e o

recobria com a égide / áurea, para no arrasto não ferir-se” (*Iliada*, XXIV, v. 19-21). As feridas provocadas pelas lanças dos gregos que perfuraram o corpo morto de Heitor são também divinamente fechadas e curadas.

Na narrativa de Homero, a admoestação de Apolo aos deuses atinge outros imortais, incluindo Zeus, deus monarca, que convoca Tétis, mãe de Aquiles, ao Olimpo e o informa sobre a ira dos imortais com os agravos perpetrados por Aquiles a Heitor, e a incumbência de conter a “mente demente” do filho, senão por piedade, por temor ao poder soberano do Crônida: “Depressa, baixa ao campo de armas. / A teu filho refere a ira dos deuses; quanto, / mais ainda, me enfureço: mente demente, ele / retém, à beira-nau, irremisso, o cadáver / de Heitor. Se ele me teme, vê que, pronto, o livre” (*Iliada*, XXIV, v. 113-6).

Zeus, portanto, usa seus atributos de deus soberano para frear o comportamento de Aquiles; permite, porém, que o Pelida receba resgate condigno – não ficando, assim, desprovido de honra – para devolver o cadáver de Heitor a seu pai, Príamo.

Informado dos planos divinos, Príamo se dirige ao acampamento dos gregos, particularmente à tenda de Aquiles, carregando rico resgate e postura de suplicante para persuadir o Pelida a entregar-lhe o corpo; próximo ao acampamento, ele se dirige a um homem que afirma ser um dos comandados por Aquiles, e, ao interpelá-lo, Príamo revela o temor que o apavorava: o de que, àquela altura, transcorridos doze dias da morte de Heitor, sequer houvesse cadáver para ser resgatado. Em sua resposta, o homem – que, na verdade, era o deus Hermes, disfarçado de mortal – tranquiliza o rei de Troia e, ao mesmo tempo, ratifica a disposição dos imortais em não permitir que as intenções ultrajantes de Aquiles se concretizassem:

Sênior, nem cães, nem aves rapaces comeram-no [o corpo de Heitor],
mas ele ainda jaz, junto à curva nau de Aquiles,
na tenda, tal qual antes. A aurora duodécima
nasceu, e ele jacente. Em nada emurcheceu
seu corpo, nem os vermes, que os mortos na guerra,
Ares-prostrados, comem, o roeram. Sem honras,
o arrasta, em torno ao túmulo do amigo, Aquiles,
sempre que a aurora luz, mas sem desfigurá-lo.
[...] suas feridas fecharam-se, todas aquelas
que o bronze – já que muitos feriram-no – abriu-lhe.
Assim os deuses beatos zelaram por teu
nobre filho, a eles caro, ainda que morto.
(*Iliada*, XXIV, v. 411-9)

Neste momento da narrativa, várias ações conduzem para o seu desfecho. Agamêmnon já reconheceu e pagara por seu erro – sua *áte*¹⁶ – ao despojar Aquiles de seu prêmio, a escrava Briseida, e se redimiou ao devolvê-la, “intocada”, acompanhada de magníficos presentes. Heitor já expiou, com sua morte, o erro de sua soberba confiança em arrostar os gregos, desprezando os sinais divinos e os conselhos de Polidamante. Aquiles também já pagou, com a morte de Pátroclo,¹⁷ por sua inflexibilidade e obstinação diante das súplicas dos companheiros. Até mesmo a *áte* de Páris, quando preteriu, em favor de Afrodite, as deusas da monarquia e do favor guerreiro – Hera e Atena – é lembrada neste último canto da *Iliada*, para acentuar que a morte de Heitor prenuncia a derrota de Troia e, desta forma, a cidade pagará pelo erro do príncipe troiano (*Iliada*, XXIV, v. 26-31). Para que se estabeleça a ordem em conformidade com a *boulé* – o desígnio, a lei – de Zeus, anunciada no prólogo do poema, resta apenas que Aquiles extinga sua ira (que provoca os atos ímpios contra Heitor e contra os deuses), interrompa os ultrajes e reconheça o direito às honras do inimigo vencido.

Diante de Príamo, Aquiles, cumprindo o comando de Zeus, cederá.¹⁸ O herói que, ao longo da narrativa, se mostrou desvairadamente inflexível, “coração de ferro”, que desprezou súplicas de amigos e inimigos, irá finalmente dobrar-se à necessidade de recuar em sua ira, em reconhecê-la como destrutiva. Aceitando o resgate oferecido por Príamo, Aquiles se reinsere no mundo dos homens e dos deuses, não mais será o selvagem, o que despreza as leis e os códigos humanos e divinos.

Aquiles não apenas aceita devolver ao pai o cadáver de Heitor; mas também oferece uma refeição a Príamo e estende o convite a seus dois mais próximos guerreiros, Alcimo e Automedonte, e, ainda, prepara um leito para que o velho rei repouse em sua tenda antes de retornar ao abrigo dos muros de Troia. Por fim, Aquiles se compromete em refrear seus guerreiros e respeitar uma trégua de doze dias – mesmo número de dias durante os quais o cadáver de Heitor ficou exposto aos ultrajes – para que o guerreiro troiano fosse devidamente honrado com os procedimentos funéreos.

Os dezesseis versos finais da *Iliada* apresentam os procedimentos cumpridos no último dia dos ritos fúnebres em honra a Heitor, quando o corpo do herói já havia sido consumido pela magnífica pira, cuja construção exigiu nove dias para recolha e arrumação da madeira. Em uma

linguagem notavelmente condensada e vívida na evocação de imagens, o poema ressalta os componentes principais dos ritos fúnebres dignos de um príncipe guerreiro: a reunião do povo da cidade, o uso do vinho para apagar as últimas brasas da fogueira, a recolha dos ossos, o pranto dos amigos e parentes, a guarda dos ossos em uma urna, a inumação da urna, a preparação do túmulo e da tumba e, por último, o banquete fúnebre:

Progénie da manhã, raiou
a Aurora, dedos rosa; o povo aglomerou-se
junto à pira. Reunidos, unidos, unânimes,
de vinho coruscante regaram as brasas,
por tudo, até onde a fúria do fogo alcançara,
e apagaram a pira. Tristonhos, irmãos
e amigos, recolhendo os ossos alvos, choram
e lágrimas copiosas rolam de suas faces.
Então, numa urna toda de ouro os depuseram,
de macias mantas púrpura cobertas. Põem-na
em cava cova, e em cima apõem enormes lajes.
Sobrepondo-lhe terra, à pressa, erguem um túmulo.
Guardas, em torno, sentam-se, temendo assalto
dos Aqueus, belas cnêmides. Ereta a tumba,
voltaram, num banquete pomposo reunindo-se,
no solar do rei Priamo, progénie de Zeus.
Deram exéquias de honra a Heitor, doma-corcéis.
(*Iliada*, XXIV, v. 788-804).¹⁹

Alliada, como destacamos em vários momentos, tem como tema central a ira de Aquiles, desencadeada a partir do momento em que o herói considera que sua honra – suas virtudes, seus privilégios, seu *gêras* – é subtraída ou negada em função dos modos como Agamêmnon exerce suas prerrogativas de comandante do exército dos aqueus. *A Illiada* também mostra que esta luta em defesa do *gêras*, para os heróis homéricos, não se encerra com a morte do guerreiro, mas se prolonga nos eventos que propiciam ou obstaculizam a realização de seus ritos fúnebres. Desta forma, o cuidado com os mortos apresenta-se, em Homero, como parte da cultura agonística que caracteriza a aristocracia guerreira dos cantos épicos. Os ritos fúnebres cumprem a função de assegurar que a morte não iguale todos os homens; eles garantem aos homens de prestígio, de *status*, de posição a possibilidade de exhibir, publicamente, estas virtudes, mesmo depois de mortos, condição indispensável para a passagem das almas para o mundo

sombrio de Hades. Em Homero, o ritual fúnebre é também, e principalmente, reafirmação das hierarquias que organizam o mundo dos vivos.

ABSTRACT

This paper aims to analyze, along the *Iliad*, the various modes of tribute and honor to the dead, as well as its opposite, ie, the modes of outrage and dishonor to the corpses.

Keywords: corpse; Greek religion; funeral rite; outrage.

NOTAS

¹ As citações da *Iliada*, apresentadas neste trabalho, se baseiam na tradução de Haroldo de Campos, publicada pelas editoras Mandarin e Arx (cf. Referências bibliográficas).

² “Uma das funções, durante os funerais, da cremação sobre a pira fúnebre, é a de preservar o *pánta kalá* (toda a beleza), enviando para o além o cadáver intacto, na integridade de sua forma e de sua beleza” (VERNANT, 1989, p. 96).

³ Por exemplo, *Iliada*, XI, v. 450-5; XV, v. 348-51.

⁴ O caráter inflexível de Aquiles, que nega toda piedade e todas as súplicas, é destacado nas últimas palavras de Heitor: “Vendo-te e conhecendo-te, sei: persuadir-te / não é possível; tens um coração de ferro, / um ânimo ferrenho” (*Iliada*, XXII, v. 356-8).

⁵ “Para obter o *kléos áphthiton* (a glória imorredoura), o herói precisa de que seu nome e seus feitos sejam conhecidos pelos homens que virão e que subsistam na sua memória. A primeira condição é que sejam celebrados num canto que não perecerá; a segunda, que seu cadáver tenha recebido a sua parte de honra, o *géras thanónton*, que ele não tenha sido privado da *timé* que lhe é devida e que o faz penetrar até o fundo do traspasso e ter acesso a um novo estado, ao estatuto social de morto, permanecendo portador dos valores de vida, juventude, beleza que o corpo encarna e que foram, nele, consagrados pela morte heróica” (VERNANT, 1978, p. 54).

⁶ Em grego, ambrosia significa literalmente “imortalidade”. Tratava-se de um óleo que era esfregado na pele dos imortais ou que poderia ser misturado às suas bebidas e comidas – daí a ideia de ambrosia como “manjar dos deuses”. Desde que o fogo cumpria, entre outras, a função de consumir imediatamente o cadáver, não permitindo que o corpo morto entrasse em decomposição – nem sobre nem sob a terra –, para que a alma do morto entrasse no Hades exibindo em sua plenitude os atributos físicos que exibia entre os vivos, então Sarpédon não necessita da fogueira, pois, ungido com ambrosia, seu corpo estaria já livre da ameaça da corrupção.

⁷ Como indica André Malta Campos, Zeus não admite que Sarpédon, um *basileús* lício sofra, sem os devidos funerais, a afronta de ser *agéastos*, “sem privilégio” (CAMPOS, 2000, p. 49).

⁸ André Malta (2006, p. 214) chama atenção para o fato de que Pátroclo permanece praticamente ausente da narrativa da *Iliada* até o canto XII. Nas duas oportunidades

anteriores (nos cantos I e IX) em que se encontrava presente no cenário da ação relatada, ele permaneceu mudo. Sua primeira intervenção, no canto XII, resume-se a uma fala de um único verso e que, além de lacônica, expressa a posição até então coadjuvante de Pátroclo: “Por que me chamas Aquiles, por que precisas de mim?” (*Iliada*, XII, v. 606).

⁹ “Os túmulos e as estelas [...] eram o último tributo ao morto e tais ritos se realizavam mesmo nos cenotáfios [...]. Esses elementos serviam como indicadores de riqueza e da classe social do indivíduo” (ALDROVANDI, 2006, p. 138).

¹⁰ “Deixa [diz Pátroclo a Aquiles] que à volta dos membros eu cinja tua bela armadura, para / que os Teucros me tomem por ti e da luta se abstenham” (*Iliada*, XVI, v. 40-1).

¹¹ Estes procedimentos são analisados por Burkert como parte indispensável dos ritos fúnebres: “a lamentação da morte é indispensável [...]. Os gritos estridentes são acompanhados pelo puxar dos cabelos, bater no peito e arranhar as faces. Os familiares [e os amigos do morto] ‘maculam-se’, cortam o cabelo, derramam cinzas sobre a cabeça, levam vestimentas sujas, esfarrapadas. Toda a ‘casa’ abandona o estado de normalidade” (BURKERT, 1993, p. 374).

¹² Segundo Vernant, os cabelos compunham parte do ritual fúnebre porque “de modo geral, as grandes fases da vida humana, as mudanças de condição são pontuadas pelo corte e pela oferenda de uma mecha de cabelos, até mesmo de toda a cabeleira, como no caso da recém-casada em Esparta [...]. Na *Iliada*, os companheiros de Pátroclo e o próprio Aquiles cortam sua cabeleira sobre o cadáver de seu amigo defunto antes de dá-lo às chamas. Vestem-lhe o corpo inteiro com seus cabelos como se o revestissem para sua última viagem” (VERNANT, 1978, p. 52).

¹³ Todos estes componentes dos funerais de Pátroclo são discutidos por Annie Schnapp-Gourbeillon, que passa em revista as diferentes hipóteses levantadas para justificar elementos que não são comuns em outros ritos fúnebres descritos em Homero e que não faziam parte dos rituais mortuários das populações das cidades gregas dos períodos micênico e pós-micênico. Chamam a atenção, especialmente, a referência aos sacrifícios humanos e a imolação de animais como cães e cavalos (cf. SCHNAPP-GOURBEILLON, 1990). Sobre o assunto, ver também as observações de Walter Burkert (1993, especialmente p. 375-6) e de Jacqueline de Romilly (1997, p. 198-201), para quem “o episódio dos doze troianos confirma a amplificação selvagem dos gestos de Aquiles”.

¹⁴ “Aquiles se comporta tal e qual um animal, sem cuidar de limites e respeitos necessários, de juramentos confiáveis, de justiça” (MALTA, 2006, p. 277).

¹⁵ Esta classificação do ato de ultrajar um cadáver como impiedade e escândalo irá se prolongar na cultura grega. Na *República*, de Platão, a caracterização iliádica de Aquiles é salientada como prova da inconveniência da utilização dos cantos homéricos para a formação educacional dos jovens (Cf. *República*, 390e-391c).

¹⁶ Sobre a noção de *áte* e seu papel na estrutura da narrativa da *Iliada*, cf. Malta (2006).

¹⁷ E também com sua própria morte, que se aproxima, como lhe foi comunicado por sua mãe divina, desde que, para honrar Pátroclo, Aquiles se viu obrigado a matar Heitor.

¹⁸ A expressão *Diòs d'alitômai ephetmàs*, que salienta a necessidade de não se transgredir o comando de Zeus, aparece duas vezes no canto XXIV; em ambas, referem-se à determinação de Zeus para que Aquiles não agrida Príamo quando este, súplice, pedir pelo cadáver do filho (cf. *Iliada*, XXIV, 570 e 586).

¹⁹ “por que encerrar a *Iliada* com um funeral? Porque o funeral é um momento *pie-doso* – piedoso porque, através da *correta divisão das e do respeito às partes* que cabem a cada um, reafirma-se o ordenamento divino, isto é, o *kosmos*. Destinam-se honras fúnebres ao morto porque seu *geras* assim determina, assim como também se destinam aos Deuses, no banquete, as partes que, como seu *geras*, se lhes devem. [...] O desfecho da *Iliada* é a reafirmação dessa máxima, contra a qual Aquiles, com sua erronia e ultraje, ousou se colocar no início do canto [XXIV]. O verso ‘Assim deram funeral ao doma-cavalo Heitor’ diz mais do que aparenta dizer: ele na verdade aponta para a necessária piedade num mundo ditado pelos Deuses” (MALTA, 2000, p. 146 – grifos do autor).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDROVANDI, C. E. V. *As exéquias do Buda Sakyamuni: morte, lamento e transcendência na iconografia indiano-budista de Gandhãra*. 2006. Tese de Doutorado em Arqueologia. Museu de Arqueologia e Etnologia. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2006.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

HOMER. *Iliad*. In: *PERSEUS 2.0: Interactive sources and studies on Ancient Greece*. Editor in Chief: Gregory Crane. Cambridge: Yale University Press, 2000. CD-ROM.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim, 2002. v. I.

_____. *Iliada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. v. II.

LONG, A. A. Morals and values in Homer. *Journal of Hellenic Studies*, XC, p. 121-39, 1970.

MALTA, A. *A selvagem perdição: Erro e ruína na Iliada*. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. *O resgate do cadáver: O último canto da Iliada*. São Paulo: Humanitas Publicações; FFLCH/ USP, 2000.

OTTO, W. F. *Teofania: O espírito da religião dos gregos antigos*. São Paulo: Odysseus, 2006.

REDFIELD, J. *Nature and Culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. United States of America: Duke, 1994.

ROMILLY, J. de. *Hector*. Paris: Editions de Fallois, 1997.

SCHNAPP-GOURBEILLON, A. Les funérailles de Patrocle. In: GNOLI, G.; VERNANT, J.-P. *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l' Homme, 1990. p. 77-88.

VERNANT, J.-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Revista Discurso*, n. 9. São Paulo: Edusp, 1978.

_____. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

_____. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989. [Col. Bibliothèque des histoires]

_____. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

A POESIA EPIGRAMÁTICA DE STRATON DE SARDES

Fernanda Lemos de Lima

RESUMO

A *Antologia Grega* apresenta o livro XII que se destaca pelo tratamento poético específico da temática erótica. Trata-se do livro Μοῦσα Παιδικά ou *Musa Puerilis*, no qual foram reunidos epigramas cuja temática está majoritariamente voltada para o amor entre um homem e um jovem, ou seja, aquilo que constituiria a essência da pederastia grega. A coletânea é atribuída a Straton de Sardis, que teria reunido apenas suas próprias composições. Mais tarde, outros poemas com temática semelhante teriam sido acrescentados, talvez, por obra do bizantino Cefalas,¹ tornando o livro XII uma importante amostra da poesia pederástica da Antiguidade helênica, já que conta com obras de outros poetas, tais como Calímaco, Meleagro, Posidipo e, evidentemente, Straton. Os epigramas de Straton de Sardis apresentam, de maneiras diversas, o desejo pelos meninos, revelando, não apenas, as nuances da manifestação de Eros entre um homem e um menino – ἐραστής e ἐρώμενος –, mas a percepção de detalhes das práticas eróticas e de seu contexto na Antiguidade, incluindo a idade dos jovens a serem cortejados e a problemática do amadurecimento do παῖς que se torna ἀνὴρ e perde, assim, o direito de ser cortejado. A datação dos epigramas de Straton coincidiria, pelo que se sabe, com o reinado do imperador romano Adriano (II séc. d.C.).²

Palavras-chave: Straton; erotismo; homossexualidade; homoerotismo.

1. Ἐκ Διὸς ἀρχώμεθα, καθὼς εἶρηκεν ἼΑρατος·
ὑμῖν δ', ὦ Μοῦσαι, σήμερον οὐκ ενοχλῶ.
εἰ γὰρ ἐγὼ παιδᾶς τε φιλῶ καὶ παισὶν ὀμιλῶ
τοῦτο τὶ πρὸ Μούσας τὰς Ἑλικωνιάδας;³

1. Começemos por Zeus, conforme encontrou Arato;
a vós, Musas, hoje não incomodo.
Pois, se a meninos eu amo e a meninos me uno,
o que seria isso para as Musas do Hélicon?

4. Ἀκμῆ δωδεκέτους ἐπιτέρπομαι· ἔστι δε τοῦτο
χῶ τρισκαιδέκτης πουλὺ ποθεινότερος·
χῶ τὰ δις ἑπτὰ νέμων, γλυκερώτερον ἄνθος Ἐρώτων·
τερπνότερος δ' ὁ τρίτης πεντάδος ἀρχόμενος·

ἔξεπικαιδέκατον δε θεῶν ἔτος· ἑβδόματον δε
καὶ δέκατον ζητεῖν οὐκ ἔμον, ἀλλὰ Διός.
εἰ δ' ἐπὶ πρεσβυτέρους τις ἔχει πόθον, οὐκέτι παίζειι,
ἀλλ' ἤδη ζητεῖ “τὸν δ' ἀπαμειβόμενος.”⁴

4. Com o esplendor de um menino de doze anos, eu me encanto; mas o de treze anos é muito mais desejável; e o que guarda duas vezes sete é a mais doce flor dos Amantes; mais charmoso ainda é o que se inicia aos quinze anos; dezesseis é a idade dos deuses; o de dezessete procurar o de dezessete não me convém, mas a Zeus. Se por mais velhos alguém tem desejo, não mais brinca, todavia agora busca “aquele que responda”.

10. Εἰ καὶ σοι τριχόφοιτος ἔπεσκήρτησεν ἴουλος
καὶ τρυφεραὶ κροτάφων ξανθοφυεῖς ἕλικες,
οὐδ' οὔτω φεύγω τὸν ἐρώμενον· ἀλλὰ τὸ κάλλος
τοῦτο, κὰν πώγων, κὰν τρίχες, ἡμέτερον.⁵

10. Se a invasiva penugem te insulta
e também as delicadas e louras costeletas das têmporas,
nem assim fujo do amado. Mas a sua
beleza, mesmo com barba, mesmo com pelos, é minha.

191. Οὐκ ἔχθες παῖς ἦσθα; καὶ οὐδ' ὄναρ οὔτος ὁ πώγων
ἦλυθε· πῶς ἀνέβη τοῦτο τὸ δαιμόνιον,
καὶ τριχὶ πάντ' ἐκάλυψε τὰ πρὶν καλά; φεῦ, τὶ τὸ Θαῦμα;
ἔχθες Τρωῖλος ὦν, πῶς ἐγένου Πρίαμος;⁶

191. Não eras menino ontem? E nem em sonho essa barba chegara. Como esse *daímon* sobreveio e com pelo cobriu tudo o que antes era belo? Há! Que Prodígio é este? Ontem, sendo Troilo, como te tornaste Príamo?

235. εἰ μὲν γηράσκει τὸ καλόν, μετὰδος, πρὶν ἀπέλθῃ·
εἰ δὲ μένει, τὶ φοβῆ τοῦθ' ὅ μενεὶ διδόναι;

235. Se a beleza envelhece, dá um pouco antes que se vá.
Se permanece, por que temes dar o que ficará?

ABSTRACT

The *Greek Anthology* presents the Book XII which stands out for its specific poetic treatment of erotic themes. This is the so called book of the Μούσα Παιδικά or *Musa Puerilis* in which were gathered epigrams whose themes are mostly focused on the love between a man and a boy, what would constituted the essence of the Greek pederasty. The collection is attributed to Strato of Sardis, who had probably put together only his own compositions. Later, other poems with similar themes have been added, perhaps by the Byzantine Cefalas, making the book an important sample of the pederastic Hellenic poetry of the Antiquity, since it presents works of other poets such as Callimachus, Meleager, Posidipo and, of course, Strato. Strato's epigrams show in different ways the desire for the boys, not only revealing the nuances of Eros manifestation between a man and a boy – ἐραστής ἐρωόμενος – but the perception of the erotic practices' details and its context of Antiquity, including in which age the boy should be courted and the problematic of the aging of the πᾶσις who becomes ἀνήρ and then loses the right to be desired. The dating of Strato's epigrams coincides with the reign of the Roman Emperor Adrian, i.e., II A.D.

Keywords: Strato; eroticism; homosexuality; homoeroticism.

NOTAS

¹ PATON, W.R (TRAD.). *The Greek Anthology*. Londres: William Heinemann/Nova Iorque: G.P. Putnam's Sons, 1943, vol.IV, p. 280.

² Cf. HUBBARD, Thomas K. (ed.). *Homosexuality in Greece and Rome: a Sourcebook of Basic Documents*. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 270.

³ PATON, W.R. (TRAD.). *The Greek Anthology*. Londres: William Heinemann/Nova Iorque: G.P. Putnam's Sons, 1943, vol.IV, p. 282.

⁴ Idem, p. 284.

⁵ Idem, p. 286.

⁶ Idem, p. 378.

⁷ Idem, p. 400.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PATON, W.R.(TRAD.). *The Greek Anthology*. Londres: William Heinemann/Nova Iorque: G.P. Putnam's Sons, 1943, vol. IV.

TRADUÇÃO DO DIÁLOGO PSEUDOPLATÔNICO DA VIRTUDE (ΠΕΡΙ ΑΡΕΤΗΣ)

Pedro da Silva Barbosa

RESUMO

Apresentamos aqui a tradução do *Da Virtude*, obra pseudoplatônica, possivelmente escrita em fins do século IV a.C., que trata da possibilidade de se ensinar a virtude (*areté*), uma questão corrente na Atenas democrática. Embora o autor do *Da Virtude* tenha como modelo o *Mênon* de Platão, ele não se propõe investigar a natureza ou a essência da virtude. Os dois interlocutores, Sócrates e o criador de cavalos, tentam apenas saber se podemos ensinar a virtude, e o diálogo sugere que a virtude é um “dom divino”.

Palavras-chave: *areté*; diálogo pseudoplatônico; Platão

ῥ Ἀρα διδακτόν ἐστιν ἡ ἀρετή; ἢ οὐ διδακτόν, ἀλλὰ φύσει	376a1
οἱ ἀγαθοὶ γίνονται ἄνδρες, ἢ ἄλλω τινὶ τρόπῳ;	376a2
Οὐκ ἔχω εἰπεῖν ἐν τῷ παρόντι, ὦ Σώκρατες.	376b1
Ἄλλὰ ὥδε σκεψώμεθα αὐτό. Φέρε, εἴ τις βούλοιτο	376b2
ταύτην τὴν ἀρετὴν γενέσθαι ἀγαθὸς ἢν ἀγαθοὶ εἰσιν οἱ	376b3
σοφοὶ μάγειροι, πόθεν ἂ γένοιτο;	376b4
Δῆλον ὅτι εἰ παρὰ τῶν ἀγαθῶν μαγείρων μάθοι.	376b5
Τί δέ; εἰ βούλοιτο ἀγαθὸς γίνεσθαι ἰατρός, παρὰ τίνα	376b6
ἂν ἐλθῶν γένοιτο ἀγαθὸς ἰατρός;	376b7
Δῆλον δὴ ὅτι παρὰ τῶν ἀγαθῶν τινὰ ἰατρῶν.	376b8
Εἰ δὲ ταύτην τὴν ἀρετὴν ἀγαθὸς βούλοιτο γενέσθαι	376b9
ἦνπερ οἱ σοφοὶ τέκτονες;	376c1
Παρὰ τῶν τεκτόνων.	376c2
Εἰ δὲ ταύτην τὴν ἀρετὴν βουλευθεῖη ἀγαθὸς γενέσθαι	376c3
ἦνπερ οἱ ἄνδρες οἱ ἀγαθοὶ τε καὶ σοφοί, ποῖ χρὴ ἐλθόντα	376c4
μαθεῖν;	376c5
Οἶμαι μὲν καὶ ταύτην, εἴπερ μαθητός ἐστι,	376c6
παρὰ τῶν ἀνδρῶν τῶν ἀγαθῶν· πόθεν γὰρ ἄλλοθεν;	376c7
Φέρε δὴ, τίνες ἡμῖν ἄνδρες ἀγαθοὶ γεγόνασιν; ἴνα	376c8
σκεψώμεθα εἰ οὗτοί εἰσιν οἱ τοὺς ἀγατοὺς ποιοῦντες.	376c9
Θουκυδίδης καὶ Θεμισκλῆς καὶ Ἀριστείδης καὶ	376c10
Περικλῆς.	376c11

Τούτων οὖν ἐκάστου ἔχομεν διδάσκαλον εἰπεῖν;	376d1
οὐκ ἔχομεν· οὐ γὰρ λέγεται.	376d2
Τί δέ; μαθητὴν ἢ τῶν ξένων τινὰ ἢ τῶν πολιτῶν ἢ	376d3
ἄλλον, ἐλεύθερον ἢ δούλον, ὅστις αἰτίαν ἔχει διὰ τὴν	376d4
τούτων ὁμίλιαν σοφός τε καὶ ἀγαθός γεγονέναι;	376d5
Οὐδὲ τοῦτο λέγεται.	376d6
Ἐὰν ἄρα μὴ ἐφθόνουν μεταδιδόναι τῆς ἀρετῆς τοῖς	376d7
ἄλλοις ἀνθρώποις;	376d8
Τάχα.	376d9
Ἐὰν ἴνα μὴ ἀντίτεχνοι αὐτοῖς γίνοντο, ὥσπερ οἱ	376d10
μάγειροί τε καὶ ἰατροὶ καὶ τέκτονες φθονοῦσιν; οὐ γὰρ	376d11
λυσιτελεῖ αὐτοῖς πολλοὺς ἀντιτέχνους γίγνεσθαι οὐδὲ	376d12
οἰκεῖν ἐν πολλοῖς αὐτοῖς ὁμοίοις. Ἄρ' οὖν οὕτω καὶ	376d13
τοῖς ἀνδράσι τοῖς ἀγαθοῖς οὐ λυσιτελεῖ ἐν ὁμοίοις αὐτοῖς	376d14
οἰκεῖν;	376d15
Ἴσως.	376d16
Εἰσὶ δὲ οἱ αὐτοὶ οὐχὶ ἀγαθοὶ τε καὶ δίκαιοι;	376d17
Ναί.	376d18
Ἐστὶν οὖν ὅτω λυσιτελεῖ μὴ ἐν ἀγαθοῖς οἰκεῖν ἀνδράσι	376d19
ἄλλ' ἐν κακοῖς;	376d20
Οὐχ ἔχω εἰπεῖν.	376d21
Ἄρ' οὖν οὐδὲ τοῦτ' ἔχεις εἰπεῖν, πότερον ἔργον ἐστὶ	376d22
τῶν μὲν ἀγαθῶν βλάπτειν, τῶν δὲ κακῶν ὠφελεῖν, ἢ	376d23
τούναντίον;	376d24
Τούναντίον.	376d25
Οἱ μὲν ἀγαθοὶ ἄρα ὠφελοῦσιν, οἱ δὲ κακοὶ βλάπτουσι;	377a1
Ναί.	377a2
Ἐστὶν οὖν ὅστις βούλεται βλάπτεσθαι μᾶλλον ἢ ὠφε-	377a3
λειῶσθαι;	377a4
Οὐ πάνυ.	377a5
Οὐδεὶς ἄρα βούλεται ἐν πονηροῖς οἰκεῖν μᾶλλον ἢ ἐν	377a6
χρηστοῖς.	377a7
Οὕτως.	377a8
Οὐδεὶς ἄρα φθονεῖ τῶν ἀγαθῶν ἄλλω, ὥστε ἀγα-	377a9
θὸν καὶ ὁμοιον ἑαυτῷ ποιῆσαι.	377a10
Οὐκουν φαίνεται γὰρ ἐκ τοῦ λόγου.	377a11
Ἄκηκός οὖν ὅτι Θεμιστοκλῆι Κλεόφαντος υἱὸς ἐγένετο;	377a12
Ἄκηκός.	377a13
Οὐκουν δήλον ὅτι οὐδὲ τῷ υἱεὶ ἐφθονεῖ ὡς βελτίστῳ γενέ-	377a14
σθαι ὁ Θεμιστοκλῆς, ὅς γε ἄλλω οὐδενί, εἴπερ ἦν ἀγαθός;	377b1

ἦν δέ, ὡς φαμεν.	377b2
Ναί.	377b3
Οἶσθα οὖν ὅτι Θεμιστοκλῆς τὸν ὑὸν ἰπέα μὲν ἐδίδαξατο	377b4
σοφὸν εἶναι καὶ ἀγαθόν – ἐπέμενε γοῦν ἐπὶ τῶν ἵππων	377b5
ὀρθὸς ἐστηκώς, καὶ ἠκόντιζεν ἀπὸ τῶν ἵππων ὀρθός, καὶ	377b6
ἄλλα πολλὰ καὶ θαυμάσια εἰργάζετο – καὶ ἄλλα πολλὰ	377b7
ἐδίδαξε καὶ ἐποίησε σοφόν, ὅσα διδασκάλων ἀγαθῶν εἶχετο.	377b8
Ἦ ταῦτα οὐκ ἀκήκοας τῶν πρεσβυτέρων;	377b9
Ἄκῆκοα.	377b10
Οὐκ ἄρα τὴν φύσιν γέ τις τοῦ ὑοῦ αὐτοῦ αἰτιάσαιτ' ἂν	377c1
κακὴν εἶναι.	377c2
Οὐκ ἂν οὖν δικαίως γε ἐξ ὧν σὺ λέγεις.	377c3
Τί δέ τόδε; ὡς Κλεόφαντος ὁ Θεμιστοκλέους υἱὸς ἀνὴρ	377c4
ἀγαθὸς καὶ σοφὸς ἐγένετο ἄπερ ὁ πατὴρ αὐτοῦ ἦν σοφός,	377c5
ἦδη τοῦτο ἤκουσας ἢ νεωτέρου ἢ πρεσβυτέρου;	377c6
Οὐκ ἤκουσα.	377c7
Ἐρ' οὖν ταῦτα μὲν οἰόμεθα βούλεσθαι αὐτὸν τὸν ἑαυτοῦ	377c8
ὑὸν παιδεῦσαι, ἦν δέ αὐτὸς σοφίαν ἦν σοφός, μηδὲν	377c9
βελτίω αὐτὸν ποιῆσαι τῶν γειτόνων μηδενός, εἴπερ	377c10
διδακτὸν ἦν ἢ ἀρετῇ;	377d1
Οὔκουν εἰκός γε.	377d2
Οὗτος μὲν δὴ σοι τοιοῦτος διδάσκαλος ἀρετῆς, ὃν	377d3
ὑπέιπες· ἄλλον δέ δὴ σκεψώμεθα, Ἄριστείδην, ὃς ἔθρεψε	377d4
μὲν τὸν Λυσίμαχον, ἐπαίδευσεν δὲ κάλλιστα Ἀθηναίων ὅσα	377d5
διδασκάλων εἶχετο, ἄνδρα δὲ οὐδενός βελτίω ἐποίησε·	377d6
τοῦτον γάρ καὶ σὺ καὶ ἐγὼ εἶδομεν καὶ συνεγενόμεθα.	377d7
Ναί.	377d8
Οἶσθα οὖν ὅτι Περικλῆς αὐτὸν ἔθρεψεν ὑεῖς Πάραλον καὶ	377d9
Ξάνθιππον, ὧν καὶ σὺ μοι δοκεῖς τοῦ ἐτέρου ἐρασθῆναι.	377d10
Τούτους μέντοι, ὡς καὶ σὺ οἶσθα, ἰπέας μὲν ἐδίδαξεν	377e1
οὐδενός χείρους Ἀθηναίων, καὶ μουσικὴν καὶ τὴν ἄλλην	377e2
ἀγωνίαν καὶ τᾶλλα ἐπαίδευσεν ὅσα τέχνη διδάσκονται,	377e3
οὐδενός χείρους· ἀγαθοὺς δὲ ἄρα ἄνδρας οὐκ ἐβούλετο	377e4
ποιῆσαι;	377e5
Ἄλλ' ἴσως ἂν ἐγένοντο, ὧς Σώκρατες, εἰ μὴ νεοὶ ὄντες	377e6
ἐτελεύτησαν.	377e7
Σὺ μὲν εἰκότως βοηθεῖς τοῖς παιδικοῖς, Περικλῆς δὲ	377e8
ἐκείνους, εἴπερ διδακτὸν ἦν ἀρετῇ καὶ οἶός τ' ἦν ἀγαθοὺς	377e9
ποιῆσαι, πολὺ πρότερον ἂν τὴν αὐτοῦ ἀρετὴν σοφοῦς	377e10
ἐποίησεν ἢ μουσικὴν καὶ ἀγωνίαν. Ἄλλὰ μὴ οὐκ ἦ διδακτόν,	377e11

ἐπεὶ Θουκιδίδης αὐτὸν δύο ὑεῖς ἔθρεψε, Μελησίαν καὶ	378a1
Στέφανον, ὑπὲρ ὧν σὺ οὐκ ἂν ἔχοις εἰπεῖν ἄπερ ὑπὲρ τῶν	378a2
Περικλέους ὑῶν· τούτων γὰρ δὴ καὶ σὺ οἶσθα τὸν γ' ἕτερον	378a3
μέχρι γήρωσ βιοῦντα, τὸν δ' ἕτερον πόρρω πάνυ. Καὶ μὴν	378a4
καὶ τούτω ὁ πατὴρ ἐπαίδευσεν τὰ τε ἄλλα εὐ καὶ ἐπά-	378a5
λαισαν κάλλιστα Ἀθηναίων· τὸν μὲν γὰρ Ξανθία ἔδωκε,	378a6
τὸν δὲ Εὐδώρω, οὗτοι δὲ που ἐδόκουν κάλλιστα τῶν τότε	378a7
παλαίειν.	378a8
Ναί.	378a9
Οὐκοῦν δὴλον ὅτι οὗτος οὐκ ἂν ποτε οἱ μὲν ἔδει	378b1
δαπανώμενον διδάσκειν, τὰυτα μὲν ἐδίδαξε τοὺς παῖδας	378b2
τοὺς ἑαυτοῦ, οἱ δ' οὐδὲν ἔδει ἀναλώσαντα ἀγαθοὺς ἀνδρας	378b3
ποιῆσαι, τοῦτο δὲ οὐκ ἂν ἐδίδαξεν, εἰ διδακτὸν ἦν;	378b4
Εἰκός γε.	378b5
Ἄλλὰ γὰρ ἴσως ὁ Θουκιδίδης φαῦλος ἦν, καὶ οὐχὶ ἦσαν	378b6
αὐτῷ πλείστοι φίλοι Ἀθηναίων καὶ τῶν συμμαχῶν. Καὶ	378b7
οἰκίας ἦν μεγάλης καὶ ἐδύνατο μέγα ἐν τῇ πόλει καὶ ἐν	378b8
τοῖς ἄλλοις Ἑλλησιν, ὥστ' εἴπερ ἦν τοῦτο διδακτὸν,	378b9
ἐξηῦρεν ἂν ὅστις αὐτοῦ ἔμελλε τοὺς ὑεῖς ἀγαθοὺς	378c1
ποιήσῃεν ἢ τῶν ἐπιχωρίων ἢ τῶν ξένων, εἰ αὐτὸς μὴ	378c2
ἐσχόλαζε διὰ τὴν τῆς πόλεως ἐπιμέλιαν. Ἄλλὰ γὰρ, ὦ	378c3
ἐταίρε, μὴ οὐκ ἦ διδακτὸν ἢ ἀρετῆ;	378c4
Οὐκ, ἴσως.	378c5
Ἄλλὰ δὴ εἰ μὴ διδακτὸν ἐστίν, ἄρα φύσει φύονται οἱ	378c6
ἀγαθοί; καὶ τοῦτο τῆδέ πη σκοποῦντες ἴσως ἂν εὖροιμεν.	378c7
Φέρε γάρ· εἰσὶν ἡμῖν φύσεις ἵππων ἀγαθῶν;	378c8
Εἰσίν.	378c9
Οὐκοῦν εἰσὶ τινες ἀνθρωποὶ τέχνην ἔχοντες ἢ τὰς τῶν	378c10
ἵππων τῶν ἀγαθῶν φύσεις γινώσκουσι, καὶ κατὰ τὸ	378d1
σῶμα πρὸς δρόμον, καὶ κατὰ τὴν ψυχὴν, οἵτινές τε	378d2
θυμοειδεῖς καὶ ἄθυμοι;	378d3
Ναί.	378d4
Τίς οὖν αὕτη ἢ τέχνη ἐστί; τί ὄνομα αὐτῆ;	378d5
Ἰππική.	378d6
Οὐκοῦν καὶ περὶ τοὺς κύνας ὡσαύτως ἐστὶ τις τέχνη ἢ	378d7
τὰς ἀγαθὰς καὶ τὰς κακὰς φύσεις τῶν κυνῶν διακρίνουσιν;	378d8
Ἔστι.	378d9
Τίς αὕτη;	378d10
Ἡ κυνηγετική.	378d11
Ἄλλὰ μὴν καὶ περὶ τὸ χρυσίον καὶ τὸ ἀργύριον εἰσὶν	378d12

ἡμῖν δοκιμασταί, οἵτινες ὀρώντες κρίνουσι τό τε βέλτιον	378e1
καὶ τὸ χεῖρον;	378e2
Εἰσί.	378e3
Τίνας οὖν τούτους καλεῖς;	378e4
Ἄργυρογνώμονας.	378e5
Καὶ μὴν οἱ παιδοτρίβαι γιγνώσκουσι σκοπούμενοι τὰς	378e6
φύσεις τὰς τῶν σωμάτων τῶν ἀνθρώπων ὁποῖαί τε χρησταὶ	378e7
καὶ ὁποῖαι μὴ πρὸς ἐκάστους τῶν σωμάτων ἀξία λόγου	378e8
ἔσσεσθαι καὶ ἐν οἷς ἐλπίς ἐστὶ πολλή τὰ ἔργα, ὅσα σώματος	378e9
ἔχεται, εὖ ἀπεργάσασθαι.	378e10
Ἔστι ταῦτα.	378e11
Πότερον οὖν σπουδαιότερόν ἐστι ταῖς πόλεσιν ἵπποι	378e12
καὶ κύνες ἀγαθοὶ καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα, ἢ ἄνδρες ἀγαθοί;	378e13
Ἄνδρες ἀγαθοί.	378e14
Τί οὖν; οἷε ἄν, εἴπερ ἦσαν φύσεις ἀγαθαὶ πρὸς ἀρετὴν	379a1
ἀνθρώπων, οὐκ ἂν πάντα μεμηχανῆσθαι τοὺς ἀνθρώπους	379a2
ὥστε διαγιγνώσκειν αὐτάς;	379a3
Εἰκός γε.	379a4
Ἔχεις οὖν τινα εἰπεῖν τέχνην ἣτις ἐστὶν ἐπὶ ταῖς	379a5
φύσεσι ταῖς τῶν ἀνδρῶν τῶν ἀγαθῶν ἀποδεδειγμένη, ὥστε	379a6
δύνασθαι αὐτάς κρίνειν;	379a7
Οὐκ ἔχω.	379a8
Καὶ μὲν δὴ πλείστου ἂν ἦν ἀξία καὶ ἔχοντες αὐτήν·	379a9
οὔτοι γὰρ ἂν ἡμῖν ἀπέφαινον τῶν νέων τοὺς μέλλοντας	379a10
ἀγαθοὺς ἔσσεσθαι ἔτι παῖδας ὄντας, οὓς ἂν ἡμεῖς παρα-	379b1
λαβόντες ἐφυλάττομεν ἐν ἀκροπόλει δημοσίᾳ, ὥστε τὸ	379b2
ἀργύριον, καὶ μᾶλλον τι, ἵνα μὴ τι φλαῦρον ἡμῖν πάθωεν	379b3
μήτε ἐν μάχῃ μήτε ἐν ἄλλῳ μηδενὶ κινδύνῳ, ἀλλ' ἀπέκειντο	379b4
τῇ πόλει σωτήρές τε καὶ εὐεργέται, ἐπειδὴ γε εἰς τὴν	379b5
ἡλικίαν ἀφίκοντο. Ἄλλὰ γὰρ κινδυνεύει οὔτε φύσει οὔτε	379b6
μαθήσει ἢ ἀρετῇ τοῖς ἀνθρώποις παραγίγνεσθαι.	379b7
Πῶς οὖν ἂν, ὦ Σώκρατες, σοὶ δοκοῦσι γίγνεσθαι, εἰ	379b8
μήτε φύσει μήτε μαθήσει γίγνονται; τίς ἄλλον τρόπον	379c1
γίγνοιντ' ἂν οἱ ἀγαθοί;	379c2
Οἶμαι μὲν οὐκ ἂν ῥαδίως αὐτὸ δηλωθῆναι, τοπάζω	379c3
μέντοι θεῖόν τι μάλιστα εἶναι τὸ κτῆμα καὶ γίγνεσθαι τοὺς	379c4
ἀγαθοὺς ὥσπερ οἱ θεοὶ τῶν μάντεων καὶ οἱ χρησμολόγοι.	379c5
Οὔτοι γὰρ οὔτε φύσει τοιοῦτοι γίγνονται οὔτε τέχνῃ,	379c6
ἀλλ' ἐπιπνοίᾳ ἐκ τῶν θεῶν γιγνώμενοι τοιοῦτοὶ εἰσιν.	379c7
Οὕτως δὲ καὶ οἱ ἄνδρες οἱ ἀγαθοὶ λέγουσι ταῖς πόλεσιν	379c8

ἐκάστοτε τὰ ἀποβησόμενα καὶ τὰ μέλλοντα ἔσεσθαι ἐκ θεοῦ	379d1
ἐπιπνοίας πολὺ μᾶλλον καὶ ἐναργέστερον ἢ οἱ χρησμωδοί.	379d2
Λέγουσι δέ που καὶ αἱ γυναῖκες ὅτι Θεῖος ἀνὴρ οὗτός	379d3
ἔστι· καὶ Λακεδαιμόνιοι ὅταν τινὰ μεγαλοπρεπῶς ἔπει-	379d4
νώσι, θεῖον ἄνδρα φασὶν εἶναι. Πολλαχοῦ δὲ καὶ Ὀμηρος	379d5
τῷ αὐτῷ τούτῳ καταχρῆται καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταί. Καὶ	379d6
ὅταν βούληται θεὸς εὖ πράξαι πόλιν, ἄνδρας ἀγαθοὺς	379d7
ἐνεποίησεν· ὅταν δὲ μέλλῃ κακῶς πράξειν πόλις, ἐξείλε	379d8
τοὺς ἄνδρας τοὺς ἀγαθοὺς ἐκ ταύτης τῆς πόλεως ὁ θεός.	379d9
Οὕτως εἰκεν οὔτε διδασκὼν εἶναι οὔτε φύσει ἀρετῆ, ἀλλὰ	379d10
θεῖα μοῖρα παραγίγνεται κτωμένοις.	379d11

ΠΕΡΙ ΑΡΕΤΗΣ DA VIRTUDE

SÓC. – A virtude pode ser ensinada? Ou não pode ser ensinada, mas os homens se tornam bons por natureza ou de algum outro modo?

HIP. – Não sei dizer no momento, Sócrates.

SÓC. – Então, examinemos a questão. Vamos lá: se alguém desejasse se tornar bom em relação à virtude pela qual os hábeis cozinheiros são bons, como poderia se tornar bom?

HIP. – É evidente que se aprendesse com os bons cozinheiros.

SÓC. – E então? Se alguém desejasse se tornar um bom médico, a quem recorrería para se tornar um bom médico?

HIP. – É evidente que a um dos bons médicos.

SÓC. – E se alguém desejasse se tornar bom em relação à virtude pela qual os carpinteiros são hábeis?

HIP. – Aos carpinteiros.

SÓC. – E se alguém desejasse se tornar bom em relação à virtude pela qual os homens são bons e hábeis, a quem é preciso recorrer para aprender?

HIP. – Penso que também em relação a essa virtude, se é que ela pode ser aprendida, é preciso recorrer aos bons homens. Como poderia ser de outro modo?

SÓC. – Vamos lá então: quais são os homens bons para nós? Examinemos se eles são os que fazem os homens bons.

HIP. – Tucídides, Temístocles, Aristides e Péricles.

SÓC. – Podemos então chamar a cada um deles de mestre?

HIP. – Não podemos; de fato, isso não se faz.

SÓC. – E então? E a um discípulo, algum dos estrangeiros, ou dos cidadãos, livre ou escravo, alguém que, graças à convivência com esses homens, se tenha tornado hábil e bom?

HIP. – Isso também não se faz.

SÓC. – Mas será que eles não se recusariam a compartilhar da virtude com os outros homens?

HIP. – Talvez.

SÓC. – Para que não lhes surgissem concorrentes, assim como os cozinheiros, os médicos e os carpinteiros se recusam? Pois não é vantajoso para eles que haja muitos concorrentes, nem que habitem entre muitos outros semelhantes a eles. Da mesma forma, então, também não é vantajoso para os homens bons habitar entre os seus semelhantes?

HIP. – Provavelmente.

SÓC. – E não são os mesmos homens bons e justos?

HIP. – Sim.

SÓC. – É uma vantagem, então, para quem quer que seja, habitar não entre homens bons, mas entre maus?

HIP. – Não sei responder.

SÓC. – Não podes, então, responder se os bons prejudicam os outros, e, os maus, ajudam, ou se é o contrário?

HIP. – O contrário.

SÓC. – Então, os bons ajudam, e os maus prejudicam?

HIP. – Sim.

SÓC. – Há quem deseje mais ser prejudicado do que ajudado?

HIP. – Não, com certeza.

SÓC. – Ninguém, portanto, prefere habitar entre os perversos a habitar entre os honrados.

HIP. – Isso mesmo.

SÓC. – Portanto, nenhum dos homens bons se recusa a fazer outro homem bom e semelhante a si mesmo.

HIP. – Não é o que parece, com base neste discurso.

SÓC. – Ouviste dizer que Cleofantos era filho de Temístocles?

HIP. – Ouvi.

SÓC. – E não era evidente que Temístocles não se recusava a tornar seu filho o melhor possível, como a nenhum outro, se ele fosse bom? E ele era, como estamos dizendo.

HIP. – Sim

SÓC. – Sabes então que Temístocles ensinou seu filho a ser hábil e bom cavaleiro – pois este permanecia de pé sobre os cavalos e, conservando-se ereto, lançava dardos e realizava ainda muitos outros feitos admiráveis – e muito mais o pai lhe ensinou, fazendo dele um homem hábil em tudo quanto podia ser ensinado por bons mestres. Ou não ouviste essas coisas dos mais velhos?

HIP. – Ouvi.

SÓC. – Ninguém acusaria, portanto, o filho dele de ter a natureza má.

HIP. – Não seria justo, com base nas coisas que tu estás dizendo.

SÓC. – E então? Que Cleofanto, o filho de Temístocles, tornou-se um homem hábil e bom em relação ao que particularmente o pai dele era hábil, tu já ouviste isso de um mais jovem ou de um mais velho?

HIP. – Não ouvi.

SÓC. – Supomos então que essas coisas ele desejava ensinar ao próprio filho, e, em relação à sabedoria pela qual ele era sábio, ele não quis fazê-lo melhor do que nenhum dos vizinhos, se é que a virtude pode ser ensinada?

HIP. – Não é provável.

SÓC. – Este é, então, em teu entender, um mestre da virtude, que propuseste. Examinemos um outro então, Aristides, que criou Lisímaco, e o educou com o que de melhor tinha aprendido com os mestres atenienses, e ele não o fez um homem melhor do que qualquer outro; de fato, tu e eu conhecemos esse homem e convivemos com ele.

HIP. – Sim.

SÓC. – Sabes então que Péricles também criou os filhos, Páralon e Xantipo, pelo qual, também tu me pareces ter sido amado. A esses dois, como também tu sabes, ele ensinou a ser cavaleiros não inferiores a nenhum dos atenienses, e educou com música, com outros jogos e com outras coisas que podem ser ensinadas com a técnica, e não os fez inferiores a ninguém. E não quis fazer deles homens bons?

HIP. – Mas provavelmente eles teriam sido homens bons, Sócrates, se não tivessem morrido jovens.

SÓC. – Tu, com razão, ajudas aos teus rapazes, e Péricles teria ajudado a eles, se a virtude pudesse ser ensinada e se ele fosse capaz de fazê-los bons, e muito antes os teria feito sábios em relação à sua virtude do que à música e aos jogos. Mas talvez a virtude não possa ser ensinada, pois Tucídides também criou dois filhos, Melésias e Estéfano, dos quais tu não poderias dizer a mesma coisa que acabaste de dizer dos filhos de Péricles. Tu mesmo sabes que um deles chegou a ficar velho, e que o outro viveu bem mais ainda. E o pai educou bem os dois em relação às outras coisas, e eles lutavam melhor que todos os outros atenienses. Um, ele considerou conveniente confiar a Xântias; o outro, a Eudoro. E os dois, certamente, pareciam lutar melhor do que os de então.

HIP. – Sim.

SÓC. – E não é evidente que ele, quando precisou pagar para ensinar, ele ensinou essas coisas aos próprios filhos, e nada precisando pagar para fazer deles homens bons, ele não lhes teria ensinado, se isso pudesse ser ensinado?

HIP. – Com certeza.

SÓC. – Mas talvez Tucídides fosse pouco importante e não tivesse muitos amigos entre os atenienses e entre os aliados. Mas o fato é que ele

era de uma grande casa, e essa podia ser considerada uma grande coisa, na nossa cidade e em outras cidades gregas, de modo que, se isso pudesse ser ensinado, ele encontraria alguém que pudesse fazer seus filhos bons, ou entre os cidadãos ou entre os estrangeiros, se ele não tivesse tempo para fazê-lo, por causa do cuidado com a cidade; mas, de fato, companheiro, talvez a virtude não possa ser ensinada.

HIP. – Provavelmente não.

SÓC. – Mas então, se não pode ser ensinada, será que os homens nascem bons por natureza? E examinando a questão dessa maneira, provavelmente chegaríamos a essa conclusão. Vamos lá: existem cavalos bons por natureza?

HIP. – Existem.

SÓC. – Portanto, há alguns homens que detêm a técnica por meio da qual conhecem a natureza dos bons cavalos, ou seja, o bom corpo para a corrida, a mente adequada, e ainda quais deles são corajosos e medrosos?

HIP. – Sim.

SÓC. – Qual é esta técnica? Qual é o nome dela?

HIP. – Hípica.

SÓC. – Portanto, também a respeito dos cães, há igualmente uma técnica com a qual possam distinguir a natureza dos cães a boa da má?

HIP. – Há.

SÓC. – Qual é?

HIP. – A cinagética.

SÓC. – Mas certamente sobre o ouro e a prata também temos provadores que, vendo, julgam o melhor e o pior?

HIP. – Há.

SÓC. – Como você chama a estes?

HIP. – Provadores.

SÓC. – Também os pedótribas conhecem, examinando a natureza dos corpos dos homens, quais são aptos e quais não para cada tipo de

exercício, tanto as dos mais velhos quanto as dos jovens e quais dos corpos estão destinados a ser dignos de louvor e em quais há uma grande expectativa em relação a que os trabalhos próprios do corpo sejam bem realizados.

HIP. – É isso.

SÓC. – O que é mais virtuoso para as cidades, os cavalos e os bons cães e outros semelhantes a estes ou os bons homens?

HIP. – Os bons homens.

SÓC. – E então? Se dos homens há naturezas boas para a virtude, tu supões que os homens não teriam recorrido a todos os meios para diferenciá-las?

HIP. – Evidentemente.

SÓC. – Tu sabes de alguma técnica que seja indicada para as naturezas dos homens bons, de modo que se possa distingui-las?

HIP. – Não sei.

SÓC. – Certamente, ela seria digna de maior consideração, assim como os que a possuem. De fato, eles mostrariam para nós, entre os jovens, os que estão destinados a ser bons, sendo eles ainda crianças, os quais nós cuidaríamos, acolhendo-os nas questões públicas da acrópole, como o uso do dinheiro e outras coisas mais, para que não se sentissem inferiores a nós em relação a alguma coisa, nem no combate nem em nenhum outro perigo, mas ficassem guardados como libertadores e benfeitores para a cidade, quando chegassem à idade apropriada. Mas, de fato, a virtude não corre o risco de existir entre os homens nem por natureza nem por aprendizado.

HIP. – Como então, Sócrates, te parece que os bons apareceram, se não surgiram nem por natureza nem por aprendizado? Será que os bons não poderiam existir de alguma outra maneira?

SÓC. – Penso que isto não poderia ser demonstrado facilmente, imagino que tornar (os homens) bons seja um bem propriamente divino, assim como (os dons) divinos dos que fazem oráculos e dos que os interpretam. Pois estes, nem por natureza são de tal forma, nem por técnica, mas por inspiração dos deuses são feitos de tal forma.

Assim sendo, também os homens bons dizem às cidades sempre as coisas que irão chegar e as que estão destinadas a acontecer da parte dos deuses, inspiradas muito melhor e de modo mais evidente do que os adivinhos. As mulheres, de alguma maneira, dizem que determinado homem é divino; e também os lacedemônios, quando louvam alguém magnífico, dizem ser ele um homem divino. Muitas vezes também Homero usou desse mesmo artifício, e também outros poetas. E quando um deus deseja que uma cidade aja bem, produzirá nela homens bons; quando, porém, a cidade estiver destinada a obrar coisas más, o deus subtrairá os homens bons daquela cidade. Assim sendo, parece que a virtude não pode nem ser ensinada nem ser dada por natureza, mas que ela vem para os que a possuem por meio de um favor divino.

ABSTRACT

We present here the translation of *On Virtue*, pseudo platonic work, possibly written in the end of IV B.C century, which concerns with the possibility of teaching the virtue, a current question in the democratic Athens. The author of *On Virtue* does not propose to investigate the nature or the essence of the virtue, though takes as model the Plato's *Menon*. The two interlocutors, Socrates and the horse-feeding, just try to know if we can teach the virtue, and the dialogue suggests that the virtue is a "divine gift".

Keywords: *areté*; pseudoplatonic dialogue; Plato.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

SOUILHÉ, Joseph. *Platon: oeuvres completes*. Paris: Les Belles Lettres, 1930.

TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2011

MESTRADO

CARDOSO, Maria Lúcia Malheiros. *Poesia e Retórica* – Um estudo do Livro II dos Tristia.

Banca examinadora: Ana Thereza Basílio Vieira (or.), Arlete José Mota (UFRJ), Ana Lúcia Silveira Cerqueira (UFF).

JUNQUEIRA, Renan Moreira. *Epodo I: um retrato da amizade entre Horácio e Mecenas*.

Banca examinadora: Vanda Santos Falseth (or.), Alice da Silva Cunha (UFRJ), Amós Coêlho da Sila (UERJ).

MACHADO, Cinthya Souza. *Heróis revisitados: Teseu e Jasão sob o ponto de vista de Ariadne e Medeia nas Heroídes de Ovidio*.

Banca examinadora: Alice da Silva Cunha (or.), Vanda Santos Falseth (UFRJ), Rosalvo do Vale (UFF).

DOUTORADO

NOGUEIRA, Ricardo de Souza. *As metáforas trágicas em Persas de Ésquilo*.

Banca examinadora: Auto Lyra Teixeira (or.), Fernando Brandão dos Santos (UNESP), Glória Braga Onelley (UFF), Shirley F. G. de Almeida Peçanha (URFJ), Tania Martins Santos (UFRJ).

SILVA, Paulo Roberto Souza da. *Discurso e ideologia na obra de Caio Julio Cesar*.

Banca examinadora: Ana Thereza Basílio Vieira (or.), Álvaro Alfredo Bragança Jr. (UFRJ), Luiz Barros Montez (UFRJ), Auto Lyra Teixeira (UFRJ), Arlete José Mota (UFRJ).

AUTORES

ANDERSON DE ARAÚJO MARTINS ESTEVES

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ

Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina da UFRJ

Chefe do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFRJ

martineseves@superig.com.br

AUTO LYRA TEIXEIRA

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ

Professor Adjunto de Língua e Literatura Grega da UFRJ

Coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq Discurso da

Antiguidade Grega: texto contexto e memória

aulytei@hotmail.com.br

FERNANDA LEMOS DE LIMA

Doutora em Letras Ciências da Literatura pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da UERJ e Coordenadora do Círculo de Estudos Farol de Alexandria

fernandalimagr@gmail.com

JACQUELYNE TAÍS FARIAS QUEIROZ

Mestranda em Cultura, Educação e Linguagens pela UESB

LUIZ OTÁVIO DE MAGALHÃES

Doutor em História Social pela USP

Professor Adjunto de História da UesB

Editor responsável da *Revista Politeia: História e Sociedade*

(www.uesb.br/politeia)

lotavio.magalhaes@gmail.com

MARIA CECILIA COLOMBANI

Profa. Titular da Faculdade de Filosofia, Ciências da Educação e Humanidades da Universidade de Morón e da Faculdade de Humanidades da Universidade Nacional de Mar Del Plata

mcolombani@unimoron.edu.ar

MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da UC
fanp@ci.uc.pt

PEDRO DA SILVA BARBOSA

Mestre em Língua e Literatura Grega pela UFRJ
Professor Assistente de Língua e Literatura Grega da UFRJ
pedrobarbosa@letras.ufrj.br

PEDRO PAULO A. FUNARI

Doutor em Arqueologia pela USP
Professor Titular de História Antiga da Unicamp
Pesquisador do CNPq
Coordenador do Centro de Estudos Avançados da Unicamp ([www.gr.unicamp.br/ceav\[1\]](http://www.gr.unicamp.br/ceav[1]))
ppfunari@uol.com.br

NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS

Calíope: presença clássica recebe três tipos de trabalhos:

- a) artigos inéditos de dez a vinte páginas;
- b) traduções de textos antigos, mormente de textos gregos e latinos acompanhados do texto original digitado (o texto grego deve ser digitado em fonte SP1onic);
- c) resenhas de publicações recentes – dos últimos dez anos –, que tenham alguma relação com a área de estudos clássicos.

Os trabalhos devem vir acompanhados de:

- a) resumos de até 150 palavras em português e em inglês ou francês;
- b) três a cinco palavras-chave;
- c) título em português e em inglês ou francês.

O Conselho Editorial, depois de ouvir o Conselho Consultivo, selecionará os trabalhos que serão publicados.

Os trabalhos devem ser enviados em arquivos em CD-ROM ou por e-mail, em processadores de texto compatíveis com a plataforma Windows®, com margens laterais de 3cm, corpo 12, em fonte Times New Roman e espaço 1,5, sem indicação de autoria. Dados da identificação do autor, tais como nome, titulação, cargo, endereço institucional e residencial e e-mail devem constar de um arquivo à parte, no mesmo CD-ROM ou e-mail em que estiver o trabalho.

As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT.

A revista não se compromete a devolver os trabalhos recebidos, ainda que não tenham sido aceitos pelo Conselho Editorial. O autor de artigo publicado receberá dois exemplares da revista pelo correio ou no ato de lançamento.

O envio do trabalho implica cessão sem ônus dos direitos de publicação para a revista. O autor continua a deter todos os direitos autorais para publicações posteriores do artigo, devendo, se possível, fazer constar a referência à primeira publicação da revista.

Para remessa de trabalho, favor entrar em contato através do endereço abaixo:

Calíope: presença clássica
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – Cidade Universitária
21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br

SUBMISSIONS GUIDELINES

Calíope: presença clássica publishes original articles, ancient texts translations and book reviews on Classical Studies.

Submissions must include an abstract of approximately 150 words and up to five keywords. Papers should be word processed, preferably using WORD for Windows and may be sent on CD-ROM or by e-mail. Ample margins of 3,0 cm are to be left on all edges of the pages; all parts of the paper (abstract, keywords, text, notes, works cited) should be typed in Times New Roman, font size 12, 1,5 line spaced. Greek texts should be set in SPIonic.

Information about the author (name, affiliation, e-mail address, etc.) must be included in a separated file on the same CD-ROM or attached to the e-mail, in order to maintain the author anonymous.

Send submissions to:

Calíope: presença clássica
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – Cidade Universitária
21941-917 – Rio de Janeiro – RJ – Brazil
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br

Calíope 21 foi impressa na Gráfica Singular
para Viveiros de Castro Editora