

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. 22 (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
ARTIGOS	
Por um poeta menos divino: uma apresentação dos <i>Prolegômenos a Homero</i> (1795), de F. A. Wolf	9
<i>André Malta</i>	
O IV canto no contexto das <i>Geórgicas</i> : a cidade das abelhas e o mito de Orfeu	27
<i>Elaine Cristina Prado dos Santos</i>	
Paladas de Alexandria: a poesia em tempos de ruptura	45
<i>Fernanda Lemos de Lima</i>	
Fundamentos da amizade no universo aristocrático.....	59
<i>Glória Braga Onelley</i>	
A sátira, o epigrama e o riso romano.....	69
<i>Leni Ribeiro Leite</i>	
A <i>Da vida inimitável</i> a Cleópatra de Plutarco como metáfora oriental	82
<i>Nuno Simões</i>	
<i>Bucólica</i> IV de Virgílio: a identidade do <i>puer</i>	98
<i>Roberto Arruda</i>	
Como ler a teoria da tragédia de Aristóteles: a polêmica redentora de Jones.....	109
<i>Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa</i>	
TRADUÇÕES	
Duas elegias do livro <i>Amores</i> , de Ovídio	125
<i>Ana Thereza Basílio Vieira</i>	
<i>Trabalhos e Dias</i> : dias propícios e nefastos (v.765-828)	131
<i>Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha</i>	
TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2011	135
AUTORES.....	136
NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS.....	138

APRESENTAÇÃO

O Departamento de Letras Clássicas e o Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas estão apresentando aos cultores dos estudos clássicos o número 22 da revista *Calíope*: presença clássica, que contém oito artigos, duas traduções e notícias sobre dissertações e teses defendidas pelos discentes do PPGLC no ano de 2011.

A seção de artigos conta com a participação de pesquisadores de universidades do Brasil e do exterior. No primeiro artigo, o professor doutor André Malta Campos, da USP, apresenta uma crítica minuciosa ao livro *Prolegomena ad Homerum*, de Friedrich August Wolf, publicado no fim do século XIX, obra que norteou os estudos homéricos nos dois últimos séculos. Analogamente, a professora doutora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, da UFMG, comenta o capítulo *New Fictions for old*, do livro *On Aristotle and Greek Tragedy*, de John Jones, que trata da problemática da tradução equivocada do capítulo XIII da *Poética* de Aristóteles, realizada no período do Romantismo Europeu.

A poesia grega arcaica é privilegiada pela professora doutora Glória Braga Onelley, da UFF, que discorre acerca das relações de *philia* no universo aristocrático, com base em alguns versos insertos no *Corpus Theognideum*.

A professora doutora Fernanda Lemos de Lima, da UERJ, versa, em seu artigo, sobre a poesia epigramática de Paladas de Alexandria, visitada à luz das reflexões de Theodor Adorno, na obra *Teoria estética*.

A poesia virgiliana é objeto de dois artigos: no primeiro, a professora doutora Elaine Cristina Prado dos Santos, da Universidade Mackenzie, apresenta uma análise do livro IV das *Geórgicas*, relacionando o mito de Orfeu com o reino das abelhas; no outro, o professor doutor Roberto

Arruda de Oliveira, da UFC, analisa a identidade do *puer*, a criança retratada na *Bucólica IV* de Virgílio, poema dedicado ao Cônsul Asínio Polião.

Por fim, o doutor Nuno Manuel Simões Rodrigues, da Universidade de Lisboa, dedica-se à obra *Vida de Antônio*, de Plutarco, comentando a imagem de Cleópatra VII, delineada pelo historiador como metáfora do Oriente.

Na seção referente a traduções, apresentam-se, nessa edição, em vernáculo, um excerto de *Trabalhos e Dias* (v. 765-828), relativo aos dias nefastos e propícios para as diversas atividades do homem, e duas elegias do livro *Amores*, de Ovídio, realizadas pelas professoras doutoras Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha e Ana Thereza Basílio Vieira, da UFRJ, respectivamente.

Agradecemos a todos os professores que colaboraram com parte de suas pesquisas, viabilizando, assim, a publicação de mais um número de *Calíope*: presença clássica que contribuirá, sem dúvida, para o desenvolvimento e a divulgação dos estudos clássicos.

Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha
Tania Martins Santos

POR UM POETA MENOS DIVINO: UMA APRESENTAÇÃO DOS PROLEGÔMENOS A HOMERO (1795), DE F. A. WOLF

André Malta

RESUMO

O livro *Prolegomena ad Homerum*, escrito em latim por F. A. Wolf e publicado em 1795, promoveu uma verdadeira revolução nos estudos homéricos, determinando o enfoque “analista” que dominaria o século XIX. Meu objetivo aqui é fornecer uma apresentação crítica da obra, pouco lida entre nós.

Palavras-chave: Homero; épica grega; crítica textual; Wolf.

A obra fundamental para se compreender os principais caminhos seguidos pelos estudos homéricos nos últimos dois séculos foi escrita em latim por um acadêmico de língua alemã, Friedrich August Wolf, e publicada em Halle, no fim do século XVIII, em 1795. Seu título original, *Prolegomena ad Homerum* (“Prolegômenos a Homero”), não dá a exata medida do seu conteúdo, que ambiciona ser bem mais do que um simples prefácio ou introdução a Homero. Meu objetivo aqui é fornecer uma pequena apresentação desse texto fundamental, pouco lido e conhecido entre nós.

Inicialmente, é preciso dizer que os *Prolegômenos* são uma obra duplamente incompleta. Segundo própria indicação do autor feita no Capítulo 7, ela deveria dividir-se em duas partes: uma primeira dedicada à história do desenvolvimento e da recepção crítica do texto, das suas origens ao século XVIII, em seis fases; e uma segunda voltada para a apresentação dos princípios da crítica textual que pretendia pôr em prática em sua edição da *Ilíada* e da *Odisseia*. Mas o fato é que Wolf terminou o que seria o volume um dos *Prolegomena* (segundo anotação sua) na metade da terceira fase de sua história crítica, no século II a.C., sem nunca mais retomá-la; e, da segunda parte, temos apenas dois capítulos, em estado rudimentar.¹ A publicação quase dez anos depois de sua edição

dos poemas, à qual a obra de 1795 serviria de introdução, não ajudou a esclarecer sua metodologia no trato com o texto.²

Assim, podemos afirmar que seu livro se resume a uma investigação do estado das narrativas homéricas desde sua composição até o Período Helenístico, investigação rica e complexa, ainda que incompleta. Seu vigor, como veremos, não reside exatamente nem na descoberta de novas informações nem na proposta de novas teorias, mas sim no modo como encara o texto como um organismo em constante mutação, e no relevo que confere ao posicionamento crítico diante deste fato. A cautela e a ponderação; o avanço metódico da argumentação, em diálogo com seus antecessores e contemporâneos; o raciocínio sinuoso em linguagem clara – todas essas qualidades serviram para conferir à obra de Wolf uma posição inaugural nos estudos filológicos, mesmo não sendo inovador o seu conteúdo.

Portanto, dessa perspectiva, não cabe, a meu ver, a discussão sobre a paternidade da Questão Homérica (levantada, em geral, por franceses e italianos):³ basta que se leia Wolf para se ter a exata noção da distância que separa, em termos de discussão crítica especializada e dinâmica histórica, seu livro dos de Robert Wood, Giambattista Vico ou do abade d'Aubignac; ou que se veja o modo como foi capaz de fecundar as análises posteriores. Seu rigor filológico casava-se, paradoxalmente, com uma abertura de posicionamento, e a união desses dois elementos funcionou como verdadeiro estopim.⁴ Como afirma Frank Turner,

muito do conteúdo do ensaio não era especialmente original. As próprias notas de rodapé de Wolf deixam isso claro. Ele não explorou completamente nem respondeu a muitas das questões que tinha levantado. Mas, ao deixar sua contribuição de uma forma um pouco truncada, permitiu a outros que levassem adiante e redefinissem as questões que primeiro levantara.⁵

A tese de Wolf pode ser resumida de modo simples, embora ele mesmo nunca faça tal apresentação sumária do que quer defender: os poemas homéricos surgiram como cantos menores, numa época em que não havia escrita e a possibilidade de se criar obras muito extensas (por volta de 950 a. C.) e foram assim transmitidos por rapsodos ao longo de 400 anos, durante os quais foram sofrendo expansões e alterações; no século VI, graças à atuação de Pisístrato, eles foram compilados e postos por escrito, ganhando assim unidade (especialmente a *Odisseia*), ainda que tenham continuado a sofrer mudanças depois dessa data. Homero teria sido o compositor da maior parte dos cantos originais. O texto original,

ou o texto de Homero, não pode ser recuperado, apesar das esperanças suscitadas pela publicação do Venetus A. No entanto, com base nas novas informações, pode-se começar a investigar a história da evolução dos poemas, para, a partir disso, formular-se um método de recensão que os torne menos corrompidos.

Essa tese não é exposta de modo simplório, nem apresentada logo de saída. Wolf começa o livro falando sobre os deveres que se impõem ao editor na realização de uma “verdadeira recensão”, quando deve investigar escrupulosamente a “natureza das fontes”, fazendo-se uma colação (cotejo) dos manuscritos. No caso de Homero, continua ele, a “forma original” se perdeu, cabendo examinar então até que ponto as evidências à disposição poderiam permitir “polir essas eternas e únicas relíquias do gênio grego”. Essa recensão, mais exata e precisa, a seu ver, não tinha sido ainda realizada, e só com ela o poeta poderia ser publicado “numa forma perfeitamente pura e correta”.⁶ Villoison acabara de prestar “um magnífico serviço” com a publicação, pela primeira vez, do manuscrito de Veneza: seus escólios apresentavam um caráter desigual, mas ainda assim representavam um avanço:

Qualquer um é capaz de ver que, uma vez aberto esse tesouro, ele trará, para a interpretação correta de Homero, tanto crítica quanto histórica, uma contribuição superior àquela que se tem a respeito dos outros poetas sobre os quais os mesmo alexandrinos trabalharam.⁷

Para Wolf, tratava-se, portanto, como diz na sequência, de “se obter um conhecimento mais profundo sobre as origens a partir das quais se desenvolveram a emenda de manuscritos e a arte da crítica”. Tendo já publicado, uma década atrás, edições escolares da *Odisseia* e da *Iliada* (em 1784 e 1785, respectivamente), ele se via agora forçado, diante das novas descobertas, “a repetir boa parte da viagem que já fizera”, uma vez que nenhum escritor ou poeta antigo “possibilita um trabalho crítico no nível em que o faz nosso amigo Homero”.⁸

Essas considerações preliminares, que fazem ressaltar o enfoque de crítica histórica do texto, encerram-se com a apresentação do seu plano de trabalho, no já citado Capítulo 7, quando divide sua abordagem em dois momentos: I. “história da crítica interna dos poemas”; e II. “princípios sobre os quais se baseia a emenda de Homero”. Como já se disse, essa segunda parte, que seria como que a cúpula no seu edifício de erudição,

não foi redigida. Quanto à primeira, ela se subdivide em seis etapas, do seguinte modo:⁹

1. “das origens, isto é, da época da poesia refinada dos jônios (cerca de 950 a.C.) até Pisístrato, o tirano de Atenas, a quem os antigos atribuem o arranjo dos dois poemas que até hoje vigora” (capítulos 12-35);
2. “de Pisístrato a Zenódoto, que foi o primeiro dos gramáticos a abrir uma das mais famosas trilhas da crítica homérica” (capítulos 36-43);
3. “de Zenódoto a Ápion, que – de acordo com Sêneca – era celebrado em toda a Grécia por causa de sua arte de interpretar o poeta” (capítulos 44-51);
4. “de Ápion a Longino e seu aluno Porfírio, ambos tendo contribuído em certos aspectos para o texto e a interpretação de Homero”;
5. “de Porfírio ao homem responsável pela primeira edição, Demetrius Chalcondyles de Atenas”; e
6. “estes três últimos séculos, durante os quais Homero têm ocupado de modos diversos a inteligência dos estudiosos e os ateliês dos impressores”.

Fica clara a enorme ambição do projeto, verdadeira tarefa hercúlea, que Wolf só poderia mesmo ter deixado pela metade, sem que chegasse a concluir a redação relativa à terceira etapa (“de Zenódoto a Ápion”).¹⁰ Fica evidente também que, até esse ponto, não se tocou num problema central, que confere ao trabalho de edição crítica de Homero uma particularidade ímpar e impede a recuperação de sua forma original: seu caráter oral.

Wolf aborda a questão logo no começo da primeira parte (Capítulos 8 a 11), ao tratar de quatro exemplos de “versos interpolados” na *Iliada* e da possível “corrupção” dos poemas. Isso o leva à seguinte formulação, uma das mais famosas do livro, que vale citar na íntegra:

Mas e se a suspeita dos estudiosos for plausível: a de que esses poemas [os homéricos] e outros desse tempo não foram postos por escrito, mas compostos a princípio de memória pelos poetas e dados a público como cantos, com a recitação dos rapsodos – cuja arte peculiar consistia em aprendê-los – tornando-os então mais amplamente acessíveis? E se, por causa disso, muitas alterações foram necessariamente realizadas, acidental ou intencionalmente,

antes que fossem fixados na forma escrita? E se, por essa razão, assim que começaram a ser postos por escrito, foram apresentando muitas diferenças, e logo adquiriram outras em consequência das conjecturas apressadas daqueles que competiam em esforços para poli-los e corrigi-los, segundo as melhores leis da arte poética e segundo seus próprios usos? E se, finalmente, for possível mostrar com argumentos e raciocínios plausíveis que a sequência inteira dos dois poemas, com sua continuidade, deve-se não tanto ao gênio daquele a quem normalmente é atribuída, e sim ao zelo de uma época mais refinada e aos esforços coletivos de muitos, e que portanto esses cantos a partir dos quais a *Iliada* e a *Odisseia* foram formadas não têm todos eles um mesmo autor? Se for preciso, então, aceitar uma visão diferente da ordinária a respeito disso tudo – o que significará devolver a esses poemas seu lustro original e genuína beleza?¹¹

A maioria dessas questões será atacada pelo estudioso ao abordar a primeira das suas seis etapas históricas (“das origens até Pisístrato”), com a qual se ocupará ao longo de 24 capítulos,¹² o que corresponde à, praticamente, metade do livro. Em seu tratamento sobre as origens da escrita entre os gregos, o nome do inglês Robert Wood aparece logo de saída como o de alguém que levantou a questão com uma “ousadia brilhante” e ajudou a abrir caminho para que “dúvidas fossem suscitadas sobre se Homero, o maior dos escritores, de fato empregou a arte da escrita”. Para Wolf, no entanto, Wood pecou pela “falta de sutileza” em seus argumentos históricos (“fracos e descabidos”), que, por isso, não se tornam convincentes. Era preciso “examinar a natureza dos monumentos antigos mais profundamente e julgar cada acontecimento segundo os costumes mentais e morais de cada época e lugar, seguindo-se a mais rigorosa lei da história”, para que, dessa maneira, se evitasse o método ainda vigente daqueles que “leem Homero e Calímaco e Virgílio e Nono e Milton com o mesmo espírito, e não se empenham em suas leituras em ponderar sobre o que cada época admite”.¹³

Na continuação, Wolf passa a investigar, com base em Heródoto, a possibilidade de a escrita ter surgido em tempo remoto, mas ainda assim aponta para a dificuldade de sua ampla disseminação e pleno domínio; os suportes, até a introdução do papiro no século VI a.C., eram de difícil uso, acolhendo apenas inscrições públicas, e dificilmente haveria interesse em reduzir os poemas a “caracteres mudos”. Segundo o estudioso, foi apenas com a criação da prosa, “no período de Tales, Sólon, Pisístrato”, quando

a linguagem se libertou do metro e do ritmo (auxílios da memória), que a técnica da escrita alfabética se desenvolveu.¹⁴

Voltando-se então para o interior da poesia homérica, Wolf examina a famosa passagem do Canto 6 da *Iliada* (v. 168-9) – em que supostamente haveria menção ao envio de uma “carta” – e afirma que nem Eustácio (século XII d.C.) nem nenhum outro comentador mais antigo via aí, ou em qualquer outro passo da *Iliada* e da *Odisseia*, uma menção a um registro escrito.¹⁵ Não encontramos, porém (continua ele), nenhum pronunciamento sobre se Homero, ao contrário de seus heróis, dominava essa arte. Para Wolf, a passagem fundamental para esclarecer o ponto é ainda a de Flávio Josefo (*Contra Ápion*, 1.2), também mencionada, como vimos, pelo abade, por Vico, por Wood e por Villoison. O filólogo alemão, no entanto, é o único que a cita na íntegra. Por causa de sua importância, apresentamos uma tradução para o português:

(...) tardiamente e a custo, [os helenos] conheceram a natureza da escrita (*phúsin grammáton*). Alguns, querendo que esse uso, da parte deles, seja antiquíssimo, dizem, de modo reverente, que o aprenderam com os fenícios e Cadmo. Mas não seria possível apresentar, daquele tempo, nenhum registro escrito (*anagraphén*) preservado, seja nos templos, seja nos monumentos públicos. Porque mesmo sobre aqueles que, posteriormente, marcharam por tantos anos contra Troia, há muita dificuldade e investigação sobre se usavam a escrita (*grámmasin*). E prevalece sim a verdade de que eles ignoravam o presente uso das letras (*tón grammáton*). De modo geral, não se encontra o reconhecimento, entre os helenos, de uma escrita (*grámma*) mais antiga que a poesia de Homero – e este também é, evidentemente, posterior aos eventos de Troia. Dizem que nem ele deixou por escrito (*en grámmasin*) sua poesia, mas que, sendo ela preservada de memória (*diamnemoneuoménen*), foi posteriormente reunida (*suntethénai*) a partir de cantos, e que, por isso, ficaram nela muitas dissonâncias (*diaphonías*).¹⁶

Na visão de Wolf, “esse é o único testemunho claro com autoridade sobre a questão”, e seu peso é ainda maior “porque foi escrito contra o mais preparado comentador homérico [Ápion], e nenhum defensor antigo de uma opinião diferente ou contrária sobreviveu”.¹⁷

Seu minucioso exame continua nos capítulos seguintes, nos quais afirma, entre outras coisas, que Homero não pode ser confundido com um Virgílio (que omite a escrita na sua *Eneida* apenas para imitar o modelo),¹⁸ que devemos deixar de lado estantes e bibliotecas para nos transportar para uma época em que a recitação era a regra, e aedos e rapsodos (seus

sucessores) eram muito admirados, formando estes últimos uma classe especializada, não dedicada à épica exclusivamente;¹⁹ que as falhas de memória, junto com a vontade de embelezar, produziam as “dissonâncias” de que já falava Flávio Josefo; e que o próprio estilo homérico contribuía para o surgimento de modificações, uma vez que “as sentenças e as palavras estão interligadas com tamanha simplicidade de linguagem e pensamento, e fluem em frases tão curtas, que se tornava extremamente fácil alterar, subtrair e adicionar, em qualquer ponto”.²⁰

A conclusão a que Wolf chega, depois desse levantamento a respeito do papel da oralidade nas origens dos poemas homéricos, é que eles não poderiam ter a extensão que têm sem o auxílio da *escrita*. Esse passo é decisivo para sua argumentação, e ele mesmo tem plena consciência disso. Veja-se o que afirma, no Capítulo 26:

Digamos de uma vez, com toda clareza, qual é o caso. Parece decorrer necessariamente do que foi dito anteriormente que obras tão extensas, e elaboradas numa sequência assim sem quebras, não poderiam ter sido concebidas mentalmente, nem trabalhadas por um poeta, sem algum tipo de auxílio artificial para a memória.²¹

Wolf fica assim com um paradoxo – Homero não conhecia a escrita e, no entanto, o fato de seus dois poemas serem extremamente longos torna improvável a ausência da escrita –, paradoxo que ele resolve imaginando (apoiado, aqui e adiante, em analogias com outras nações)²² que “os mais antigos poemas épicos eram bastante breves”, o que facilitava não só sua preservação, mas também sua divulgação e apresentação em festivais.²³ Muitos episódios, por exemplo, da *Odisseia*, “parecem ter sido compostos por Homero e cantados por um longo período sempre da mesma maneira – separadamente e sem se dar atenção à forma do todo”. Seria a escrita a responsável pela formação, posteriormente, do conjunto:

Mais tarde, numa época mais refinada e rica nas artes, notou-se que, formando-se esses episódios a formarem um único e grandioso corpo contínuo, através de algumas excisões, adições e modificações, eles poderiam tornar-se (como se tornaram) um monumento novo, mais perfeito e esplêndido.²⁴

Com isso, simplesmente, Wolf propõe a dissociação entre Homero e seus épicos na forma atual!

Uma seção dedicada à análise da unidade dos poemas e às suas “ligações imperfeitas” (para Wolf, mais visíveis na *Iliada*) vai ser o centro das

atenções entre os Capítulos 27 e 31, quando o abade d'Aubignac receberá rápida menção,²⁵ e o filólogo alemão voltará a dizer, com clareza:

Não tenho medo de ser acusado de tal temeridade [de acreditar que as coisas nascem e se desenvolvem por acidente e acaso, e não por vontade de uma mente divina], uma vez que fui levado pelos vestígios de uma moldura artística, e por outras considerações demoradas, a pensar que Homero não foi o criador desses – por assim dizer – dois corpos, mas sim que essa estrutura artística foi introduzida por épocas posteriores.²⁶

Que época seria essa em que os poemas ganharam envergadura, graças ao auxílio da escrita? Mais uma vez, Wolf é peremptório:

Não há necessidade de se apoiar em conjecturas. A História fala. Porque as vozes da antiguidade e (...) o consenso da tradição atestam que *Pisístrato foi o primeiro a pôr os poemas de Homero por escrito e na ordem em que são lidos hoje*.²⁷

Nesse ponto, entre os Capítulos 32 e 34, Wolf cita, em nota e no corpo do texto, “essas vozes da antiguidade” que reportariam intervenção tão decisiva para a história dos poemas. Eram fontes já bastante conhecidas em sua época, mas abordadas nos *Prolegômenos* de modo apressado. Veja-se o caso da utilização, nesse ponto, novamente do texto de Flávio Josefo, e mais precisamente do trecho em que diz que a poesia de Homero “foi posteriormente reunida a partir de cantos”; para o filólogo alemão, a reunião foi feita “evidentemente por Pisístrato”. Essa fonte – que ele, sem nenhum pudor, faz falar onde silencia – vem se juntar a outras, sem uma discussão ou contextualização mínima, o que contradiz o método histórico tão propalado pelo autor.

Podemos dizer que, de modo geral, esses testemunhos a princípio falam simplesmente de um movimento de *organização ou ordenação* da poesia homérica ocorrido na Atenas do século VI a.C. Tradicionalmente, eles são divididos em dois grupos: 1. aqueles que dão conta de uma suposta edição de Homero a cargo do tirano Pisístrato, a hoje chamada “Recensão (ou Redação) de Pisístrato”; e 2. aquelas que falam de uma suposta ordem para a recitação em sequência e por revezamento de Homero, no festival das Panateneias, a hoje chamada “Regra Panatenaica”.

No primeiro grupo, temos os seguintes autores e trechos, que apresento a seguir em tradução para o português, em ordem cronológica:²⁸

Cícero (I a.C.), *Sobre o orador*, 3.137: Quem a tradição conta ter sido naqueles tempos mais douto, ou com uma eloquência nas letras mais instruída, que

Pisístrato, ele que é considerado o primeiro a ter disposto (*disposuisse*) os livros de Homero – anteriormente confusos (*Homeri libros confusos antea*) – assim como os temos agora?

Pausânias (II d.C.), *Descrição da Hélade*, 7.26.13: (...) e dizem que Pisístrato, no momento em que coletava (*éthroize*) os versos (*épe*) de Homero – despedaçados (*diespasména*) e preservados, cada um num lugar, de memória (*mnemoneuómena*) –, que então o próprio Pisístrato ou um de seus companheiros alterou por desconhecimento o nome [da cidade de Donussa, que em *Il. 2*, 573 aparece como Donoessa].

Eliano (III d.C.), *Varia historia*, 13.14: (...) e bem depois Licurgo, o lacedemônio, foi o primeiro a trazer (*prôtos ekómisen*) reunida (*athróan*), para a Hélade, a poesia (*poésin*) de Homero. Ele trouxe (*égagen*) da Jônia esse material transportável (*tò agógimon*), quando saiu de viagem. E posteriormente Pisístrato, unindo-as (*sunagagón*), deu a público (*apéphene*) a *Ilíada* e a *Odisseia*.

Essas fontes – mais de 500 anos posteriores aos eventos de que falam – são tomadas como fato por Wolf, ainda que nenhuma delas faça referência explícita ao uso da escrita: o destaque fica para a reunião do que estava disperso. É com base nelas que ele dá como certa a fixação *por escrito* dos poemas homéricos por Pisístrato,²⁹ que – em sua visão – veio em seguida a uma organização da recitação por Sólon. Nesse caso, três testemunhos são citados por Wolf, sem que contudo recebam a mesma importância do grupo anterior. Na ordem temporal, são eles:³⁰

Platão (IV a.C.), *Hiparco*, 228b: (...) e ele [=Hiparco] foi o primeiro a trazer os versos (*épe*) de Homero para esta terra [=Atenas] e a obrigar os rapsodas a percorrê-los, nas Panateneias, por revezamento (*ex hupolépseos*) e em sequência (*ephexés*), conforme fazem ainda hoje.

Licurgo (o orador ateniense, IV a.C.), *Contra Leócrates*, 102: (...) os vossos antepassados o acolheram como um poeta tão importante, que estabeleceram uma lei segundo a qual, a cada quatro anos nas Panateneias, dentre os poetas apenas os seus versos (*épe*) deveriam ser recitados (*rhapsoidéisthai*).

Diógenes Laércio (III d.C.), *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, 1.57: Ele [=Sólon] redigiu uma lei segundo a qual os poemas de Homero (*tà Homérou*) deveriam ser recitados (*rhapsoidéisthai*) por revezamento (*ex hupobolés*): onde o primeiro parou, daí o seguinte deveria começar.

Desse segundo grupo, ele descarta as informações do *Hiparco*, porque o objetivo do diálogo (apócrifo, em sua opinião) seria apenas o de louvar o filho de Pisístrato, e fia-se na atribuição a Sólon, dando talvez a

entender que os “antepassados” do *Contra Leócrates* seriam uma outra forma de se referir ao legislador ateniense.³¹

É importante deixar claro que, para Wolf, Pisístrato simplesmente compilou os cantos (antes “confusos”, “despedaçados”) que hoje formam as duas grandes epopeias (que, portanto, não existiam como unidades), não tendo atuado como um editor de fato, ou seja, não tendo tido uma posição crítica em relação ao texto (como a que vieram a ter os gramáticos alexandrinos). Sua tarefa se resumiu a uma ordenação, sem intenção de eliminar inconsistência e lacunas, e os poemas continuaram em transformação até a época dos Ptolomeus.³²

É nesse ponto (em Pisístrato) que termina a primeira fase de sua história crítica do texto. Antes de passar à etapa seguinte, porém, Wolf fala sobre as implicações de sua proposta radical, segundo a qual a *Iliada* e a *Odisseia*, tais como as lemos hoje, não seriam mais obra de Homero, mas resultado, sobretudo, dessas intervenções posteriores – estas sim responsáveis pela “concepção artística da estrutura” dos poemas, “que não se pode negar”.³³ Diz ele:

(...) eu ousei tirar de Homero parte do renome por aquela habilidade artística que o faz tão admirado por eles [seus estudiosos]. Não há dúvida de que apenas muito poucos ficarão convencidos, mesmo se pressionados pelo peso de todos os argumentos. Porque nesses assuntos é preciso ter certa sensibilidade, a qual os argumentos por si não proporcionam. Mas, quanto a mim, considero impossível, ao contemplar o progresso dos próprios gregos ou de outras raças, aceitar aquela crença a que nos acostumamos: de que essas duas obras são de um único gênio e irromperam repentinamente da escuridão, em todo o seu brilho, tal como são, já com o esplendor de suas partes e as inúmeras virtudes do conjunto bem conectado.³⁴

Os dois períodos seguintes, de Pisístrato a Zenódoto, e de Zenódoto a Ápion, são abordados de modo mais breve (mas não menos cerrado). O primeiro, para Wolf, corresponde às origens da interpretação entre os antigos, em que se destacavam os sofistas com seus enfoques variados (Pródico, Protágoras, Hípias) e nomes como os de Antímaco de Cólofon, responsável por uma recensão de Homero na época de Sócrates, Aristóteles e Filetas de Cós. Por causa da persistente conservação de memória dos cantos e dos vários deslizes na preparação dos primeiros textos, os “monumentos homéricos (...) num certo sentido obrigaram a crítica filológica a existir”³⁵ já nos séculos V e IV a.C., produzindo as edições “do indivíduo”

e “da cidade”, com base nas quais os alexandrinos fizeram seu trabalho. Zenódoto de Éfeso, o primeiro deles, do início do século III a.C., ao trabalhar com mais manuscritos, introduziu um texto “mais consistente na forma”.³⁶ Sua atividade é minuciosamente examinada no longo Capítulo 43, dos seus equívocos na supressão e suspeição de versos (“ele trata a *Iliada* como se fosse sua própria composição”) ao obstáculo representado pelos textos imperfeitos, como erros introduzidos pelos copistas; de qualquer maneira, para Wolf, ele é fundamental para que se possa imaginar “a forma comum mais antiga do texto homérico”, ainda que notemos “quão frágeis eram as origens da arte de corrigir os vestígios do passado e da arte gramatical em si”.³⁷

O terceiro (e último) período abordado no livro inicia-se com a discussão sobre Aristófanes de Bizâncio, sucessor de Zenódoto. Apesar de sua atuação não apenas mais erudita (com investigações gramaticais e a criação dos acentos e sinais de pontuação), mas também ampla (tendo-se dedicado também a Hesíodo, Píndaro, Platão, Sófocles, Eurípides e Aristófanes, o comediógrafo homônimo), seu método, no trato com Homero, – diz Wolf – é tão obscuro quanto o de Zenódoto. Ao contrário deste, no entanto, escreveu comentários à edição dos poemas, e em suas lições “é fácil perceber maior conhecimento e moderação”.³⁸ Uma mudança significativa só ocorreria com o trabalho de Aristarco de Samotrácia (pupilo de Aristófanes), cujo “nome se tornou de certo modo sinônimo da arte de explicar e corrigir textos”, tendo sido endeusado por seus seguidores, “que declaravam preferir estar errados com ele a estarem certos com os demais”.³⁹

Wolf nota que, ainda que seus comentários a Homero, assim como os de Zenódoto, se tenham perdido, a publicação do Venetus A vinha alterar consideravelmente o nível de informação sobre o “príncipe dos críticos” – o que, de todo modo, não nos ajuda, em sua opinião, a determinar qual a novidade decisiva que trouxe consigo. Para o filólogo, seu texto foi fundamental, e logo se transformou numa espécie de “vulgata”, que, por sua vez, recebeu novas alterações, até se produzir por volta dos séculos III e IV d.C. a vulgata atual. Além da divisão em 24 cantos, a introdução do travessão lateral (*obelós*), para indicar os versos suspeitos no texto, foi feita, aparentemente, por ele, mas não sabemos com que critérios e justificativas empregava o sinal. O travessão também era utilizado por ele junto com o asterisco, para indicar que se tratava de um verso impropriamente

repetido. Wolf considera que uma das lições de Aristarco dessa natureza (os versos de *Il.* 1, 366ss., que repetem anteriores) é equivocada, “assim como muitas outras relacionadas a esse sinal”, porque “a similaridade entre as passagens” podia dar azo a uma “repetição inepta” – tópico que ele promete discutir na (infelizmente, nunca publicada) segunda parte do livro, “na qual terei que defender minhas próprias omissões [de determinados versos]”.⁴⁰ Finalmente, uma rápida pincelada sobre o trabalho de Crates de Malo, contemporâneo e adversário de Aristarco, com sua leitura filosofante e alegorizante de Homero, encerra o livro.

De sua exposição desses dois períodos, ficam para o leitor o enfoque sempre cético e a desconfiança em relação à atividade desses primeiros críticos, tomados não como possíveis estabelecedores de uma versão original ou mais próxima de Homero, mas antes como elementos de outra natureza dentro da mesma cadeia histórica e do contínuo processo de transformação do texto. Para Wolf, o juízo dos alexandrinos era em grande medida “mais estético do que crítico”,⁴¹ embora prevaleça opinião contrária, “um erro comum, em que todos incorrem – o de pensar que os críticos antigos são semelhantes aos atuais”.⁴² Daí ele afirmar que a tarefa, para um Aristarco, ao emendar o texto de Homero, “era levar em consideração não o que cantou, mas o que deveria ter cantado”.⁴³

Esse ceticismo, que abre espaço para a avaliação evolutiva em detrimento da busca pelo texto primeiro, é talvez o motor principal dos seus *Prolegômenos*; é ele que dá sustentação à abordagem de Homero em termos históricos, como fica evidente numa das últimas páginas, quando diz, mais uma vez, que “a História fala”:

O Homero que temos nas mãos hoje não é o que floresceu nas bocas dos gregos de sua época, mas um Homero de várias maneiras alterado, interpolado, corrigido e emendado, desde os tempos de Sólon até os alexandrinos. Homens inteligentes e instruídos há muito chegaram a essa conclusão servindo-se de pequenas e variadas evidências, espalhadas aqui e acolá. Mas agora as vozes de todas as épocas, juntas, dão seu testemunho, e a História fala.⁴⁴

Esse olhar representa, no fim das contas, o que há de mais interessante no livro: com ele, Wolf busca, ao mesmo tempo, dar uma dimensão contextual aos poemas e vê-los em seu processo de desenvolvimento, fazendo-os sair de uma abordagem a-histórica, ou de uma historicidade estática.

Não se pode negar, porém, que há por trás de sua leitura um primitivismo latente, a idealização de uma fase rude da humanidade, espontânea e livre das regras da arte. David Monro, em sua crítica a Wolf, já assinalava o parentesco com a obra de Robert Wood,⁴⁵ ainda que ocorra, de uma para a outra, a inversão em relação ao *momento propício para a produção da grande obra*. Se para Wood o gênio Homero produzira oralmente, em sua totalidade, as duas grandes epopeias gregas, e alcançara tão grandioso resultado justamente porque trabalhara antes do estabelecimento de uma arte mais refinada (ainda que sua concepção no fundo seja a de um escritor Homero projetado para os tempos selvagens), para Wolf a *Iliada* e a *Odisseia* são fruto dessa época letrada e mais refinada, uma derivação dos cantos orais originais, o que implica reduzir a importância de Homero como grande autor⁴⁶ e dar à escrita papel decisivo.

Como bem viu David Monro, para Wolf, nesse enfoque primitivista, “a estrutura artística dos poemas homéricos é de fato a circunstância que depõe contra a antiguidade de sua forma presente”.⁴⁷ Em outras palavras, tem-se a ideia preconcebida de que o iletramento puro não possibilitaria, nos dizeres do próprio filólogo alemão, “o planejamento de uma história contínua, que seja longa e variada em seus episódios”.⁴⁸ O Homero oral, de que há vários testemunhos, não se coaduna com a arte de suas epopeias, que é visível. Por isso, Homero deve tornar-se o criador de cantos menores, e a invenção do alfabeto, ser central no processo. Para Wolf, não são empecilhos nem o fato de as “partes” (cantos) de Homero, tomadas de modo independente, revelarem ainda enorme qualidade e acabamento,⁴⁹ nem o fato de que uma fonte como a relativa à “Regra Panatenaica” sugerir – ao falar de uma apresentação “em sequência” – que, antes mesmo de Pisístrato, já havia uma ordem dos poemas.⁵⁰

Sobre a atuação do tirano (que teria fixado por escrito os poemas), faltou, como já se disse, um olhar mais crítico em relação aos relatos, que são tardios e inconsistentes, e falam mais da própria época em que foram produzidos do que daquela a que se referem. Como diz Myres:

Wolf se apoiou nos tardios e lacunares depoimentos sobre a atividade de Pisístrato, que ele descreve, de forma bem imprecisa, como algo endossado unanimemente pela Antiguidade. O fato é que, mesmo que ela estivesse mais bem atestada, ainda assim pouco diria em relação ao estado anterior dos poemas.⁵¹

John Scott, quase 40 anos antes, fora ainda mais contundente:

Não se pode encontrar em Heródoto, Platão, Aristóteles, nem em qualquer escritor ateniense antigo, uma referência que conecte o tirano [Pisístrato] a Homero; e não há uma alusão sequer a isso em toda a enorme quantidade de informação atribuída aos estudiosos de Alexandria. A afirmação de Wolf de que toda a Antiguidade estava unida numa só voz ao conferir a Pisístrato, de modo consistente, a honra de coletar, arranjar e pôr por escrito a poesia de Homero, parece perigosamente próxima de um engano intencional.⁵²

No fim das contas, é uma visão negativa da oralidade que perpassa o texto de Wolf – de algo limitado do ponto de vista da construção poética, e que produz a corrupção de um texto. Como no caso de seus antecessores, salvo uma ou outra passagem, não há em seu livro a percepção de como essa oralidade poderia operar na criação dos versos. Se para Wolf a história do texto de Homero responde por sua multiformidade (para empregarmos um termo bem mais recente), essa multiformidade não radica no modo de ser da oralidade homérica, mas nas vicissitudes da transmissão de poemas que, a princípio, eram formas fixas. A multiformidade, em outras palavras, é sinal de que houve uma *deformação* de um Homero primeiro, alvo de inúmeras interpolações, correções e subtrações, e hoje irre recuperável.

Por outro lado, deve-se louvar sua cautela em relação aos critérios supostamente “críticos” dos alexandrinos, e sua maneira evasiva em apresentar o que seriam esses cantos menores de que se originaram a *Iliada* e a *Odisseia*, e o modo como foram rejuntados. Como diz Adam Parry:

A percepção que Wolf tinha das limitações do seu próprio conhecimento e sua sensibilidade para com a poesia homérica, combinadas com poderes superiores de lógica, atuaram junto no sentido de impedi-lo de cometer o erro de seus sucessores.⁵³

Por aí vemos como a obra inspiradora da crítica analista foi, ao contrário dela, pouco propensa ao cientificismo subjetivo e dogmático do século XIX. Recorrendo à analogia feita por Schelling entre o trabalho de Wolf e a geologia,⁵⁴ podemos dizer que a análise dos fragmentos e da composição do “solo” homérico Wolf deixou, inteligentemente, para os que vieram depois dele. É essa abordagem que vai dominar amplamente os estudos de Homero – primeiro no âmbito de língua alemã, e depois, a partir de meados do XIX, estendendo-se às línguas inglesa e francesa. Hegel podia queixar-se, em sua *Estética* (386), de que não era possível negar a Homero seu “caráter de obra de arte”, mas a discussão, a partir

de Wolf, ganhara um grau de especialização inédito, tornando o poeta alçada da nova ciência filológica. Como diz Frank Turner, no tratamento dado à Questão Homérica, de uma forma grandiloquente, mas verdadeira:

(...) [Wolf] demonstrou o tipo de trabalho e autoridade que poderia nascer da nova cultura acadêmica alemã. Com efeito, os reformadores das universidades alemãs, trabalhando sob a orientação de Humboldt, utilizaram o livro de Wolf para mostrar a relevância e o poder da ciência filológica, ligando assim o tradicional estudo dos clássicos ao novo e poderoso método. Poetas contemporâneos podiam debater as visões de Wolf e chegar a diferentes opiniões em momentos diferentes, mas a opinião dos poetas e dos homens de letras não era mais decisiva. Raiara o dia do homerista profissional.⁵⁵

ABSTRACT

The book *Prolegomena ad Homerum*, written in Latin by F.A. Wolf (1795), represented a turning-point in Homeric studies, launching the “analytical” approach of the 19th century. My aim here is to make a critical introduction to that work, with which we are not very acquainted in Brazil.

Keywords: Homer; Greek epic; textual criticism; Wolf.

NOTAS

¹ O livro teve uma segunda edição em 1876, a cargo de I. Bekker, e uma terceira em 1884, por R. Peppmüller (reimpressa em 1963).

² Ver GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed.), *F.A. Wolf: Prolegomena to Homer*, Princeton: Princeton University Press, 1985, p. 57-8, com as notas dos editores, e p. 219. Minhas traduções aqui são feitas com base nessa edição americana. Ver também MYRES, J. *Homer and his critics*, London: Routledge & Kegan Paul, 1958, p. 75.

³ Luigi Ferreri insiste nesse tópico da paternidade. Ver *La Questione Omérica dal Cinquecento al Settecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 287-90.

⁴ Notado por Milman Parry; ver PARRY, A. (ed.). *The making of Homeric verse*. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. xvi, n. 2.

⁵ TURNER, F. The Homeric Question. In: MORRIS, J.; POWELL, B. *A new companion to Homer*. Leiden: Brill, 1999. p. 125.

⁶ GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 43-9.

⁷ *Ibidem*, p. 51.

⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁹ *Ibidem*, p. 57-8. A indicação da correspondência entre as etapas e os capítulos dos livros é de minha autoria.

¹⁰ A redação é interrompida logo após falar brevemente sobre a atividade de Crates de Malo, contemporâneo de Aristarco (início do século II a. C.).

¹¹ GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 69-70.

¹² Do Capítulo 12 ao 35.

¹³ GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 71-4

¹⁴ *Ibidem*, p. 75-91.

¹⁵ *Ibidem*, p. 92-3. Os versos dizem o seguinte, na tradução de Frederico Lourenço (repare-se na tradução tendenciosa do verbo *grápho*, que pode ter aí apenas o sentido de “registrar” e não o de “escrever”): “Mandou-o para a Lícia; e deu-lhe para levar sinais ominosos./ escrevendo muitos e mortíferos numa tabuinha de aba dupla”. Wolf volta à carga nas páginas 95-100, discutindo também *Il.* 7, 175-6, onde se lê (também na tradução de Frederico Lourenço): “Assim falou; e cada um marcou a sua sorte e deitaram-nas/ para dentro do elmo do Atrida Agamênon”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 94, nota 38. **No trecho imediatamente anterior, Flávio Josefo fala da tradição preservada por escrito entre egípcios, caldeus e fenícios, contrapondo-os aos gregos, que eram vítimas de “dez mil” destruições, perdendo a memória das ações passadas e começando sempre de novo. O trecho alude claramente à conhecida passagem do Timeu, em que se narra o diálogo entre Sólon e um egípcio.**

¹⁷ *Ibidem*, p. 94-5.

¹⁸ *Ibidem*, p. 103.

¹⁹ *Ibidem*, p. 104-10.

²⁰ *Ibidem*, p. 111.

²¹ *Ibidem*, p. 114.

²² *Ibidem*, p. 145 e nota “a”.

²³ *Ibidem*, p. 115.

²⁴ *Ibidem*, p. 122.

²⁵ Ver notas às páginas 117 e 124. Sobre se Wolf, de fato, teve acesso a essa obra, ver discussão de V. Magnien (ed.), *Abbé d’Aubignac: Conjectures académiques ou dissertation sur l’Iliade*. Paris: Librairie Hachette, 1925.

²⁶ GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 131.

²⁷ *Ibidem*, p. 137 (grifo original).

²⁸ Apresentados por Wolf nas páginas 137-8, nota 5, nas quais cita ainda outras fontes, como Libânio, o *Suda*, Eustácio e as *Vidas de Homero*, todas elas derivadas dessa mesma tradição de atribuição a Pisístrato.

²⁹ Wolf cita ainda um extenso escólio à obra de Dionísio Trácio (II d.C.), *Gramáticos gregos* (3.29.17-30.17), segundo o qual acidentes naturais destruíram e desmembraram os poemas, e que Pisístrato se propôs dar recompensas para os que lhe trouxessem versos de Homero. Reunidos os versos, o tirano montou uma comissão de 72 gramáticos para ordenar os poemas, tendo-se destacado na tarefa Aristarco e Zenódoto! A citação é só por “diversão”, diz Wolf, por causa dos dados fantasiosos e anacrônicos. No entanto, em sua visão, quem sabe a diferença entre fábula e história, reconhece a história por detrás da fábula. Ver GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed) *op. cit.*, p. 140-1.

- ³⁰ Apresentados por Wolf, respectivamente, nas páginas 143 (nota 15), 144 (nota 16), e 135 (nota 4).
- ³¹ GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed), *op. cit.*, p. 144.
- ³² *Ibidem*, p. 142.
- ³³ *Ibidem*, p. 127.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 148.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 155.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 167.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 173-81.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 182-6.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 188.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 216.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 158.
- ⁴² *Ibidem*, p. 190.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 204.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 209.
- ⁴⁵ MONRO, D. (ed.), HOMER. *Iliad*. 2 vols. Oxford: The Clarendon Press, 1884/1888, vol. 1, p. xxiv e xxv.
- ⁴⁶ Ver TURNER, F. The Homeric Question. In: MORRIS, I; POWELL, B. (ed.) *A new companion to Homer*, 1999. p. 128-31.
- ⁴⁷ MONRO, D. (ed.), *op. cit.*, p. xxiii.
- ⁴⁸ GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 123.
- ⁴⁹ Problemas apontados por MONRO, D., *op. cit.*, p. xxv.
- ⁵⁰ Como viu MYRES, J. *op. cit.*, p. 87-8, e também John Scott, *The unity of Homer*. New York: Biblio & Tannen, 1921, p. 65.
- ⁵¹ MYRES, J., *op. cit.*, p. 87.
- ⁵² SCOTT, J., *op. cit.*, p. 57.
- ⁵³ PARRY, A. (ed.), *op. cit.*, p. xviii.
- ⁵⁴ GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 27.
- ⁵⁵ TURNER, F., *op. cit.*, p. 131.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERRERI, L. *La Questione Omerica dal Cinquecento al Settecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.
- GRAFTON, A.; MOST, G.; ZETZEL, J. (ed.), *F. A. Wolf: Prolegomena to Homer*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

MAGNIEN, V. (ed.), *Abbé d'Aubignac: Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade*. Paris: Librairie Hachette, 1925.

MONRO, D. (ed.), *Homer: Iliad*. 2 vols. Oxford: The Clarendon Press, 1884/1888.

MYRES, J. *Homer and his critics*. London: Routledge & Kegan Paul, 1958.

PARRY, A. (ed.). *The making of Homeric verse*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

J. SCOTT, J. *The unity of Homer*. New York: Biblio & Tannen, 1921.

TURNER, F. The Homeric Question. In: MORRIS, I.; POWELL, B. (ed.). *A new companion to Homer*. Leiden: Brill, 1999. p. 128-31.

O IV CANTO NO CONTEXTO DAS *GEÓRGICAS*: A CIDADE DAS ABELHAS E O MITO DE ORFEU

Elaine Cristina Prado dos Santos

RESUMO

As *Geórgicas*, de Vergílio (I a. C.), marcam o momento em que a arte vergiliana alcança a perfeição. Logo nos primeiros versos desse longo poema (*Geo.* I, 1 - 5), o poeta anuncia a ordenação de um plano, o de compô-lo em quatro livros: 1. o trabalho dos cereais; 2. a arboricultura; 3. o gado; 4. as abelhas. Mas este artigo pretende limitar-se ao IV livro, marcado pelo mito de Orfeu e pelo reino das abelhas. Duas relações importantes são estabelecidas por Vergílio nesse momento da obra. Uma diz respeito à abelha, que o poeta procura demonstrar ser uma personagem do trabalho, que transforma a Natureza, e, nesse sentido, pode-se vislumbrar a sociedade que elas constroem como um modelo utópico daquela que Augusto almejava construir. A segunda relação estabelecida pelo autor é entre as abelhas e Orfeu: ambos estão profundamente ligados entre si pela simbologia de sobrevivência após a morte, podendo-se concluir, portanto, que Orfeu, como poeta, morre, mas seu canto e sua voz se revelam indestrutíveis, tal como ocorre com as abelhas, como este artigo pretende explicar.

Palavras-chave: Vergílio; *Geórgicas* (IV livro); mito de Orfeu.

Conforme o crítico Gentili (1977, p. 295), a ideia de escrever as *Geórgicas* surgiu, provavelmente, no momento das devastações provocadas pelas guerras civis e dos confiscos que tanto perturbaram a economia agrária da Itália. Na composição das *Geórgicas*, Vergílio¹ levou pelo menos oito anos, iniciando-a em 37 a. C., após a produção das *Bucólicas*,² e terminando em 29 a. C. A obra representa o poema didático por excelência, alcançando, como arte, perfeição em uma rica arquitetura e esquematização harmoniosa. Dos seus 2.188 versos, 700 são destinados à tarefa científica, enquanto os demais tratam dos argumentos, das invocações, das digressões e das reflexões filosóficas. As digressões ao final de cada um dos livros são as mais extensas e as mais significativas: no livro I, há os prodígios seguintes ao assassinato de César; no livro II, os elogios à

vida agreste; no livro III, a peste dos animais no Nórico e, no livro IV, o mito de Aristeu e de Orfeu.

É notável que o que domina, nos quatro cantos, é a ideologia do trabalho nos campos e da vida em contato com a natureza, em uma exaltação tanto do labor quanto da prece, *In primis uenerare deos* (*Geo.*I, 338), confirmando-se como essência filosófica das *Geórgicas* aquilo que afirma Mayer (1948, p.15), isto é, que a obra está relacionada com dois objetivos: um, de teor social, ou antes, político: restaurar o prestígio da vida agrícola, que Augusto se propunha instituir; e outro, técnico: ensinar, poeticamente, os bons preceitos agrônômicos, pois, de acordo com a tradição alexandrina, a poesia era um veículo natural de transmissão de ideias científicas.

No poema, Vergílio dirige-se aos pequenos proprietários, tanto aos veteranos instalados recentemente em suas terras, quanto aos campesinos que sobreviveram às guerras civis, procurando ensinar-lhes que o pequeno camponês é quem deve cultivar a propriedade com as próprias mãos (*Geo.* II, 408 - 10). Logo nos cinco primeiros versos das *Geórgicas*, o plano para o poema já anuncia a intenção de focalizar esse tema da vida campesina:

Agora³ vou cantar o que faz as colheitas férteis, com que astros convém arar a terra, Mecenas, e unir as videiras aos olmeiros; que cuidados exigem os bois, que conduta (seguir) para se manter um rebanho, que grande experiência para as parcas abelhas.⁴

A referência a Mecenas,⁵ já na abertura, explica-se pelo fato de que, conforme diz a tradição, teria sido ele a sugerir a composição do poema, cujo ideal responderia a um dos pontos do programa político instaurado por Augusto, ou seja, o retorno à agricultura. Muitos consideraram que Vergílio obedecera a uma ordem expressa pelas palavras *haud mollia iussa* (*Geo.* III, 41); entretanto, é improvável que o autor tivesse sido submisso às ordens do ministro de Otávio quanto a proporcionar um retorno à terra e uma valorização da agricultura. Talvez o poeta tivesse aceitado a sugestão de optar por uma determinada escritura que já correspondesse à sua própria inspiração. Embora arquitetonicamente perfeitos e belos os versos vergilianos, seria muito ingênuo acreditar que pudessem converter à agricultura uma sociedade que há muito tempo via essa atividade com enfado. Grimal (1992, p. 121-2) diz que não importa o sentido preciso das três palavras dos versos 40 e 41, do III canto, mas é necessário analisá-las:

Entretanto, percorramos as matas das Driades e os bosques intactos, estas são as tuas ordens não fáceis, Mecenas.⁶

A leitura dos versos transcritos permite verificar que os arvoredos e as pastagens das montanhas são virgens, porque nenhum poeta antes de Vergílio se propusera cantá-los. Conclui-se, portanto, que o convite feito por Mecenas se referia aos assuntos tratados no terceiro e talvez no quarto cantos. Se Vergílio considerou a sugestão de Mecenas quanto a tratar também da criação dos rebanhos e depois da criação das abelhas, isso se deu provavelmente porque, como nota Grimal (1992, p. 133), o poeta descobriu que essa amplificação lhe conferiria unidade maior. Com os quatro cantos abordando, respectivamente, plantas, árvores, animais e abelhas, o poema permitiria a gradação dos níveis de vida, diferentes e hierarquizados. Essa ideia é compatível com a filosofia epicurista, segundo a qual, à medida que ascendem na escala dos seres, as criaturas tendem a se diferenciar, pois os organismos ficam mais complexos e compreendem um número maior de átomos diferenciados em combinações mais variadas.

Para a composição das *Geórgicas*, entre as obras gregas utilizadas por Vergílio encontram-se: *Os Trabalhos e os dias* de Hesíodo,⁷ a *Economia* de Xenofonte,⁸ as *Geórgicas* de Nicandro de Cólofon,⁹ os *Fenômenos* de Arato,¹⁰ o *Hermes* de Eratóstenes,¹¹ nas quais se constata influências de Aristóteles, de Demócrito¹² e de Tucídides.¹³ Entre as obras latinas, podem-se destacar: *De Agricultura* de Catão,¹⁴ o *Res Rusticae* de Varrão¹⁵ e o *De Rerum Natura* de Lucrecio.¹⁶ Talvez Vergílio tenha consultado a enciclopédia agrícola do cartaginês Magão, obra famosa da Antiguidade, escrita em língua púnica e depois traduzida para o grego e vertida para o latim por ordem do Senado.

A fim de introduzir o leitor deste artigo no assunto das *Geórgicas* de Vergílio, convém traçar um breve esboço do conteúdo da totalidade dos cantos, antes de focalizar o IV Canto, que constitui o escopo desse artigo. No primeiro, Vergílio apresenta a visão do trabalho, continuando uma tradição que remontava aos tempos longínquos de Roma, pois a imagem da vida rústica apresentada pelo poeta é constituída por meio do *labor improbus*, o que significa que somente o trabalho é capaz de vencer todos os obstáculos, por ser um estimulante à luta obstinada com a terra: *labor omnia uicit improbus* (*Geo. I, 145 - 6*), “O trabalho obstinado vence todas as coisas”.

Já no canto II, conforme afirma o poeta, não há terra mais fecunda e rica que a Itália, nomeada de *Saturnia tellus* (*Geo.* II, 173), apontada como a que trará de volta o verdadeiro sonho da idade de ouro. Para Vergílio, a *Iustissima tellus* (*Geo.* II, 460) dá frutos ao homem em troca de seu esforço. De fato, nas *Geórgicas* há uma primitiva visão dos ideais morais e éticos da Idade de Ouro, de tal forma que Vergílio, ao dizer que os homens do campo são mais firmes e podem defender a pátria, pois a força se concentra exatamente na terra, faz eco às palavras de Catão. Seguem-se as palavras de Vergílio:

Outrora, os velhos Sabinos cultivaram esta vida; Remo e seu irmão cultivaram esta;e Roma se tornou a maravilha do mundo, e somente para si cercou com um muro sete cidadelas.¹⁷

E Vergílio também vai exaltar a terra:

Salve, grande mãe dos frutos, terra Saturnia, grande mãe dos homens!¹⁸

Ao saudar a *magna parens*, terra *Saturnia*, Vergílio revive a época da idade de ouro, quando Saturno ainda reinava e os homens desconheciam penas, misérias, velhices e outros males, vivendo prazerosamente sustentados pela abundância da terra. Ecoando as palavras de Catão em *De Agricultura* e as de Varrão em *Res rusticae*, Vergílio diz ser a Itália a terra mais fecunda e melhor cultivada, confirmando, na obra, o prestígio dessa terra como centro e guia do Império, *Saturnia tellus*, conforme as reflexões de La Penna (1988, p. 74).

Ó muito afortunados agricultores, se eles conhecessem os seus bens! Para eles, longe das armas discordantes, a justíssima terra, dela mesma derrama uma alimentação fácil.¹⁹

Nas *Geórgicas*, Vergílio utiliza como exemplo a figura de um lavrador cuidando de sua propriedade rústica: o ancião de Tarento, *senex Corycius*, que põe suas mãos na lida e leva à cidade os produtos de seu trabalho, que tem orgulho por ter subjugado um solo ingrato, se sente feliz por ter, à sua volta, a paisagem serena da Itália e é contente por ser independente e ter alcançado a paz. Constata-se, desta forma, que o poeta apresenta uma concepção de economia agrícola primitiva – anterior a Varrão e a Catão.

O canto III trata das raças dos animais e das artes de criação do gado. Apresenta os animais que conhecem as alegrias e as dores dos homens, sofrem e amam. À medida que a vida dos animais vai se desenrolando

como a dos homens, tornam-se mais numerosas e mais precisas as analogias com a natureza humana – a humanização da natureza é um aspecto bem notado na obra.

Vergílio inicia o quarto canto das *Geórgicas* com uma invocação a Mecenas e apresentando um propósito: “tratar dos dons celestiais do aéreo mel” (*Geo.* IV, 1-2), inserindo a apicultura em um quadro agrícola. Explica-se a utilização do termo aéreo mel – *aerii mellis caelestia dona* (*Geo.* IV, 1) – pelo recurso a uma antiga tradição, segundo a qual o mel caía do céu com o orvalho sobre as flores e as plantas, e as abelhas o recolhiam dali (Arist., *Hist. Anim.* V, 22, 4; Plínio, *N.H.*, XI, 12, 30; Verg. *Buc.* 4, 30; *Geo.*I, 131. *Apud* RICCOMAGNO, Leone. *Georgiche*. Firenze: Vallecchi Editore, 1953. Libro Quarto, p. 21).

Segundo Paratore (1983, p. 391), no canto IV, Vergílio volta ao ideal da ataraxia epicurista, pois o duro trabalho dos campos é suavizado pela apicultura, revelando que ao *labor improbus* está subjacente o antigo sonho do Éden satúrnio. Ao qualificar a vida do campo como *Labor Improbus*, o poeta aponta para a necessidade de uma luta áspera e obstinada contra as dificuldades da natureza – *labor omnia uicit improbus* (*Geo.*I, 145-6). Conforme La Penna (1988, p. 77), Vergílio vai buscar em Demócrito e em Epicuro a teoria da história primitiva: na idade áurea, graças aos frutos espontâneos da terra, o homem vivia sem fadiga; no entanto, nesse estágio, as qualidades do homem estão sufocadas. O homem da era de Saturno, segundo La Penna²⁰ (1988, p. 77), está submerso em um torpor, em uma espécie de pesado *Veternus*, constatando-se que essa felicidade da idade áurea não é um bem supremo, mas, ao contrário, um grave entorpecimento.

O próprio pai não quis que fosse fácil o caminho de cultivar, e por primeiro moveu os campos pela arte, aguçando os corações mortais pelos cuidados, nem tolerou que seu reino se entorpecesse em pesado marasmo.²¹

No poema, Vergílio mostra que Júpiter aguça as qualidades do homem semeando as dificuldades na natureza.

Segundo o poeta, o próprio Júpiter (*pater ipse*) foi quem criou dificuldades para a agricultura, desejando eliminar o Torpor, considerado um mal (*Geo.*I, 124), a ponto de o homem ser obrigado a trabalhar para prover-se dos bens necessários e sobreviver. Vergílio diz que, no começo, houve uma idade de ouro, um período de inocência, porém o homem, sob Júpiter, é atirado a um mundo hostil. Para o poeta, há um caminho: o trabalho

cruel e obstinado que vence todas as coisas – *Labor omnia uicit improbus*. Júpiter, sacudindo as folhas, fez cair delas o mel e foi quem retirou dos homens o fogo: *mellaque decussit follis ignemque remouit* (*Geo.*I, 131).

Segundo o mito grego, o fogo foi roubado por Prometeu; já para Vergílio, nas *Geórgicas*, o fogo foi retirado (*abstrusum*, *Geo.*I, 135) dos homens e escondido por Júpiter, para que o homem se esforçasse, por meio do trabalho, e redescobrisse, por sua conquista, o fogo. Consequentemente, as artes nasceram e floresceram (*Geo.* I, 133). A imagem da vida rústica apresentada por Vergílio recai, portanto, sobre seus trabalhos e suas dores, pois, somente por meio do trabalho, o homem torna-se capaz de superar todas as causas de dificuldades introduzidas por Júpiter na natureza.

O livro IV das *Geórgicas* é inteiramente dedicado às abelhas, adquirindo essa criação um valor excepcional no poema. Os antigos tinham noções errôneas a respeito desses insetos, pois pensavam que nasciam espontaneamente ou, como narram Vergílio e Varrão, que provinham das entranhas dos touros imolados em honra dos deuses (*Geo.* IV 281-5). A sociedade das abelhas, na obra, se torna um espelho para as sociedades humanas, ao constituir um exemplo de disciplina e concórdia; serve também de modelo aos contemporâneos de Vergílio, pois, segundo o poeta, as abelhas praticam todas as virtudes, tais como ardor no trabalho, heroísmo na defesa de seu rei e sentimento de valorização da glória. Enfim, metade do IV livro é consagrada às abelhas, a outra pertence à história de Aristeu e ao mito de Orfeu. Este relato ocupa, no canto IV das *Geórgicas*, 241 versos dos 565 do canto inteiro, ou seja, cerca de 43%.

O livro IV é uma visão geral da própria vida humana espelhada e exaltada no maravilhoso mundo das abelhas, as quais, por motivos de arte e de vida, despertam admiração: *Admiranda tibi leuium spectacula rerum* (*Geo.* IV, 3), pois suas grandezas, costumes, inclinações e lutas possuem o mais vivo interesse para a vida interior e para a história do homem. Para os ideais do poeta, nesse estágio mais elevado e hierarquizado de vida, as abelhas representam a perfeição de uma sociedade tão disciplinada e tão séria no trabalho que oferece um exemplo de monarquia possivelmente inspirada por Júpiter:

O repouso dos trabalhos é o mesmo para todas. O trabalho é o mesmo para todas. De manhã se precipitam das portas; não há, em parte alguma demora; novamente, quando o entardecer as concita a saírem, enfim, do pasto para os campos; então, retornam a casa e restauram as forças.²²

No livro da apicultura, Vergílio apresenta a vida dos campos como luta furiosa e como ócio tranquilo. Essa sociedade das abelhas, tal como é construída pelo poeta, é alicerçada sobre princípios fundamentais: concórdia, trabalho e sacrifício. A organização que apresentam, segundo a visão vergiliana, é um modelo utópico, ou seja, uma tendência para fazer coincidir a utopia com a realidade do regime de Augusto. Para a serenidade luminosa das abelhas, afirma La Penna (1988, p. 95), para a harmonia do mundo delas, contribui a falta do Eros. A ciência antiga não sabia nada sobre a função das abelhas rainhas. Na Antiguidade, acreditava-se que havia um rei que imperava sobre o mundo das abelhas e não uma rainha (*Geo. IV, 212-4*). O rei comandava sobre seus alados súditos – *Rege incolumi mens omnibus una est* (*Geo. IV, 212*), e por ele há exemplos de heroísmo e de sacrifício (*Geo. IV, 216-8*).

No canto IV, Vergílio mostra que as abelhas não conhecem as trágicas paixões e as sensuais melancolias dos homens, pois a força devastadora do amor não existe em seu mundo. Elas servem ao rei e aos pequenos cidadãos, a ponto de a sociedade romana ser revelada pelo termo *Quirites* empregado por Vergílio (*Geo. IV, 200-1*).

Os melhores valores e virtudes cercam as abelhas, porque seu símbolo é o respeito, a admiração, a adoração ao rei, que é o guardião dos trabalhos: *ille operum custos* (*Geo. IV, 215*). Sacrificam-se por ele, e, em torno dele, elas se aglomeram; colocam-no nas costas; guerreiam por ele e suplicam, quando feridas, uma bela morte (*Geo. IV, 216-8*). Mas existem também a discórdia, a violência bélica, o barulho e a confusão. Essa tristeza, no entanto, se aplaca, pois há duas variedades de reis das abelhas, e esses dois chefes são chamados ao combate, após o qual apenas o vencedor reinará: o melhor. Esse quadro da luta entre os dois enxames de abelhas, envolvendo dois reis rivais, simboliza a luta entre Otávio e Antônio (*Geo. IV, 88-94*). Pode-se pensar que este passo do canto IV foi composto, provavelmente, depois da batalha de Ácio, em setembro de 31 a.C.

Na Grécia, a abelha era considerada um animal sacerdotal – a ponto de as sacerdotisas de Elêusis²³ e de Éfeso²⁴ serem chamadas de abelhas. Por parecer que morriam no inverno e ressurgiam na primavera, as abelhas simbolizam diversas vezes morte e renascimento (Deméter, Perséfone²⁵). Na verdade, ocorre que elas desapareciam no inverno por não saírem de suas colmeias.

Os gregos representaram a abelha como *Mélissa*. Segundo Brandão (1991, p. 102), *Mélissa* é um derivado de μέλι (*méli*), mel, abelha. O vocábulo designa, igualmente, certas sacerdotisas e, em sentido figurado, representa o poeta. Na religião grega, também foi, por vezes, identificada com Deméter, podendo simbolizar a alma descida aos infernos. Pode simbolizar ainda a eloquência, a poesia e a inteligência. A vida, a organização do trabalho, a vitória sobre o amor e sobre o destino, sua elevação moral, a realização dos ideais arcaicos. Enfim, segundo Vergílio, nenhum desses seus atributos pode ser humano, porém divino.

As abelhas têm uma parcela da divina inteligência, das emanações celestes, pois, conforme palavras do poeta, são consideradas partes de uma mente divina (*Geo.* IV, 219-21). O exemplo que oferecem é o de disciplina e de concórdia, que podem servir de modelo aos contemporâneos de Vergílio. Da mesma forma, a cidade delas oferece um exemplo de monarquia inspirado pelo próprio Júpiter. Esses insetos vivem para cumprir suas obrigações e dão sua vida por isso: o amor das flores e a glória de gerar mel, *generandi gloria mellis*. O motivo profundo que anima as abelhas é a honra de produzir o mel, segundo Grimal (1992, p. 106), o que lembra o sentimento da *dignitas* que, conforme Mecenas, é o motor da vida política. Uma abelha pode morrer; todavia, a raça permanece imortal, *at genus immortale manet*, e a fortuna da casa continua por muitos anos, pois as que nascem trabalham com o mesmo afincio e pelo mesmo ideal das que as precederam.

As virtudes que elas exibem se referem, provavelmente, aos velhos costumes romanos, aos *mores antiqui*. Roma, ainda grande nos *mores antiqui*, segundo Griffin (1979, p. 65), não era uma casa de artes, na visão dos augustanos. Desta forma, as abelhas vergilianas, com suas coletivas virtudes, *omnibus una quies operum, labor omnibus unus* (*Geo.* IV, 184), com seu patriotismo, abnegação e devoção a seu rei provavelmente se referem a esse velho caráter romano, pois lembram esse modo italiano de vida. Pode-se, inclusive, fazer uma aproximação com os versos 532-5 do II livro das *Geórgicas*, quando Vergílio faz eco às palavras de Catão, pois este dizia que os homens do campo são mais sólidos, mais aptos a defender a pátria e acostumados a suportar os rigores dos campos.

O poeta relata, nesse momento, como a raça, mesmo tendo sua prole toda acabada, é reproduzida em uma nova. Mostra as memoráveis

descobertas do mestre arcádico e a maneira pela qual, do sangue putrefato de touros imolados, podem produzir-se abelhas. Assim, Vergílio dá a conhecer ao leitor o maior milagre, isto é, a geração espontânea, que é demonstrada por meio de um elo ao passado, com o anúncio do mito de Orfeu emoldurado pelo de Aristeu (*Geo.* IV, 283-5). Não existe, no mundo das abelhas, a força destruidora do Amor. Todavia, o mesmo não se pode dizer da Morte; as abelhas têm uma vida breve, mas sua raça é imortal como a dos deuses. A peste pode destruir as colmeias, contudo as abelhas podem ser reproduzidas por um processo que Aristeu aprendeu: a Bugonia (*Geo.* IV, 208-9). Consoante o poeta, caso todas as abelhas morressem e não houvesse prole que as substituísse, dever-se-iam seguir as descobertas do mestre arcádico: imolados os touros, o sangue putrefato já muitas vezes gerou abelhas (*Geo.* IV, 284-5). Vergílio afirma que a experiência não é nova e descreve todo o ritual entre os versos 291 e 314. Na Antiguidade, acreditava-se que as abelhas poderiam nascer de um boi morto (Varrão, *R. R.* II, 5, 5).

O longo epílogo da segunda metade do livro IV é introduzido pelo relato da reprodução prodigiosa das abelhas da carcaça de um boi morto, demonstrando que há o renascimento da vida, pois as abelhas voltam sempre a fim de praticarem sua virtuosidade coletiva. Assim, o artista e seu amor morrem, entretanto a canção sobrevive ao próprio cantor (*Geo.* IV, 523-7).

O simbolismo da abelha como força vital e imortalidade, e a representação de *Mélissa* como abelha, cujo sentido figurado, para os gregos, era o de “poeta”, leva a abelha, por extensão, a simbolizar a própria poesia. Gentili (1977, p. 296) diz que as abelhas são aliadas ao orfismo, ligado ao cantor mítico Orfeu.

No canto IV, antes de narrar o mito de Eurídice e Orfeu, Vergílio conta como o pastor Aristeu perde suas abelhas e como se lamenta com sua mãe Cirene, apresentando ao leitor, nesse episódio, um novo mundo artístico, com o fascínio do maravilhoso mundo mítico: a fábula da vida das Ninfas (*Geo.* IV, 345-52), a descrição da descida ao rio e da habitação de Cirene e o acolhimento materno (*Geo.* IV, 357-86).

Cirene levou o filho até Proteu, a divindade oracular, para ser amarrado por Aristeu, com a finalidade de que o deus indicasse a causa do mal do apicultor e o remédio para que suas abelhas voltassem. A captura de Proteu é anunciada no discurso de Cirene (*Geo.* IV, 404-14 e 439-43). Após

ter sido arrebatado pelo apicultor, Proteu lhe conta o porquê de suas abelhas terem desaparecido, abrindo, assim, sua boca para os destinos, como narra o poeta: *et grauiiter frendens sic fatis ora resoluit* (*Geo.* IV, 452).

Desta forma, inicia-se a narração da história de Orfeu e Eurídice, por meio do longo discurso de Proteu (*Geo.* IV, 453-527), que exerce a função de veículo condutor para encaixar o epílio amoroso – mito de Orfeu e Eurídice – emoldurado pelo de Aristeu. Os acontecimentos de Aristeu são a parte mais extensa e se estendem do verso 315 ao 558. Porém, o trecho a respeito de Orfeu é, justamente, o mais famoso. A viagem de Aristeu nesse mundo fantástico, repleto de Beleza, está nas *Geórgicas* como a descida de Eneias aos infernos. Entristecido pela perda das abelhas, Aristeu vai às profundezas do rio Peneu pedir ajuda à sua mãe Cirene. Pelo mito de Orfeu, observa-se a desventura do amor, demonstra-se, desta forma, a impotência do homem diante do destino. Aristeu é apontado como a causa da morte de Eurídice (*Geo.* IV 458-9).

Nas *Geórgicas*, o apicultor Aristeu tenta violentar Eurídice, que, em sua fuga, morre, picada por uma serpente. E, como castigo, Aristeu perde suas abelhas. O músico e cantor, Orfeu, desesperado, desce aos Infernos para trazer a esposa de volta. Com sua divina voz, encanta o mundo ctônico e, com sua lira, comove Caronte, que larga o barco e segue o cantor. Cérbero emudece suas três goelas abertas (*Geo.* IV, 471-84); os tormentos eternos ficam, por um instante, imobilizados diante da maravilhosa voz de Orfeu (*Geo.* IV, 481-4).

Comovidos com o canto de dor de Orfeu, os deuses, Plutão e Prosérpina, concordam em devolver-lhe a esposa. Entretanto, uma condição é imposta: ele iria à frente, e ela lhe acompanharia os passos. Orfeu não poderia olhar para trás, mas não resiste: ao olhar, perde Eurídice.

Orfeu vence o mundo infernal pelo poder de seu canto (*Geo.* IV, 471-2) e consegue reaver sua Eurídice. Porém, ao olhar para trás, perde-a para todo o sempre, pois não cumprira a determinação dos deuses, e os Manes não sabem perdoar (*Geo.* IV, 489-91). Conforme Brandão (1991, p. 143), Orfeu poderia ter trazido Eurídice de volta, se não tivesse olhado para trás, pois, ao olhar para trás, transgride as orientações. Assim, Orfeu perdeu Eurídice e perdeu-se também como indivíduo e como músico, partiu-se a harmonia, só reconquistada se houver um retorno perfeito. O destino é tão cruel para os amantes (*Geo.* IV, 495-6) que Orfeu será o eco de gestos e lamentações.

No canto IV das *Geórgicas*, Orfeu consegue penetrar no mundo dos mortos com a força de seu canto poético. Pode-se, nesse momento, fazer uma referência ao filme de Cocteau (1950), *Orpheus*, que penetra no mundo dos mortos, atravessando um espelho. Orfeu, no filme, calça luvas deixadas pela princesa da Morte, tocando imediatamente o espelho. Pode-se dizer que o significado da travessia de Orfeu ao mundo dos mortos representa a dissolução das antinomias, pois somente o poeta é capaz de captar o sentido global do universo, capaz de derrubar as barreiras. Orfeu, em sua catábase, é guiado por Heurtebise, que exerce o papel de Hermes, o Psicopompo da mitologia grega.

No filme, o trajeto percorrido pelo herói é muito obscuro, e o cenário é o de prédios em ruínas, como se retratassem o pós-guerra. Heurtebise, que acompanha Orfeu nessa viagem, lhe diz que os dois estão atravessando uma zona das lembranças dos homens, tanto de seus hábitos quanto de suas ruínas. Conforme Heurtebise, “a vida demora a morrer, e ali se vê passarem as lembranças dos homens”.

Da mesma forma, pode-se demonstrar, pelo filme *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, a representação da catábase de Orfeu. Nesse filme, ao saber da morte de Eurídice, Orfeu, desesperado, a procura por toda parte, até que um policial lhe indica o local dos desaparecidos, que fica no décimo segundo andar de um prédio. Ao chegar lá, encontra um vasto corredor com muitos papéis espalhados pelo chão e um faxineiro, que varre toda aquela papelada. Pode-se considerar o décimo segundo andar como uma alusão aos doze deuses do Olimpo, provavelmente esquecidos e relegados a um arquivo morto. O faxineiro, como o mítico barqueiro Caronte, abandona sua vassoura e conduz Orfeu ao lugar onde possa encontrar Eurídice. Segundo a visão do cineasta, retrata-se a catábase, Orfeu descendo inúmeros degraus de uma sombria e sinuosa escadaria.

O canto, por sua milagrosa potência, conseguiu vencer, ao menos uma vez, a Morte. No entanto, em uma segunda vez, o poeta não consegue, por meio de seu canto, reaver a amada, pois é colocado diante da implacabilidade e da crueldade do destino. Orfeu perde Eurídice pela *Dementia*, pois foi *incautum amantem: cum subita incautum dementia cepit amantem* (*Geo.* IV, 488), tornando-se, por fim, eco desses gestos e lamentações (*Geo.* IV, 509-10). Desenha-se, nesse passo, a impotência do homem diante da inexorabilidade do *Fatum*, demonstrando a desventura do amor, a impotência humana contra o destino, de tal forma que

Vergílio exprime a piedade que os deuses não têm: *ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes* (*Geo.* IV, 489). O episódio da descida de Orfeu ao mundo dos mortos revela, em um sentido clássico, não só uma reflexão a respeito da morte mas também a continuidade da tradição multissecular, que atribuía à música e ao canto poderes mágicos que transcendiam a vontade dos próprios deuses. Em sua história trágica (*Geo.* IV, 453-527), ele é o homem sem sorte e doente de amor, reinando, em sua tragédia, uma situação lírica, que projeta o próprio inferno.

Eurídice é levada, rodeada por uma imensa noite, não pertencendo mais a Orfeu: *non tua*. Fecha-se, assim, em um soluço: *heu!* Um grito de mulher que não quer separar-se do amado domina os versos 491 a 498, abrindo-se um cenário de breves interrogações e soluços sufocados (*Geo.* IV, 494-5). Orfeu a perde para todo o sempre. Ele, em vão, a procura nas sombras, querendo dizer-lhe muitas coisas. Entretanto, o barqueiro não permite que ele atravesse o rio infernal.

Orfeu, poeta que perde o amor, é o cantor que tem seu canto difundido com grande ressonância pelo mundo. Seu sofrimento é marcado por motivos da tragédia, de tal forma que ele andarà à procura dos lugares mais solitários e mais frios, viverà como um selvagem, negará qualquer outro amor e gritará sempre seu canto de dor (*Geo.* IV, 507-10). Orfeu se isola, levando seu canto de dor para a floresta e maravilhando até os animais mais selvagens. Inconsolável, passa a repelir todas as mulheres da Trácia, as Mênades, que se sentem desprezadas por tal fidelidade à esposa, matando, por fim, o cantor, esquartejando seu corpo e lançando seus restos e sua cabeça no rio Hebro. Ao rolar a cabeça no rio, sua boca, sem vida, ainda profere o nome de Eurídice (*Geo.* IV, 526-7), e as margens do rio, em eco, repetem o nome da ninfa:

Então, também quando o Éagro Hebro, levando a cabeça arrancada do mármoreo pescoço, a rolava no meio do sorvedouro, a própria voz e a fria língua, enquanto a alma fugia, chamava Eurídice! ah! triste Eurídice! As margens ecoavam Eurídice, ao longo de todo o rio.²⁶

Pela loucura da *dementia* causada pelo amor, não há perdão para os amantes, morrendo o herói por fidelidade à Eurídice (*Geo.* IV, 520-2). Observa-se, na obra, que a peste pode destruir as colmeias, mas as abelhas podem ser reproduzidas pelo processo da Bugonia, que Aristeu havia aprendido. Sua raça é imortal: *genus immortale manet* (*Geo.* IV, 208).

Aristeu cumpre ritos expiatórios para acalmar as ninfas, Orfeu e Eurídice de tal forma que o milagre acontece: o retorno das abelhas para Aristeu (*Geo.* IV, 554-8).

Nas *Geórgicas*, as abelhas e Orfeu estão ligados pela simbologia de sobrevivência após a morte. Provavelmente, Vergílio inclui a apicultura em um quadro agrícola, para concluir a escalada hierárquica da vida e para ter acesso a uma forma de poesia mitológica: o relato de Aristeu e de Orfeu. A abelha é símbolo de imortalidade. *Mélissa*, para os gregos, era a representação de abelha que, em sentido figurado, significa poeta, portanto abelha é símbolo da poesia. Desta feita, no livro IV, com as abelhas aliadas a Orfeu, Vergílio exprime alusivamente à celebração da imortalidade da poesia, relatando que a poesia supera a própria morte.

Em suma, o mito retrata que o artista e seu amor morrem. No entanto, a canção sobrevive ao próprio cantor. Ainda na morte, a voz de Orfeu proclama seu amor perdido, e sua canção enche de beleza o ar. Vergílio, ao final do IV livro das *Geórgicas*, celebra a imortalidade da poesia, quando descreve a morte de Orfeu provocada pelas Bacantes. Quando lhe jogam o corpo despedaçado no rio, sua cabeça rola inerte, porém sua voz, vinda de uma língua já fria, chama Eurídice. Com o mesmo significado, canta Vinícius de Moraes na peça *Orfeu da Conceição*:

Coro :

Juntaram-se a mulher, a Morte e a Lua

Para matar Orfeu , com tanta sorte

Que mataram Orfeu , a alma da rua

Orfeu , o generoso, Orfeu, o forte.

Porém as três não sabem de uma coisa:

Para matar Orfeu não basta a morte.

Tudo morre que nasce e que viveu

Só não morre no mundo a voz de Orfeu.

(Terceiro ato)

Só não morre no mundo a voz do poeta. Assim como sua poesia continuará sempre viva entre os homens, da mesma forma que as abelhas renascem da carcaça de um boi morto, a poesia sobrevive à própria morte. De modo análogo, visualiza o cineasta francês, Jean Cocteau, em *Orpheus*, pois, no filme, o poeta é devolvido à vida para a criação poética. Logo, seria um erro interpretar o mito de Orfeu e Eurídice simplesmente como uma história de amor, pois, com Eurídice, a poesia de Orfeu

suplantou o sobrenatural, deslocando-o para o plano do olhar. Eurídice torna-se o mistério da criação poética, a que tanto ele ambiciona, mas não lhe é permitido olhar de frente. Ao voltarem à vida, Orfeu e Eurídice se completam, não porque Orfeu se sacrificara, mas porque a Morte o resgatara para a vida. Na descida aos Infernos, nesse duplicar-se do eu, ressaltado por uma dissociação espaço-temporal, evidencia-se um Orfeu que descobre no imaginário sua consciência.

Orfeu, cindido, procurou na Morte o desconhecido, encontrando, por meio do mistério, o significado da vida. Afirma-se, por conseguinte, que somente a união de dois seres, feminino e masculino, Orfeu e Eurídice, permite a criação poética em sua plenitude, porque Eurídice representa o interior que Orfeu perdeu, mas conseguiu recuperar, uma vez que foi em direção à própria alma que ele desceu para vencer a morte. Delineou-se a regeneração da veia poética de Orfeu pela consagração da vida, transfigurada pelas mãos do artista, ser que é capaz de romper as antinomias, desvendar mistérios, pois o poeta é mais do que um homem, segundo a visão de Cocteau.

Ao simbolizar imortalidade, o mito de Orfeu, unido à sociedade utópica das abelhas, retrata a eficácia do canto, capaz de vencer a própria morte. Entretanto, a *Dementia*, paixão avassaladora que está inserida no ser humano, é destrutiva, tornando-o impotente, atrelado às garras do Destino, à inexorabilidade do *Fatum*.

Em suma, nessa arquitetura magistral das *Geórgicas*, Vergílio não abraça toda a matéria da agricultura, porque a obra não tem um fim técnico e científico, pois é obra de arte, escolhendo o essencial. Vergílio, nas *Geórgicas*, traça-nos um quadro rústico vigoroso e real, em que a terra, as searas, as árvores e os animais são os que o lavrador conhece e com os quais lida. O poeta apontou o valor máximo para o camponês: *labor omnia uicit improbus*, recomendou que, antes de tudo, devem venerar-se os deuses: *in primis uenerare deos*, desenhando-se a esperança de um retorno à idade de ouro, que só poderia ser realizado em contato com a vida rústica.

Como as abelhas renascem, sua raça é imortal – *genus immortale manet* (*Geo.* IV, 208), o poeta morre, mas seu canto e sua voz são indestrutíveis. Assim, Orfeu não morre, sua alma preexiste, libertando-se do cárcere do corpo, para alçar voo rumo à eternidade, deixando um caminho para desvendar os segredos da Morte: seu canto poético. De tal forma, é a história do homem: organiza-se em sociedade, trabalha sob determinadas

regras; no entanto, sua existência não é infinita, mas o que realiza fica *imortalizado*, como o canto de Orfeu: *genus immortale*. *Só não morre no mundo a voz de Orfeu*, palavras do imortal Vinícius, cujo canto poético permanece ainda entre nós, como a voz de Orfeu ainda clama pelo nome de Eurídice e as crianças, no filme *Orfeu Negro*, cantam para que o Sol nasça mais uma vez.

ABSTRACT

The Georgics by Virgil marks the moment in which Virgilian art reaches perfection. In the opening five lines of this long poem (Geo I, 1-5) the poet announces the disposition of a plan: that of his poem in four books: 1. the work of the grains; 2. The tree culture; 3. the cattle; 4. the bees. This paper is intended to limit to the fourth canto, which is centered on the myth of Orpheus and on the bee kingdom. Two important relationships are inserted by Virgil in this book of The Georgics. One is related to the bee, which the Poet demonstrates to be a work character, because it transforms Nature, and in this sense the society built up by the bees can be viewed as a utopian model for the human society August desired to build up. The second relationship Virgil sets up is between the bees and Orpheus: both are deeply connected to each other by the symbolism of post-mortem survival and, for such reason, it can be concluded that Orpheus dies as a poet but his chant and his voice are revealed to be undestroyable, like the bees that die and always revive. This is what this paper wants to demonstrate.

Keywords: Virgil; *Georgics* (fourth canto); myth of Orpheus.

NOTAS

¹ *Publius Vergilius Maro* nasceu a 15 de outubro do ano 70 a.C., sob o primeiro consulado de Licínio Crasso e de Pompeu Magno, em Andes, aldeia próxima de Mântua, cuja tradição a identifica com a aldeia de Piétole. Parece que a família de seu pai pertencia à componente etrusca dos mantuanos, pois o *cognomen* Maro, entre os etruscos, designava uma magistratura. Biógrafos apontam para a origem humilde do pai, um camponês que também era oleiro, *opifex figulus*, e operário do arauto Mágio. Vergílio nos deixou três grandes obras poéticas: as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Em 19 a.C., Vergílio empreendeu uma viagem à Grécia e quis visitar a cidadezinha de Mégara. Porém, durante a excursão, sentiu-se mal, e seu estado agravou-se durante a volta à Itália, morrendo em Brindisi, naquele mesmo ano, poucos dias depois de desembarcar. Seus restos mortais foram inumados na estrada de Putéolos. Em sua sepultura, foi gravado um dístico cuja paternidade a tradição lhe atribuiu.

Mantua me genuit Calabri rapuere, tenet nunc

Parthenope: cecine pascua, rura duces.

(Mântua me gerou, na Calábria fui raptado à vida;

agora Nápoles me possui; cantei a grei, os campos, os heróis.)

² *Bucólicas* ou *Éclogas*, primeira obra divulgada do poeta Vergílio, uma coleção de dez poemas em hexâmetros, compostos entre 42 e 37 a. C. As *Éclogas* foram inspiradas nos idílios de Teócrito. Tanto as *Éclogas* quanto os *Idílios* de Teócrito foram os modelos principais da poesia pastoral.

³ Todas as traduções do latim foram feitas pela autora do artigo.

⁴ *Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo sit pecori, apibus quanta experientia parcis, hinc canere incipiam.* (*Geo.* I, 1-5)

⁵ Mecenas foi o patrono das Letras. A partir de 43 a.C., revelou-se um auxiliar útil e leal do jovem Otávio. Atuou como intermediário em várias ocasiões e foi encarregado da administração de Roma e da Itália.

⁶ *Interea Dryadum siluas saltusque sequamur intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa.* (*Geo.* III, 40-1)

⁷ *Hesiodus*, poeta épico grego de 700 a. C, autor de *Os trabalhos e os dias*, e de *Teogonia*. Provavelmente Hesíodo escreveu suas obras após a composição dos poemas homéricos.

⁸ Nasceu em data desconhecida por volta de 430 a.C., conheceu Sócrates e escreveu sobre numerosos assuntos.

⁹ Nicandro de Cólofon, poeta didático grego do século II a.C.

¹⁰ *Áratos*, um grego de Sôloi, na Cilícia (c. 315 a.C.), compôs um poema, ainda existente, com o título de *Fenômenos*, que totaliza 1.154 versos hexâmetros. Baseada em uma obra astronômica anterior, escrita por Êudoxos, a obra de Áratos descreve as regiões estelares, fazendo inclusive alusões mitológicas.

¹¹ Eratóstenes pertenceu à segunda metade do século III a.C. Foi um grande matemático e geógrafo, mas também escreveu poemas e obras de filosofia.

¹² Demócrito, filósofo grego, nascido aproximadamente em 460 a.C. Restam-nos de suas obras somente curtos fragmentos.

¹³ Tucídides, historiador, aproximadamente 460-400 a.C.

¹⁴ Catão, o Censor, 234-149 a.C., dedicou-se à reforma da moral romana e a deter o avanço do luxo e da extravagância dos romanos ricos. Seu ideal era um retorno à simplicidade primitiva de um estado preponderantemente agrícola.

¹⁵ Varrão, 116-27 a.C. Segundo Quintiliano, o mais culto dos romanos. Foi poeta, satirista, estudioso da Antiguidade e cientista.

¹⁶ Lucrécio, 99-c. 55 a.C., poeta-filósofo romano, adepto do sistema da filosofia epicurista.

¹⁷ *Hanc olim ueteres uitam coluere Sabini, hanc Remus et frater.... et rerum facta est pulcherrima Roma septemque una sibi muro circumdedit arces.* (*Geo.* II, 532-5)

¹⁸ *Salve, magna parens frugum Saturnia tellus,
magna uirum. (Geo. II, 173-174)*

¹⁹ *O fortunatos nimium, sua si bona norint,
agricolas! quibus ipsa, procul discordibus armis,
fundit humo facilem uictum iustissima tellus. (Geo. II, 458-460)*

²⁰ In: VIRGILIO. *Georgiche*. Introdução de Antonio La Penna, tradução de Luca Canali, note al testo di Riccardo Scarcia. Segunda edição, Milano: Rizzoli Libri S.p.A., 1988.

²¹ *Pater ipse colendi
haud facilem esse uiam uoluit primusque per artem
mouit agros, curis acuens mortalia corda,
nec torpere graui passus sua regna ueterno (Geo. I, 121-4)*

²² *Omnibus una quies operum, labor omnibus unus;
mane ruont portis; nusquam mora; rursus easdem
uesper ubi e pastu tandem decedere campis
admonuit, tum tecta petunt, tum corpora curant; (Geo. IV, 184-7)*

²³ Conforme Grimal (1997: 134), Elêusis é o herói epônimo da cidade de Elêusis. Segundo uma das versões da lenda, era filho de Hermes e de Daíra, e marido de Cotoneia, de quem teve um filho, Triptólemo. Quando Deméter, a deusa dos cereais, tentava tornar Triptólemo um imortal, mergulhando-o no fogo, Elêusis, que discretamente presenciava a cena, gritou inesperadamente. Com isso, Deméter ficou irada e matou-o.

²⁴ Éfeso, uma das principais cidades jônias da costa da Ásia Menor, perto da foz do rio Cáistros. Havia nas imediações um famoso templo de Ártemis.

²⁵ Ceres, Deméter entre os gregos, é a Terra personificada, irmã e esposa de Zeus, de quem tem uma filha, Perséfone, a deusa grega do mundo infernal, a Proserpina, entre os romanos. Deméter é a terra considerada na sua fecundidade. Seus atributos são: as papoulas e uma coroa de espigas. Ela somente se mostra envolta em amplas e longas vestes, únicas que convêm à mãe universal. Certa vez, Hades, o deus dos infernos, surpreendeu a jovem Perséfone enquanto brincava com as filhas do Oceano e colhia flores no prado: a terra abriu-se e a moça afundou; foi raptada por Hades, filho de Crono, que, em seu carro de ouro puxado por éguas negras, a transportou para o seu reino.

²⁶ *Tum quoque marmorea caput a ceruice reuolsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua
ah! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat;
Eurydicen toto referebant flumine ripae. (Geo. IV, 523-7)*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, J. de Souza. *Mitologia grega*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1991, v. 2.

_____. *Mitologia grega*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1997, v. 3.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 8 ed. Coord. Sussekind, Trad. Vera da Costa e Silva *et alii*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 3 ed. Trad. Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GENTILI, B. *et alii*. *Storia della Letteratura Latina*. Editori Laterza, 1977.

GRIMAL, P. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Biblioteca Pólen, Iluminuras, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensino das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

LUCRETIUS. *De la nature*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1971.

MAYER, Ruy. *As Geórgicas de Vergílio*. Coleção “Terra e Homem”, Livraria Sá da Costa, 1948.

PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Trad. de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.

RICCOMAGNO, Leone. *Georgiche*. Firenze: Vallecchi Editore. Libro Quarto, 1953.

VINÍCIUS DE MORAES. *Teatro em versos*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VIRGILE. *Georgiques*. Texte établi et traduit par E. Saint – Denis. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1968.

VIRGILIO. *Georgiche*. Seconda edizione. Introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca Canali, note al testo di Riccardo Scarcia. Milano: Rizzoli Libri S.p.A., 1988.

PALADAS DE ALEXANDRIA: A POESIA EM TEMPOS DE RUPTURA

Fernanda Lemos de Lima

RESUMO

No presente estudo, pretende-se observar a obra epigramática de Paladas de Alexandria, poeta que vive as mudanças socioculturais da Alexandria do IV século, buscando ressaltar os traços que constituem a “modernidade” em *continuum* de rupturas, incertezas e crises, tempos em que a criação artística necessariamente carregará, em sua mônada, o incômodo em relação à mundanidade à qual reage. A partir da reflexão de Theodor Adorno, presente em *A teoria estética*, investigar-se-á como há traços na poesia paladiana que podem ser lidos enquanto pontos de convergência de obras de distintas épocas e espaços, mas que estão em sintonia por trazerem em si a questão fundamental da crise, do mal-estar e da configuração de um incômodo resultante da fruição estética de obras que se encontram em meio a momentos de ruptura político-social e religiosa.

Palavras-chave: epigrama; Paladas de Alexandria; Theodor Adorno.

Karl Reinhardt, em seu estudo sobre “A crise do sentido em Eurípides”, texto de 1958,¹ assinalava – traduzindo uma espécie de espanto ante o inesperado – a hipótese de verificarmos como, na Antiguidade, seria possível encontrar um exemplo literário que lidasse com a crise dos sentidos, um tema da modernidade. O estudioso alemão falava do teatro euripídico e dos dramas psicológicos levados à cena do século V a. C., em que o humano era não apenas abandonado, mas traído pelas divindades nas quais acreditava.

Em seu texto, Reinhardt (1972, p. 294) fala do niilismo da modernidade e de sua presença nos dramas trágicos criados pelo mais jovem dos tragediógrafos que Atenas legou à posteridade. Fala ainda da perda do centro e do sentido e localiza esse momento no período da sofística, com a qual estaria em diálogo o teatro de Eurípides no que diz respeito à condição humana. É importante destacar o fato de o texto de Reinhardt datar de 1958, o que aponta já ter havido uma percepção de traços em

comum entre as compreensões da modernidade e a produção literária da Antiguidade.

Entretanto, se o ensaio de Reinhardt oferece a percepção de traços da modernidade – embora não enfaticamente marcados –, cumpre perguntar: especificamente, qual modernidade vem a ser essa de Eurípidés e de tantos outros autores que, historicamente, estão distantes dos tempos modernos?

No presente estudo, procura-se perceber não exatamente a modernidade que eclode em momentos da Antiguidade, mas, para além do rótulo que pode levar a anacronismos, pretende-se rastrear os traços que constituem a modernidade em *continuum* de rupturas, incertezas e crises, tempos em que a criação artística necessariamente carregará, em sua mônada, o incômodo em relação à mundanidade à qual reage.

Investigar-se-ão traços que podem ser lidos como pontos de convergência de obras distantes no tempo e no espaço, mas que dialogam por meio da questão fundamental da crise, do mal-estar e da configuração de um incômodo resultante da fruição estética de obras que se encontram em meio a momentos de ruptura político-social e religiosa.

Tal reflexão é a base de um projeto mais amplo de constituição de uma teoria da produção literária em tempos de incerteza e mudança. Especificamente, pretendo constituir uma teoria sobre os universais de ruptura e crise nas literaturas que se produzem em situações epocais limites, cujo termo *crise*, seja na sua acepção grega, seja como postulado por Reinhardt, dará o tom de uma literatura incômoda.

Especialmente, no presente estudo, mais um constituinte da investigação maior para a elaboração da teoria dos universais de ruptura na obra de arte, será tratada a obra do poeta epigramático do século IV da era cristã, cuja dicção transita entre a sátira mordaz e a desilusão a respeito da condição humana. Falo de Paladas de Alexandria.

Como apoio teórico à exegese da escrita paladiana, conta-se com as reflexões de Theodor Adorno no que tange à constituição de uma literatura marcada pelo incômodo. Para tanto, serão utilizadas as reflexões presentes na obra *Teoria estética*, pois, a despeito de buscar a compreensão da obra de arte da modernidade, a percepção adorniana oferece chaves de esclarecimento para o entendimento da obra de arte em sua mônada, que guarda em sua constituição as reações ao seu tempo, mesmo que involuntárias.

Antes de empreender o aprofundamento na percepção teórica adoniana, cumpre situarmos o poeta epigramático aqui estudado, especialmente no que diz respeito à sua situação epocal, uma vez que sua produção poética está em necessário diálogo com as mudanças marcantes pelas quais as estruturas sociais, políticas e religiosas passam.

Como já foi mencionado, a produção literária de Paladas de Alexandria situa-se no século IV da era cristã. Não há uma precisão de datas em relação ao nascimento e à morte do autor. Bowra (1958, p.194), em sua *História da Literatura Grega*, situa a vida de Paladas entre os anos de 360 e 430. Wilkinson (2010, p. 296) recua o nascimento do epigramatista para o século anterior, em cerca de 259, inserindo-o no contexto do reinado de Constantino.

Tem-se ideia do período histórico conturbado em que o autor viveu, especialmente na cidade de Alexandria do Egito, a qual, desde sua fundação em 331 a.C., foi uma cidade com vocação para a grandiosidade, para os espetáculos públicos.

Sobretudo, a partir da fundação do Museu, Alexandria se convertera em um ponto de confluência de sábios que conviviam com suas diferentes crenças filosóficas e religiosas sem grandes problemas.

Entretanto, o cenário de Alexandria começa a mudar, não por conta da dominação romana efetivada em 31 a.C., quando da derrota naval sofrida pela esquadra de Cleópatra e Marco Antônio diante do poder bélico de Otávio Augusto, e o consequente suicídio dos governantes do Egito, mas por conta da ascensão do cristianismo como religião do Império Romano e, sobretudo, por causa da intolerância religiosa por parte de hordas cristãs extremamente violentas.

O poeta encontra-se na passagem entre a Antiguidade Clássica e o Período Bizantino, marcada pela fundação de Constantinopla em 330 e efetivamente separada do Império Romano do Ocidente no século VI.² Em tal período, aflora a ruptura entre a cultura pagã, de relativa liberdade de pensamento filosófico e de cultos religiosos, e a cultura cristã, apoiada pelo édito de Teodósio,³ indicando a religião cristã como aquela a ser seguida pelos súditos do Império Romano e, ao mesmo tempo, restringindo as atividades pagãs e heréticas e propondo multas para aqueles que ousassem manifestar, em grupo ou publicamente, outra fé que não a cristã.⁴ Tal situação levou a um crescimento da ação violenta de monges cristãos contra os cultos pagãos, atingindo seus templos e seus sacerdotes.⁵

Bowra (1958, p. 194), em seu livro dedicado à história da literatura grega, apresenta a figura de Paladas de maneira bastante peculiar, ligando-a ao seu tempo e nele buscando as razões para sua manifestação literária:

Nele, nada fica da alegria dos pagãos antigos, nada do desejo de desfrutar o que pode ser desfrutado, mesmo com as trevas que nos rodeiam. Predica contra a carne com a mesma ferocidade que o faz contra os fanáticos, os monges cristãos da Tebaida. Pertence a uma sociedade que perdeu suas crenças e toda a sua fé em si mesma, mas sua paixão o faz poeta, e os seus versos com raiva feroz se destacam em relevo entre todos os outros versos contemporâneos, mais suaves e compostos.⁶

A descrição apaixonada de Bowra apresenta um retrato *sui generis* do poeta Paladas de Alexandria: um gramático que maldiz sua profissão, mas que, todavia, ainda reconhece no vinho a possibilidade do esquecimento das penas humanas, remetendo seus leitores imediatamente às célebres anacreônticas. Todavia, não há exatamente o celebrar da vida que pode ser desfrutada, como aponta Bowra, mas a insistência em tentar esquecer ou suportar a vida sem perspectivas e, por isso mesmo, os cuidados exagerados devem ser deixados de lado.

No epigrama 58 do livro X da *Antologia Palatina*, lê-se:

Nu sobre a terra vim, nu para debaixo da terra irei.
Trabalhar em vão para quê, se nu verei o fim?⁷

Nesse epigrama, vemos a questão da nudez sendo abordada. Tema interessante, sobretudo, quanto à transição dos costumes da cultura helênica, com o exercício realizado em ginásios e a nudez perfeitamente aceita, e a cultura cristã do corpo coberto, do pudor em relação à imagem da nudez.

Há uma repetição do termo “nu” (γυμνός) e a brincadeira com as preposições de lugar (sobre e sob), e nenhuma indicação – como de resto em toda a poesia paladiana – de uma existência após o fim. Ao contrário: o fim é τέλος irreconciliável.

Paladas é considerado, também por Wilkinson (2010, p. 205), o último grande poeta grego a lidar com uma forma peculiar de epigrama, o scóptico, muito cultivado no período de Nero, e, segundo o autor, essa forma teria exercido influência em Marcial. Desaparecida durante muito tempo, a forma do epigrama scóptico é retomada pelo poeta no IV século e utilizada juntamente com um vocabulário cotidiano, algumas vezes,

“promíscuo”, como aponta Calderini,⁸ aliado a uma versificação em hexâmetros datílicos, à moda homérica.

O dado do vocabulário não poético, enfatizado por Wilkinson, merece ser destacado, justamente por proporcionar ao leitor um deslocamento das chaves de linguagem que seriam esperadas em uma obra poética. Ao apelar para um vocabulário chulo, cotidiano, o poeta de Alexandria remete a um universo que sai da beleza sublime da poesia e atira a criação artística à incômoda realidade cotidiana, tão presente em sua poesia, como atesta Calderini.

Nesse sentido, há uma aproximação de Nicarchos e Paladas em termos de uso de uma linguagem que ajuda a estabelecer um estilo casual que caracterizaria o estilo scóptico e uma *persona* poética peculiar e altamente autoconsciente de seu uso da linguagem, como é possível observar em um de seus epigramas que joga com as palavras e as classificações gramaticais:

IX: 489

A filha do gramático uniu-se em amor e gerou
uma criancinha masculina, feminina e neutra.

Eis que a brincadeira do gramático gera uma criança que é um adjetivo triforme, e outros epigramas remetem ao jogo que o epigramatista realiza com sua própria profissão, se é que se pode confiar na construção poética satírica como fonte biográfica do autor.

Boa parte da poesia epigramática de Paladas apresenta alvos de crítica em função das mudanças proporcionadas na estrutura sociopolítica e religiosa de seu tempo. Justamente a esses fatores, sua poesia irá reagir de forma questionadora e descrente, gerando, por sua vez, uma fruição incômoda da obra de arte literária por ele delineada.

Tal incômodo e seu processo gerador, como pedra de toque a unir literatura e leitor, podem ser produzidos por mecanismos que se repetem como um *modus operandi* interno da própria obra de arte elaborada em tempos de ruptura e crise, em momentos que a história se encontra nas incertezas das mudanças e as mesmas acabam por fazer parte da constituição da mônada que é a própria obra de arte.

Procurou compreender como mônada literária o conceito que traduz a essência da obra de arte de acordo com a *Teoria Estética* de Theodor

Adorno, segundo o qual a obra de arte é gerada por uma relação dialética com o mundo em que ela é produzida. Nas palavras de Adorno, lê-se:

Mesmo a obra de arte mais sublime adopta uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polémico contra a sua situação a respeito do momento histórico.⁹

A unidade da obra de arte centra-se na questão da força produtiva estética, em que há um processo dialético entre a autonomia da arte e o *fait social*, ao qual a arte tende a se mostrar refratária enquanto autônoma – o que parece uma incoerência, na verdade – e constitui a própria força de tensão da obra de arte. Tal tensão está relacionada com as próprias tensões vividas em sociedade. A tensão se cristalizaria na forma e na própria emancipação da obra de arte em relação à sociedade.

A arte estaria assim emancipada em seu processo de devir em tensão dialética. Autônoma, opõe-se de modo irreconciliável à objetividade e ao seu momento histórico. Essa compreensão se evidencia com a reflexão de Adorno ao pensar a obra de arte “nova”, a qual estaria inscrita na modernidade e responderia à questão benjaminiana a respeito da possibilidade da poesia lírica em um mundo em que a experiência está em decadência.

O Novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repelente e do repugnante na arte moderna. Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o facto de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total.¹⁰

Note-se que há um situar da nova obra de arte em um ambiente de produção capitalista, e a referência ao paraíso terrestre dialoga com a questão do fetiche da mercadoria como possibilidade de “compra” da felicidade. Evidentemente, é preciso deixar claro aqui que não se pretende, de maneira alguma, querer ver esse processo da substituição do paraíso celeste pelo terrestre no período histórico em que se insere a produção de Paladas de Alexandria. Uma dada interpretação seria absurda.

Entretanto, há elementos na reflexão adorniana que nos servem para compreender a unidade da obra de arte literária como elemento de reação aos tempos que prometem uma vida após a morte e levam o τέλος à

cultura religiosa anterior. Há, na poesia paladiana, uma recusa à conciliação com as mudanças que se apresentam na sociedade. A arte de Paladas traz em si o traço do irreconciliável e renega as promessas de um paraíso celeste, seja ele o da metafísica platônica, seja o do intransigente e violento cristianismo – religião do poder imperial.

Tomo outro epigrama de Paladas para esclarecer a percepção proposta. Trata-se do epigrama 45 do livro X da *Antologia Palatina*:

Se tomares a memória, homem, do que fazia teu pai
quando te semeou, cessará teu orgulho.
Mas Platão engendrou em ti o brio quimérico,
dizendo-te imortal e planta celeste.
Do barro foste gerado, por que falas com grande empáfia?
Se alguém assim fala, orna imagens de extrema pompa.
Se a palavra verdadeira procuras, de lascívia incontinida
e de uma gota imunda fostes gerado.

Nesse epigrama, observa-se a desconstrução de todo um discurso sobre a metempsicose platônica. Ao remeter à lembrança, o texto inicia-se de pronto com uma referência à desconstrução do pensamento platônico, uma vez que, com o desenvolvimento da ψυχή, haveria a possibilidade de guardar a memória de outras vidas. A esperança em um porvir *post-mortem* é estilhaçada pela imposição de uma memória que traduz a “verdade” (λόγον τὸν ἀληθινόν), a incômoda verdade que é a situação do nascimento proveniente de uma gota imunda – μιᾶρᾶς ῥανίδος. Interessante notar que entra na composição a questão do humano formado do barro (ἐκ πηλοῦ γέγονας). Todavia, esse barro carece de sopro divino, substituído pelo sêmen sujo e por um ato de lascívia, vocabulário repulso para tratar da origem humana.

O vocabulário utilizado remete ao que fora dito por Wilkinson em relação ao uso de termos coloquiais. Mais ainda, há o rebaixamento da condição humana e a negação completa de qualquer partícula divina na formação do homem. Eis a sua consciência epocal em reação a um mundo anestesiado pelas promessas de esferas celestes do porvir. O incômodo surge como possibilidade de uma utopia outra, em que a arte ainda se propõe ser efetivamente um clamor conta a catástrofe, no sentido de uma perda irreparável e que precisa ser consciente.

A consciência de uma perda de identidade cultural fica evidenciada no epigrama 82 do livro X da *Antologia Palatina* e serve como flagrante do processo que busco aqui compreender.

Com efeito, não estaríamos mortos, ao parecer que vivemos apenas,
homens gregos, vencidos pelas circunstâncias,
presumindo-se ser a vida um sonho?
Ou vivemos nós, tendo a vida morrido?

Verifica-se no epigrama que o vocativo “Ἕλληνες ἄνδρες” é fundamental para que se possa compreender a reação ao momento histórico, em que os homens gregos começam a deixar sua caracterização como “Ἕλληνες” e passam a se autodenominar como “Ῥωμαῖοι”. O termo “Ἕλληνες”, significando “helenos”, tem uma longa trajetória, uma vez que, já na *Iliada*, indicava uma tribo tessália que fora à guerra de Troia sob o comando de Agamêmnon. Apresenta, no decorrer do tempo, o significado de “gregos”, mas, durante o período helenístico, serve para indicar os não egípcios, os não judeus (gentios). Com a ascensão do cristianismo, o termo “Ἕλληνες” passa a ter a conotação de pagão.¹¹

Tendo em mente tal significação, entende-se, ao rememorar-se o édito de Teodósio, a mudança na autodenominação daqueles que habitavam o Império Romano e eram originários de uma cultura helênica. Inertes, os homens gregos, semelhantes a mortos, perdem-se na vida sem sentido.

Inertes estarão os homens, e rendidos aos tempos estarão os deuses do helenismo. Agora, sujeitos aos tempos e proletários, encontram-se vários epigramas que tratarão dessa nova configuração das divindades helênicas no contexto do intolerante cristianismo imposto pelos Augustos.¹²

Uma das divindades que recebe vários golpes epigramáticos de Paladas é Τύχη, a Fortuna. Em outro estudo,¹³ menciono a maneira como o poeta iguala a divindade na mortalidade comum ao humano. Entra em cena, no epigrama 180 do livro IX da *Antologia*, o humor sarcástico da sátira “scóptica” de Paladas ao retratar Τύχη¹⁴ como uma “ex-divindade” reduzida a uma condição precária de mortal vulgar:

Fortuna, que com vileza vende sempre a vida,
Que possui a natureza imoderada,
Ainda misturando e vertendo água,
Uma taberneira ela é agora, não deusa,
Tendo por sorte a arte adequada aos (seus) hábitos.

A deusa agora é taberneira, que, decaída, deixou a arte de distribuir benesses e fardos, equilibrando suas entregas, passando a cuidar da mistura de vinho e água: não mais é responsável pelo destino dos mortais, mas pelo vinho – elemento que aplaca, como na velha tradição clássica, as dores da inalienável material e física vivência humana. Nesse caso, Paladas teria revisitado a tradição anacreônica do consolo no vinho entorpecente, mas realocando sua fonte, antes divina – de origem dionisiaca – e colocando-a na mão agora “desdivinizada” de *Týche*.¹⁵

No epigrama 528 do livro IX da *Antologia Grega*, Paladas relata a irônica cristianização dos moradores do Olimpo:

Para a casa de Marina
Tendo- se tornado cristãos, os moradores do Olimpo
vivem aqui sossegados, pois, o cadinho não os
colocará no fogo, para produzir dinheiro mantenedor.

De acordo com Garnsey e Cameron (1988, p. 650), Paladas estaria fazendo uma alusão a figuras como Marina, uma matrona cristã que tinha uma notável coleção de estatuária pagã, já vista naquele momento como acervo de obras de arte. Os referidos autores fazem alusão à preservação de estatuária de templos pagãos por conta de seus valores artísticos. Entretanto, o poema do alexandrino ressalta a irônica e risível conversão dos olímpicos que desejam permanecer estátuas de bronze e não virar trocados de pouco valor.

Wilkinson, em seu estudo sobre o vocabulário na obra de Paladas,¹⁶ indica o uso de palavras oriundas do latim e incorporadas ao cotidiano das províncias que se valiam do grego como língua de maior expressão. Em relação ao epigrama 528, aponta o uso do termo *follis* que significaria, em sua acepção monetária, uma quantidade de dinheiro ou bolsa de dinheiro. Entretanto, o estudioso indica que o termo latino também podia fazer referência a uma taxa criada no período de Constantino – *collatio glebalis* –, mais uma das taxas criticadas ao longo do reinado do referido imperador, juntamente com o confisco das estátuas de adoração pagãs.¹⁷

Nesse sentido, o epigrama dos Olímpicos cristianizados remetem, igualmente, ao procedimento do governo de Constantino, que fundia estátuas pagãs em moedas ou as salvava de acordo com sua beleza para servir de adorno em Constantinopla.¹⁸

O tema do cristianismo é bem interessante em Paladas, especialmente, em termos das troças feitas pelo poeta, sobretudo, quando entra em cena o jogo com as palavras que ganham especial valor no contexto do culto cristão.

Se solitários, por que tantos? Se tantos, como ainda solitários?
O multidão de solitários, mentindo a solidão.

A tradução para a língua portuguesa do citado epigrama 384 do livro XI faz com que se perca um detalhe interessante na utilização dos termos *μοναχοί*, *μουνοι* e *μοναχῶν*. As três palavras fazem parte do campo semântico da solidão e, ao mesmo tempo, em grego, estão ligadas ao que hoje se entende como monges. *Μοναχοί*, em grego, ao mesmo tempo remete aos monges cristãos e ao sentido de solitário. A brincadeira fica clara em relação à incoerência do uso do termo, pois se os indivíduos estão solitários – *μοναχοί* – não podem estar em companhia de outros. E se está, a solidão é uma mentira. Tem-se, portanto, um jogo com os termos de designação daqueles que figuram na nova religião oficial do império e os significados dos termos em língua grega.

Sendo Paladas egípcio, Wilkinson indica a possibilidade de ter pleno conhecimento da palavra *μοναχοί*, empregada para designar membros do cristianismo. Nesse sentido, pode-se observar um tratamento irônico de uma das imagens da religião que assola o império.

Deixando a esfera da crítica ao cristianismo, seara fértil para o inquieto Paladas de Alexandria, volto o olhar para a percepção da condição humana retratada pelo poeta. Observe-se o epigrama 72 do livro V da *Antologia Grega*:

Eis a vida, isto apenas. Delicada vida. Fora com os cuidados.
Para os homens pouco é o tempo de vida. Agora as danças,
agora as coroas trançadas em flores, agora as mulheres de Dioniso.
Hoje passarei bem, pois o amanhã em nada é visível.

Em um epigrama que retoma imagens já trabalhadas por Alceu e Anacreonte, há o celebrar da vida carnal, em que o Dioniso pagão – vinho mais que consolador, elemento que proporciona a festa, o *thiasos* báquico com seus desregramentos, seu caráter libidinoso e as belas coroas de flores – afinal o belo e simples ornamento do campo merece ser lembrado. Interessante notar que o epigrama traz a incerteza do amanhã, em uma aposta no presente que sempre retorna na poesia grega. Nesse ponto,

embora Paladas nada traga de inovador em termos de vocabulário ou imaginário, seu poema nega possíveis reflexões sobre o futuro, seja ele terreno, seja ele na esfera do que aguarda a humana condição após o derradeiro instante. A incerteza é reafirmada, pois o futuro ao futuro pertence, ou, no máximo, a um deus-filósofo que talvez tenha menos paciência do que seria necessário para com a falha humana:

Penso ser o deus também um filósofo.
Imediatamente não se irritando as blasfêmias,
Com o tempo, aumenta os castigos
dos perversos e miseráveis mortais.

Ironicamente, no referido epigrama 94 do livro X, o deus filósofo nada tem de benevolente, mas de vingativo em sua resposta futura, na qual prepara um porvir miserável para os mortais.

E se certos são os castigos e as penas acumuladas ao longo do caminho humano rumo à terra-campa que o acolherá, certo também é que há muito mais entre o cálice e o lábio e, na incerteza do porvir, vale a aposta no discurso que prega o gozo da vida por mais efêmera que seja. Afinal, da efemeridade tem-se uma certeza tão palpável quanto aquela relativa à terra como *locus* de vida e morte. Essa mesma efemeridade é o norte proposto pela poesia epigramática de Paladas, farta de crenças religiosas e preocupações metafísicas que não supriam a incerteza humana, mas apenas desviavam o mortal de sua condição inalienável de ser necessariamente finito.

A literatura paladiana é incômoda e, em alguns momentos, repulsiva no seu trato de temas inquietantemente cotidianos. Mas de uma cotidianidade nada corriqueira. Ao contrário, uma vida real em xeque por conta das crises que assolam seu tempo, com tantas mudanças violentas.

Sua obra de arte parece trazer as características universais da arte em tempos de ruptura, em que é preciso sentir o incômodo para a constituição da arte como tal, como elemento de diferença na percepção de um mundo que, pelo menos pela fruição da arte, se negue à conformação pura e simples.

Em sua mônada, a arte reage e renega sua condição social, embora a guarde em si. E, justamente nesse guardar, está a possibilidade de sua autonomia e de sua função crítico-incômoda para a sociedade.

Talvez se tenha chegado a começar a compreender a função da arte em tempos sombrios e de incertezas: a necessária incitação ao pensamento crítico que precisa sempre se fazer, para que a anestesia geral, a morte em vida, não se configure como a terrível tônica da condição humana em qualquer tempo.

ABSTRACT

In this study, we intend to observe the epigrammatic work of Paladas of Alexandria, the poet who lives socio-cultural changes of the IV a.D. Alexandria, seeking to highlight the traits that constitute the “modernity” in the *continuum* of disruptions, uncertainties and crises, times in which artistic creation necessarily carry in your monad, the hassle regarding worldliness which reacts. From the reflection of Theodor Adorno in *Aesthetic theory*, we will investigate how there is in Palladian poetry traits that can be read as points of convergence of works in different times and spaces, for they are in line by bring in itself the fundamental question of the crisis, the malaise and setting a nuisance resulting from the aesthetic enjoyment of works that are in the midst of moments of sociopolitical and religious rupture.

Keywords: epigram; Paladas of Alexandria; Theodor Adorno.

NOTAS

¹ Cf. REINHARDT, Karl. *Eschile-Euripide*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972, p. 293-328.

² Cf. PAES, José Paulo. Paladas e a tradição do epigrama. In: *Paladas de Alexandria – epigramas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 13.

³ O édito de Teodósio se opõe frontalmente ao édito de Constantino e Licínio – édito de Milão (313 a.C.), que estabelecia a tolerância religiosa no império, com o reconhecimento do cristianismo e a liberdade para sua prática.

⁴ Cf. SILVA, Clemildo Anacleto da. O Testemunho Histórico da Intolerância nos documentos relacionados aos Direitos Humanos. *Protestantismo em revista*, vol. 12, ano 6, no. 1, jan-abr. 2007. <http://www3.est.edu.br/nepp/revista/012/12clemildo.htm>. Acesso em 28/05/2011.

⁵ Cf. PAES, *opus cit.*, p. 14.

⁶ Minha tradução.

⁷ Minha tradução para o texto grego de Paladas. Todas as traduções do referido autor que figuram no presente artigo são de minha autoria.

⁸ CALDERINI, I. G. G. *Apud* WILKINSON, 2010.

⁹ Cf. ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 17-8.

¹⁰ *Idem*, p. 46.

¹¹ Cf. LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexikon*. Oxford: Claredon Press, 1996, p. 536.

¹² Augustos ou os três governantes que assinaram o édito de Teodósio – Graciano, Valentiniano e o próprio Teodósio –, determinando o cristianismo como credo de todo o império romano.

¹³ Cf. LIMA, Fernanda Lemos de. Da gota suja ao fruto rubro de carne agonizante: a humana falência nas obras de Paladas de Alexandria e Augusto dos Anjos. In: SANTOS, Ana Cristina F. dos e BARBOSA, Tereza Virginia R. *Tradução e tradição clássica na América Latina*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011, p. 69.

¹⁴ Na mitologia grega, *Týche* é a deusa Fortuna que preside à sorte humana. Ela é adorada no Egito e em Alexandria, ao lado de Serápis, Agathon Daimon e o Rio Nilo.

¹⁵ Cf. nota 14.

¹⁶ Cf. WILKINSON, Kevin W. Some Neologisms in the Epigrams of Palladas. In: *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, n. 50, 2010.

¹⁷ *Idem*, p. 300.

¹⁸ Cf. WILKINSON, *opus cit.*, p. 299. É interessante o comentário do autor a respeito da atitude de Constantino, pois ele afirma que, de acordo com as fontes, algumas belas estátuas pagãs foram poupadas do fogo e instaladas em espaços públicos da nova capital do império romano cristão no Oriente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOWRA, Cecil W. *História de la Literatura Griega*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

PATON, W. R. *The Greek Anthology*. Londres/Nova Iorque: Heinemann/ Putnam's sons, 1953. V. 1-5.

GARNSEY, A. E CAMERON, P. *The Cambridge ancient history: The late empire, A.D. 337-425*. Cambridge: CUP, 1998.

LIMA, Fernanda Lemos de. Da gota suja ao fruto rubro de carne agonizante: a humana falência nas obras de Paladas de Alexandria e Augusto dos Anjos. In: SANTOS, Ana Cristina F. dos; BARBOSA, Tereza Virginia R. *Tradução e tradição clássica na América Latina*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

PAES, José Paulo. Paladas e a tradição do epigrama. In: *Paladas de Alexandria – epigramas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

REINHARDT, Karl. *Eschile-Euripide*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972.

SILVA, Clemildo Anacleto da. O Testemunho Histórico da Intolerância nos documentos relacionados aos Direitos Humanos. *Protestantismo em revista*, vol. 12, ano 6, nº 1, jan-abr. 2007. <http://www3.est.edu.br/nepp/revista/012/12clemildo.htm>. Acesso em 28/05/2011.

WILKINSON, Kevin W. Some Neologisms in the Epigrams of Palladas. In: *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, nº 50, 2010.

FUNDAMENTOS DA AMIZADE NO UNIVERSO ARISTOCRÁTICO*

Glória Braga Onelley

RESUMO

Considerando-se a escassez de dados relativos à biografia do poeta da Grécia arcaica Teógnis de Mégara, à sociedade que o viu nascer e florescer, sem mencionar as dificuldades de delimitar o âmbito da autenticidade dos *Theognidea*, complexa se torna, por vezes, a análise de versos elegíacos neles insertos. Por conseguinte, julgamos relevante privilegiar, a par de aspectos extraliterários, o próprio texto das elegias como base principal de estudo de alguns fragmentos do *corpus* cuja tônica é a *philia*, que, no contexto teognídeo, constitui um significativo veículo de preservação da ideologia aristocrática.

Palavras-chave: elegia grega arcaica; *philia*; aristocracia.

O presente trabalho versa sobre a *philia*, “amizade”, na obra da literatura grega em que este vocábulo aparece pela primeira vez,¹ o *Corpus Theognideum*, coletânea de elegias atribuída, embora não exclusivamente, a Teógnis de Mégara, poeta que floresceu possivelmente em meados do século VI a. C., em Mégara, para a maior parte da crítica, na do continente grego – Mégara Niseia –, para outros (Platão, *Leis*, 630a e *Suda*), na da Sicília – Mégara Hibleia –, fundada pelos megarenses, por volta de 750 a. C.

É essa coletânea de elegias composta de 1389 versos, distribuídos em um livro de 1230 versos, de temática e extensão bastante variadas, muitos dos quais privilegiam como tema a vida política da cidade, os conflitos de classe, as lutas civis, a amizade, entre outros *tópoi* da poesia grega arcaica, como a brevidade da juventude e a aproximação da morte, a exortação a beber e a agir moderadamente, só para citar alguns. O livro

* O presente artigo constitui uma reelaboração de passagens integrantes de meus estudos sobre o *Corpus Theognideum* (ONELLEY, Glória Braga. *A ideologia aristocrática nos Theognidea*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Niterói: EdUFF, 2009.), tendo sido apresentado numa mesa-redonda sobre tradução de textos, em 2011, durante o Congresso da SBEC.

I contém, portanto, em sua maioria, elegias de conteúdo político, social, moral e parenético.

Esses 1230 versos, que compõem o chamado livro I, são seguidos de um conjunto menor de fragmentos de temática amorosa, sobretudo amoroso-pederástica, conhecido como livro II. É ele composto de 84 dísticos, preservados em um único manuscrito (Manuscrito A), datado do século X e levado para Paris por volta de 1800. Nesta segunda parte da obra, ao que parece de natureza apócrifa, encontram-se declarações amorosas a um jovem, em geral anônimo, designado pelo vocativo *ô pai* – ó jovem –, reflexões pessimistas, ameaças e reprovações de um homem mais velho, diante do comportamento leviano e inconstante do jovem amado.

Entretanto, desses 1389 versos que compõem os *Theognidea*, somente uma pequena parte é atribuída, pela maioria dos helenistas modernos, ao poeta elegíaco Teógnis de Mégara. Posicionamentos vários e divergentes têm sido dados a esta complexa questão da autenticidade, quer pelos partidários da unidade e autenticidade da coletânea, quer pela maior parte da crítica moderna, defensora de ser esse *Corpus* um acervo de composições poéticas procedente de variadas mãos. Com efeito, além da falta de unidade temática, são comuns repetições de versos – ora *uerbo ad uerbum* (por exemplo, vv. 949-50 e 1278 c/d), ora com pequenas variações textuais (vv. 214 e 1072), repetições não sequenciais de ideias (vv. 115-6 e 643-4), incoerências internas, ou seja, concepções distintas no tratamento do mesmo assunto (vv. 183-92 e 1217-8), poemas alusivos a fatos históricos, ocorridos em épocas não coincidentes com as prováveis datas em que viveu a figura histórica do poeta² (v.773-82) e, ainda, a existência de alguns fragmentos atribuídos por autores antigos a outros poetas do período arcaico, como Tirteu (v. 1003-6), Sólon (vv. 153-4; 227-32; 315-8; 585-90; 719-28; 1253-4), Mimnermo (vv. 795-6; 1017-22) e Eveno de Paros (vv. 467-96; 667-82; 1341-50).

Destarte, diante de tantas controvérsias que estão longe de encontrar soluções definitivas, já que respostas várias e divergentes têm sido dadas a essas questões, julgamos pertinente para o estudo da *philia* privilegiar, a par de aspectos extraliterários – por exemplo, informes sobre a Mégara continental, procedentes de testemunhos indiretos³ –, o próprio texto dos *Theognidea*, cuja tradução constitui um caminho seguro para a compreensão de diferentes aspectos da aristocracia grega do período arcaico que se confrontou, a partir do século VII a.C., com profundas crises sociais,

políticas e econômicas. No que diz respeito à cidade de Mégara Niseia, uma pequena *pólis* situada no Peloponeso, o testemunho literário mais marcante do decadente exclusivismo aristocrático é a coletânea de elegias reunida sob o nome de Teógnis de Mégara.

Ainda que se saiba que a obra poética não se insere nos domínios da autobiografia, nem constitui prova documental do mundo circundante, em passagens várias dos *Theognidea* ecoam aspectos da crítica situação sociopolítica, econômica e, até mesmo, moral da estirpe aristocrática – a classe dos *agathoi/esthloi*, “homens de bem, nobres, logo aristocratas” –, que se viu destituída da riqueza e, por conseguinte, do poder político, em virtude do aparecimento de uma nova classe enriquecida – a dos *kakoi/deiloi*, “homens inferiores, vulgares, não aristocratas” – que ascendeu ao poder em Mégara, possivelmente na primeira metade do século VI a.C.

Seguindo a linha de pensamento de Alain Fouchard (1997, p. 19-20), segundo o qual o termo classe pode ser definido como um grupo “cujos membros têm consciência de sua superioridade, em oposição aos inferiores, e da necessidade de estabelecer laços de solidariedade, se estes últimos ameaçarem sua proeminência ou seus interesses”, pode-se afirmar, então, que, no *Corpus Theognideum* a oposição semântica entre os termos *agathós/esthlós* e *kakós/deilós* – *leitmotiv* das elegias de tom sociopolítico – tende a permanecer vinculada, respectivamente, à classe dos aristocratas e à dos não aristocratas, muito embora, em outras passagens do *Corpus* (e.g., v. 305-8), o par *kakós/deilós* não caracterize apenas o homem de baixa estirpe, mas qualquer indivíduo, não obstante nobre por nascimento, que esteja em desacordo com o comportamento ético e político estabelecido pela aristocracia. Ademais, a dicotomia *agathós/esthlós* e *kakós/deilós* denota, na terminologia dos *Theognidea*, categorias não só políticas e sociais, mas também éticas, já que a esses pares antagônicos se associam, respectivamente, segundo Coob-Stevens (1985, cap. VI, p. 92), *dike*, “justiça”/*hýbris*, “desmedida”, *métron*, “moderação”/*kóros*, “saciedade” (cf. vv. 153-4, 279-82, 465-6, 611-4, 693-4, 1171-6). Verifica-se, então, que a acepção moral dos termos referidos não se dissocia dos sentidos político e social. Logo, no *Corpus Theognideum*, a caracterização da classe dos verdadeiros nobres, possuidores de um conjunto harmônico de qualidades positivas, emerge do contraste com o grupo dos não aristocratas, dos quais se delineia um caricaturesco perfil moral.

Com efeito, nos *Theognidea* alude-se a uma situação de instabilidade social e política, isto é, a um estado de lutas civis, em que homens de baixa estirpe usurpam o poder à antiga nobreza, tornando-a ética, social e politicamente inferior. Nesta coletânea também transparece, dada a aplicabilidade geral dos conselhos e admoestações destinados, ao que parece, a um limitado círculo de *agathoi/esthloi*, unidos pelo sangue e por tradição, um programa para a preservação dos tradicionais valores de uma nobreza decadente, os quais muitos aristocratas não mais pareciam seguir, em virtude de a nova realidade político-social ter provocado mudanças no sistema de valores, antes alicerçado na pureza do sangue nobre, na riqueza, sobretudo fundiária, e na excelência, transmitida pela herança de sangue.

Aludem a essa inversão de valores os versos 183-90, nos quais se demonstra que o princípio aristocrático da pureza de sangue não mais se adequava à realidade dos novos tempos, já que nobres decadentes e corrompidos, para resgatar a riqueza, o poder e os privilégios perdidos, violavam os fundamentos eugênicos, aos quais até mesmo obedeciam os criadores de animais, como se infere dos dísticos seguintes:⁴

Procuramos, Cirno, carneiros, burros e cavalos
de boa raça, e qualquer um prefere que eles sejam descendentes dos
bons;
mas um homem nobre não teme desposar a filha
de um homem inferior, se ela lhe oferece muitos bens,
e a mulher não se nega a ser esposa de um homem inferior,
se ele é rico, mas prefere o rico ao homem de bem...
Só estimam as riquezas; o nobre casa-se com a filha de um inferior,
e o inferior com a de um homem de bem; a riqueza degenera a raça.
Assim, Polipaides, não te admires de a raça de nossos concidadãos
tornar-se obscura, pois os bens misturam-se com os homens inferiores.

Note-se que a reprovação à conduta dos nobres evidencia-se na oposição entre os critérios usados para a preservação das espécies de animais de raça e os empregados pelos nobres que, movidos pela ambição, permitem a união de seus filhos com os descendentes dos *kakoi*, renegando a própria tradição aristocrática, inconcebível sem a pureza do sangue. Assim, enquanto os criadores de animais asseguram a genealogia, adquirindo animais “de boa raça” *eugenéas*, termo que se encontra em posição de destaque no início do pentâmetro (v. 184), os nobres desprezam os princípios de eugenia, em nome da riqueza. A prova de que essas uniões híbridas só se concretizavam por causa da riqueza dos *kakoi* é reiterada, nos

versos 186, 188, 189 e 190, pelo acúmulo de termos enfeixados no campo semântico da riqueza, tais como *khremata*, “bens, riquezas” (vv. 186 e 189), *plousiou* e *aphnéon*, “rico” (v. 188), e *ploutos*, “riqueza” (v. 190).

É, pois, incontestável que a riqueza apresenta um valor ambíguo, pois, ao mesmo tempo que representa para os nobres corrompidos o sustentáculo de auto-afirmação política, transforma-se em agente aniquilador da casta aristocrática: “a riqueza”, clama amargurado o porta-voz dos genuínos *agathoi*: “degenera a raça” (v. 190).

Assim, para os que continuavam indissolivelmente ligados aos valores aristocráticos, “que são hoje, exatamente, um pequeno número na multidão” (v. 636), era inconcebível aceitar a liderança de indivíduos procedentes de camadas inferiores que se tornaram, por meio de uma série de conflitos, os senhores da vida econômica da cidade e, em consequência, do poder político. Os cataclismos que levaram os nobres aristocratas de outrora a ser relegados a um plano secundário são evocados nos versos 53-68 dos *Theognidea*:

Cirno, esta cidade é ainda uma cidade, mas o povo, hoje em dia, é outro,
os que antes não conheciam justiça nem leis,
mas gastavam peles de cabras em torno de seus flancos,
pastavam fora da cidade como cervos.
E agora são os homens de bem, Polipaidés, os antes nobres
agora são inferiores. Quem suportaria essa visão?...

Enganam-se, zombando uns dos outros,
sem conhecer os princípios do bem e do mal.
De nenhum desses cidadãos, Polipaidés, te tornes,
do fundo do coração, amigo, por qualquer vantagem;
ao contrário, parece ser amigo de todos em palavras;
não te mistures com nenhum deles em qualquer negócio sério;
de fato, aprenderás a conhecer os corações desses homens inferiores,
como, em seus próprios atos, não há confiança alguma
pois amam dolos, enganos e ardis
como se fossem homens perdidos.

Neste novo contexto político-social em que os nobres de outrora se tornaram *kakoi*, e os antigos *kakoi*, os senhores da riqueza e do poder político, era natural que os princípios convencionais da amizade partidária estivessem profundamente afetados. A inversão de valores – enfatizada pela oposição entre os advérbios “antes” (vv. 54 e 57) e “agora” (vv. 57 e 58), indicadores do contraste entre o passado e o presente – dá origem,

como bem observa David Konstan (2005, p. 72), a “reflexões e conselhos acerca da não confiabilidade das amizades”, já que a conduta moral dos novos governantes os condena a um fracasso que fatalmente se estenderá à política da cidade, como bem ilustram os versos 61-8 da citada elegia. São, pois, esses homens inferiores capazes de cometer atos ignóbeis, como o engano, a zombaria e o dolo, até mesmo com os componentes de seu grupo social, como evidenciam os versos 59 e 67 da referida elegia. Com efeito, o engano recíproco – *allélous apatôntes* (v. 59), “enganam-se uns aos outros”, – e o riso zombeteiro – *alléloisi gelôntes* (v. 59), “zombando uns dos outros” – insistem na baixaza de caráter dos novos habitantes da cidade, bem assinalada ainda pela iteração do pronome recíproco *allélous ... alléloisi*. Igualmente, a índole e os atos escusos desses indivíduos são também enfatizados por meio dos termos em assíndeto *dólous apátas*, “enganos, embustes, dolos”, e *polyplókias*, “ardis, fraudes” (v. 67), os quais, além de estigmatizarem os dirigentes da *pólis*, sublinham o desprezo do sujeito do enunciado por indivíduos não pertencentes a estratos aristocráticos. Assim, no ambiente político em que, no dizer de Walter Donlan (1985, p. 225), “a lealdade e a fidelidade não são mais reflexos automáticos”, era imperioso ter um comportamento aparente, fingindo ser amigo de todos apenas *apò glósses* (v.61), “em palavras”, sem usufruir da amizade e da confiança dos *kakoí* em assuntos sérios.

De fato, numa sociedade em que a traição, a desconfiança e a deslealdade despontavam de todos os lados, era mister disfarçar-se, assumindo a propriedade do polvo que, com astuto mimetismo, adquire a cor do rochedo ao qual se prende, como se lê nos versos 215-8:

Assume a postura do polvo enroscado, que, sobre o rochedo
ao qual se prende, se mostra semelhante a ele.
Agora, adapta-te a ele, algumas vezes torna-te diferente na cor.
A habilidade é melhor do que a intransigência.

Acerca desses dísticos, van Groningen (THÉOGNIS, 1966, p. 85) assinala que a “policromia do polvo é um meio de defesa”. Logo, a analogia entre a mutabilidade do polvo e o comportamento dos nobres faz supor habilidade no relacionamento político-social, já que eles, na tentativa de assegurar o antigo *status* no topo da pirâmide social, aliavam-se à classe não aristocrática.

Convém assinalar que, se os laços convencionais da amizade partidária se enfraqueciam ou se dissolviam, em decorrência das mudanças políticas ocorridas na cidade, também a ligação afetiva entre um indivíduo adulto (*erastés*, “amante”) e um adolescente (*erômenos*, “amado”), relação institucionalizada nos meios aristocráticos como um instrumento de ação pedagógica, podia ser desfeita em razão do total envolvimento do jovem com elementos não pertinentes a sua estirpe. É o que se observa nos versos 1377-80, nos quais o homem mais velho, embora lamente a dissolução do relacionamento afetivo, tendo em vista que age contra sua vontade (*aeikón*, v. 1379), prefere afastar-se do jovem, ao constatar sua vergonhosa relação com homens socialmente inferiores (vv. 1377-8). Vale a pena citá-los:

Sendo belo, frequentas, por causa da vileza de teus amigos, homens vulgares e, por isso, és objeto de vergonhosa censura, ó jovem; mas eu, contra a minha vontade, encontro vantagem em desprezar o teu amor, agindo como um homem livre.

Evidenciam, pois, os mencionados versos que a ética prescrita nas relações pederásticas se encontrava em perfeita harmonia com as regras e preceitos estabelecidos pela *hetairía* política, cuja violação era entendida como traição dos princípios aristocráticos da *philia*, tendo em vista que o relacionamento social e político devia ser pautado numa rígida distinção de classes. Reiteram-no os versos 31-8:

Fica sabendo essas coisas: não frequentes homens inferiores,
liga-te sempre aos homens de bem;
e com eles bebe e come e com eles
senta-te, e agrada àqueles cujo poder é grande.
Dos nobres aprenderás o bem; mas se com os inferiores
te misturares, perderás até teu espírito.
Tendo aprendido esses princípios, convive com homens de bem e um dia dirás
que eu aconselho bem os meus amigos.

Como se depreende da leitura dos versos precedentes, não se imiscuir com os *kakoi*, considerados um tipo de escória social, constitui um meio capaz de resguardar as disposições congênicas dos nobres, transmitidas pela herança de sangue. Assim, se a excelência dos aristocratas pode ser aprimorada por meio do bom exemplo, também ela é susceptível de ficar prejudicada em consequência das más companhias. Unir-se “àqueles cujo poder é grande” (v. 34), isto é, aos genuínos aristocratas,

constitui a meta pedagógica da *persona* poética, pois o bem só se aprende com homens de bem (v. 35), sendo eles os baluartes dos princípios éticos, morais e políticos da aristocracia. Logo, a admoestação dada pelo sujeito do enunciado ao destinatário impessoal para relacionar-se somente com homens portadores das mais altas e valorosas qualidades, os *agathoi*, é enfatizada nos versos 31-2 e 37 pelo emprego dos verbos *prosomilé-o*, *ékho* e *homilé-o* – “frequentar”, “ligar-se a”, “conviver” – cujos sentidos se inserem nas esferas moral e social e, ainda, nos versos 33-4, pelo uso do polissíndeto *kai* ... *pîne kai ésthie kai* ... *híze kai hándane*, “e... bebe e come e.../senta-te e agrada”, procedimento sintático que põe em relevo os três primeiros verbos, indicadores de gestos típicos do ambiente simpótico, comum à vida aristocrática.

É importante, então, destacar que, embora a fidelidade e a confiança constituíssem a base da autêntica amizade, que só se devia travar entre companheiros da mesma *hetairía* política, a alteração dos laços tradicionais da *philia* aparece vinculada a circunstâncias político-sociais ocorridas na cidade, após a dominação dos novos ricos. Com efeito, o que se observa no ambiente hostil e competitivo entrevistados nos versos teognídeos é, segundo Walter Donlan (1985, p. 225), “uma forma de amizade qualitativamente diferente do ideal tradicional”.

Da leitura dos versos elegíacos aqui referidos, depreende-se a função político-pedagógica da poesia dos *Theognidea*, pois nela está implícito um projeto, ainda que utópico, para o restabelecimento de princípios éticos em que se fundamentava a decadente aristocracia, entre os quais a restrita *philia* com os *agathoi*, nos âmbitos político, social e amoroso-pederástico.

ABSTRACT

Considering the data scarcity concerning Archaic Greek poet Theognis of Megara, and the society that saw him be born and flourish, besides the difficulties defining the authenticity of the *Theognidea*, it sometimes becomes quite complex to analyze the elegiac verses inserted on it. Therefore, we think relevant to privilege, given extra-literary aspects, the elegies text itself as the main study baseline for some fragments of the *Corpus*, of which the keynote is the *philia*, which, in the theognideum context, constitutes an important preservation vehicle for the aristocratic ideology.

Keywords: archaic greek elegy; *philia*; aristocracy.

NOTAS

¹ A despeito de serem a *Iliada* e a *Odisseia* as obras literárias mais antigas de que se tem conhecimento, o termo *philia* não faz parte do vocabulário homérico. É com um outro nome derivado do adjetivo *philos*, o substantivo abstrato *philótēs*, que se faz, nos Poemas Homéricos, referência a dois tipos distintos de afeto, o amor e a amizade (ROCHA PEREIRA, 1993, p. 1-2). No *Corpus Theognideum*, a par de *philótēs* e *philēmosýne*, há o termo *philīē* para designar a amizade (vv. 306, 600, 1101-2 = 1278a-b).

² Três são as possíveis datas acerca da época em que teria vivido o poeta Teógnis: a primeira, defendida por Martin West (1974, p. 68-70), situa a *akmé* do poeta na segunda metade do século VII a.C.; a segunda e a terceira datam Teógnis nos séculos VI e V a.C., respectivamente, segundo a interpretação distinta dada pelos estudiosos ao termo *gegonós* da *Suda*, empregado na acepção de “nascido” ou na de “florescido”.

³ A julgar pelo que diz Plutarco em *Questões Gregas* 18, após a destituição do tirano Teágenes, deposto por volta de 590 a.C. (CARRIÈRE, 1946, p. 9-10), instaurou-se um breve período de tranquilidade na *pólis* megarense. Em *Questões Gregas* 59, Plutarco refere que, depois desse curto período de governo moderado, ocorreram intermináveis lutas entre a aristocracia já decadente e os chefes dos governo, culminando numa democracia desenfreada, com a qual alguns passos do *Corpus Theognideum* parecem dialogar. Ainda que não precise as datas dos fatos históricos, também Aristóteles (*Política*, 1300a e 1202b) refere-se a um período de governo democrático em Mégara, período em que foram pronunciadas sentenças de banimento pelos chefes do povo contra os aristocratas (*Política*, V, 1304b). Para o contexto político de Mégara após a queda do tirano Teágenes, ver LEGON, Ronald (1981, p. 104-19).

⁴ Todas as traduções apresentadas são de responsabilidade da autora do artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COBB-STEVENSON, Veda. Opposites, reversals, and ambiguities: the unsettled world of Theognis. In: *Theognis of Megara. Poetry and the polis*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985. p. 159-75.

DONLAN, Walter. Pistos Philos Hetairoi. In: *Theognis of Megara Poetry and the polis*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985. p. 223-4.

FOUCHARD, Alain. *Aristocracie et démocratie ideologies et sociétés en Grèce Ancienne*. Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté, 1997.

IAMBI ET ELEGY GRAECIANTE ALEXANDRUM CANTATI. Edited M.L. West 2nd. ed. London: Oxford University Press, 1989 – v. I; 1992 v. II.

KONSTAN, David. *A amizade no mundo clássico /Friendship in the Classical World/*. Tradução de Márcia Epstein Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

LEGON, Ronald P. *The political of a Greek City State to 336 B.C.* London: Cornell University Press, 1981. p.104-19.

PLUTARCO. *The Greek Questions of Plutarch with a new translations and commentary*. By W. R. Halliday. New York: Arno Press, 1975. p.23; p. 99-102.

SUIDAE LEXICON. Edidit Ada Adler. Stuttgart, Teubner, 1971.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. Amizade, amor e Eros na ‘Ilíada’. *Humanitas*, 45, 1993. p. 3-16

THEOGNIS. *Le première livre edité avec un commentaire*. B. A. van Groningen. Amsterdam: N.V. Noord; Hollandsche Uitgervers Maatschappij, 1996.

WEST, Martin L. *Studies in greek elegy and iambus*. New York: Walter de Gruyter, 1974. p. 40-71.

A SÁTIRA, O EPIGRAMA E O RISO ROMANO

Leni Ribeiro Leite

RESUMO

As formas literárias latinas consideradas cômicas são, além da própria comédia, o epigrama e a sátira. Estes, no entanto, não só fazem rir – eles também chocam e provocam reações negativas; ambas as formas são consideradas *humiliores*, e a história da transmissão desses textos atesta sua fama considerável mas também sua perseguição, sob a forma de ausências ou edições mutiladas. Cícero, nas obras *De officiis* e *De oratore*, define e analisa o humor e seus tipos com base no conceito de “adequação”; Fritz Graf, em 1997, publicou artigo intitulado *Cícero, Plauto e o riso romano*, em que discorreu sobre a obra de Plauto à luz da definição de humor, segundo Cícero. Pretendemos dialogar com a análise que Graf faz do humor romano, estendendo-a aos gêneros não dramáticos do epigrama e da sátira, trazendo para o debate os conceitos de *riso invectivo* e *riso anódino*, categorias da poética aristotélica que consideramos a chave para explicar por que, segundo o próprio Graf, “a relação entre o humor e a sátira é algo complicado”.

Palavras-chave: Sátira latina; epigrama latino; riso invectivo; riso anódino; Cícero.

A mais antiga discussão teórica de que temos notícia acerca não só do riso em si, mas também do riso em literatura, encontra-se na *Poética*, de Aristóteles. Nela, encontramos a primeira subdivisão dos gêneros de poesia, em “gêneros sérios” e “gêneros baixos”. Citaremos a tradução de Eudoro de Sousa (1994, p. 106), considerada uma das melhores em língua portuguesa:

A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios. Não podemos, é certo, citar poemas deste gênero dos [poetas que viveram] antes de Homero, se bem que, verossimilmente, muitos tenham existido; mas, a começar em Homero, temos o *Margites* e outros poemas semelhantes, nos quais, por mais apto, se introduziu o metro jâmbico (que ainda hoje assim se denomina porque nesse metro se injuriavam [*iâmbizon*]). De modo que, entre os antigos, uns foram poetas em verso heroico, outros o foram em

verso jâmbico. Mas Homero, tal como foi supremo poeta no gênero sério, pois se distingue não só pela excelência como pela feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo. Na verdade, *Margites* tem a mesma analogia com a comédia que têm a *Iliada* e a *Odisseia* com a tragédia. (Aristóteles, *Poética*, IV, 1448b)

A dicotomia *nobre vs. baixo* se iguala à dicotomia *sério vs. ridículo*. No entanto, há ainda uma terceira categoria, para a qual Aristóteles chama a atenção ao explicitamente afirmar que não é a ela que se liga a comédia: o *vitupério*.

Faz-se necessária aqui uma pequena digressão. A leitura de Eudoro de Souza, do trecho da *Poética* em questão, apesar de tradicional e documentada em diversas traduções em muitos idiomas, é contestada por Gerald Else, em livro de 1957, *Aristotle's Poetics, the argument*. Segundo Else (*apud* OLIVA NETO, 2003, p. 81 *ff.*), um dos problemas reside logo na primeira frase, aquela traduzida por Eudoro (1994, p. 106): “A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas].” Eis aqui por que Vergílio foi pintado pela crítica através dos séculos como um homem puro, de moral intocável, quase um santo, enquanto Horácio era um palhaço beberrão: os poetas dos gêneros risíveis ou baixos seriam ética e poeticamente inferiores àqueles que se ocuparam dos gêneros superiores. A categorização extrapolou as questões da poesia em si e passou a discorrer acerca do caráter dos autores. A crítica moderna leu isto como inocência, primitivismo ou estupidez dos antigos – algo que somos extremamente rápidos em fazer. A leitura de Else, no entanto, é que *oikeia éthe* no original, traduzido por Eudoro de Souza como a “índole particular” (reforçada por “dos poetas”, acréscimo do tradutor para esclarecer sua exegese), não se refere aos autores, sequer mencionados na frase, e sim à própria *poiesis*, presente na frase em questão. Ou seja, *oikeia* não é a particularidade do autor, e sim do gênero de poesia em questão.

A importância desta alteração na interpretação de uma só palavra do texto, que parece tão pequena, é enorme, se pensarmos nas situações de autores como o próprio Horácio, ou Sêneca, entre tantos outros. Como pôde Horácio, autor de gêneros baixos, como os Epodos e as Sátiras, ter também escrito as odes civis, o *Carmen Saeculare*, e os poemas líricos ao modo grego? Que espécie de monstro seria o homem torpe a ponto de escrever a *Apocolocintose do Divino Cláudio*, obra causticamente satírica

sobre o recém-falecido imperador, mas também elevado o suficiente para compôr tragédias e obras de cunho profundamente moralizante, como fez Sêneca? A vinculação do gênero ao poema, elevado ou baixo, e não à moral do poeta, é o que torna viável a possibilidade de cultivar vários gêneros, que o próprio Aristóteles atesta em relação a Homero. Vê-se, portanto, que a interpretação tradicional do trecho em questão não só gerou um sem-número de interpretações preconceituosas em relação aos poetas, como também é contraditória com o próprio texto da *Poética*.

Além desta diferente interpretação do trecho, Else também propõe ainda outras alterações, com base nas quais Oliva Neto (2003, p. 82-3) propõe a seguinte leitura do mesmo trecho da *Poética*:

Pois pessoas de mais alto ânimo imitam as ações nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios. Os vitupérios, por mais apto, se introduziu o metro jâmbico (que ainda hoje assim se denomina porque nesse metro se injuriavam [*iâmbizon*]). De modo que, entre os antigos, uns foram poetas em verso heroico, outros o foram em verso jâmbico. Não podemos, é certo, citar poemas deste gênero [= *do gênero iâmbico*] entre os [*poetas que viveram*] antes de Homero, se bem que, verossimilmente, muitos tenham existido; mas, a começar em Homero, temos o [*seu próprio, ekeinou*] *Margites* e outros poemas semelhantes. Mas Homero, tal como foi supremo poeta no gênero sério, pois se distingue não só pela excelência como pela feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo. Na verdade, *Margites* tem a mesma analogia com a comédia que têm a *Iliada* e a *Odisseia* com a tragédia (Aristóteles, *Poética*, IV, 1448b).

Esta leitura esclarece a relação entre o iambo, a comédia, o vitupério, o ridículo e o *Margites*. Com essa leitura do texto, o *Margites*, segundo Aristóteles de autoria homérica, significa, na história dos gêneros, uma quebra: a excelência homérica foi responsável por separar o vitupério do riso *sem dor*, e estabelecer este último como as bases da comédia. Aristóteles já neste trecho aponta para a existência de dois tipos de riso, antecipando a discriminação que virá a seguir entre o riso sem dor (*geloion*) e o riso ofensivo, ou vitupério, próprio das formas iâmbicas de poesia. Mais adiante, portanto, lemos em Aristóteles, em tradução de Eudoro de Souza:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é

ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (Aristóteles, *Poética*, V, 1449a)

Pondo em contraste este trecho com a passagem anterior, compreendemos que, para Aristóteles, existe o riso dolorido e prejudicial, o dos vitupérios da poesia iâmbica, e o riso anódino, inocente, sem dor, que se relaciona com a comédia. O riso anódino, segundo esclarece Aristóteles, liga-se ao *Margites* e à comédia; fica implicado, portanto, que o vitupério é lugar do riso invectivo, do riso iâmbico.

Essa diferença entre os tipos de riso, como conceito, parece-nos útil como ferramenta para analisar os gêneros e suas ramificações, ou seja, as espécies no interior dos próprios gêneros. A *Poética* trata da comédia e do iambo; nós nos ocuparemos de gêneros bem posteriores e mais tipicamente latinos, a sátira hexamétrica e o epigrama.

A sátira latina, de que trata Oliva Neto em artigo já citado, é um gênero de difícil caracterização. A variedade, expressa no próprio nome do gênero (*satur*, em latim, significa “cheio”, “pleno”, “satisfeito”, “repleto”), a censura moral, ou, ao menos, o ocupar-se de assuntos ligados à comunidade e o estilo informal, uma linguagem coloquial ainda que correta – mas não elevada, a não ser como forma de paródia – parecem ser aceitos como os traços característicos do gênero. Onde, porém, o riso e a graça? Onde o satírico, no sentido corrente moderno, que se liga necessariamente ao engraçado?

Os manuais de literatura, e mesmo algumas obras mais especializadas, sempre listam como principais satíricos latinos Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal. Quintiliano, na *Institutio Oratoria* (X, 93-5), já punha os quatro (e alguns mais) como autores de um mesmo gênero. Vejamos o famoso trecho de Quintiliano sobre a sátira, em tradução de Mônica Vitorino:

A sátira, com certeza, é toda nossa: nessa, o primeiro a obter grande glória foi Lucílio, que possui até hoje admiradores tão dedicados que não hesitam em antepô-lo não somente aos autores desse gênero, mas a todos os poetas. Eu discordo tanto daqueles, quanto de Horácio quando considera que Lucílio “escorre lamacento” e que “existe algo que se lhe pode retirar”. Na verdade, nele percebe-se não só uma admirável erudição, mas também liberdade de falar e, daí, uma aspereza e uma excessiva mordacidade. Muito mais elegante e mais claro é Horácio e, se a admiração não me engana, excelente é o seu trabalho. Pérsio foi muito merecedor de uma verdadeira glória, ainda

que devida a um só livro. Existem poetas satíricos famosos hoje e que um dia serão celebrados.”

Entretanto, como defende Oliva Neto (2003, p. 87), as espécies luciliânica e horaciana de sátira latina são ramificações tão diferentes entre si como a comédia aristofânica da comédia de Menandro. E, como se pode observar, com base em passagens programáticas das obras de Juvenal e Horácio, este último é quem estabelece para sua sátira, que *ridentem dicit verum*, “rindo diz a verdade”, uma origem no riso anódino. Na *Sátira I*, 1, 23-7, Horácio escreve:

*praeterea, ne sic ut qui iocularia ridens
percurram: quamquam ridentem dicere verum
quid vetat? ut pueris olim dant crustula blandi
doctores, elementa velint ut discere prima:
sed tamen amoto quaeramus seria ludo:*

Além disso, não devo discorrer sobre esses assuntos rindo como quem conta anedotas – se bem que, quem proíbe alguém de, rindo, dizer a verdade? Da mesma forma professores brandos às vezes dão biscoitos aos meninos, para que queiram aprender as primeiras letras; mas, deixando de lado a brincadeira, observemos as coisas sérias.

(Trad. João Angelo Oliva Neto)

Nesta passagem, Horácio estabelece sua forma de fazer sátira: rindo, pode-se falar das coisas sérias, dos vícios da sociedade, dos erros alheios. Horácio, que primeiro nega o uso do riso, depois reflete que ninguém vai censurá-lo por isso, segue com uma comparação que enaltece a aplicação pedagógica do riso, e, enfim, novamente o nega; de fato, pede permissão ao gênero satírico para acrescentar uma jocosidade que, em princípio, não pertence ao gênero.

Na *Sátira I*, 4, 1-10, novamente o tema é abordado, aqui abertamente tratando da sátira sua predecessora, a luciliânica.

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
famosus, multa cum libertate notabant.
hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,
emunctae naris, durus componere versus.*

*nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos,
ut magnum, versus dictabat stans pede in uno.*

Êupolis, Cratino e Aristófanes, poetas
e outros, homens a quem pertence a comédia antiga,
quando alguém era digno de ser por eles descrito como mau ou ladrão,
adúltero, assassino, ou conhecido por outra má razão,
com muita liberdade o manchavam.

Daí provem todo Lucílio, que os seguiu,
mudando apenas os pés e os versos, espirituoso,
de fino gosto, severo ao compor seus versos.

Pois nisso teve um defeito: em uma só hora, grandioso, às vezes,
duzentos versos ditava, num só pé.

(Trad. João Angelo Oliva Neto)

Lucílio liga-se aos comediógrafos antigos, mas ele não é *engraçado* – ele é, quando muito, *facetos*, “espirituoso”. A ligação entre a comédia antiga, especificamente, e a sátira não parece ser feita em relação ao riso, e sim apenas ao vitupério. Mais adiante, ele compara o poeta satírico ao touro bravo, de quem todos fogem; ele não poupará nem mesmo os amigos sem seu afã pelo escárnio. Por fim, na *Sátira* I, 10, 14-17, Horácio abertamente preceitua incluir-se no gênero satírico a modalidade anódina, que aqui vincula à comédia.

*(...) ridiculum acri
fortius et melius magnas plerumque secat res.
illi, scripta quibus comoedia prisca viris est,
hoc stabant, hoc sunt imitandi;*

O ridículo, mais fortemente e melhor do que o acerbo,
muita vez resolve as coisas importantes.

Aqueles homens por quem a comédia antiga foi escrita
acreditavam nisso, e nisso devem ser imitados.

(Trad. João Angelo Oliva Neto)

Lucílio, que, segundo Horácio, *sale multo urbem defricuit*, “esfregou a cidade com muito sal”, é o representante do gênero satírico em sua “função profilática”; a prescrição de Horácio, conclui Oliva Neto (2003, p. 97), sem desfigurar a sátira, tornou-a menos agressiva, acrescentando-lhe o riso anódino.

Cabe aqui acrescentar um pouco de teoria latina à grega que antes visitamos. As páginas de filosofia latina acerca do riso que chegaram até nós vêm de duas obras separadas por mais de um século: os tratados *De*

Officiis e *De Oratore*, de Cícero, e a *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Fritz Graf (1997, p. 51), analisa a obra de Plauto à luz da teoria ciceroniana, mas se escusa de comentar a sátira sob o mesmo viés. Parece-nos, porém, que a teoria de Cícero traz elementos interessantes à análise não só da sátira como também do epigrama latino. Segundo Graf (1997, p. 52), o limite da graça para Cícero é o “adequado” – *tó prépon*. A graça deve estar nos limites da respeitabilidade, e essa respeitabilidade é de cunho social. As categorias sociais são de extrema importância; a graça deve manter-se distante dos grandes crimes, das grandes desgraças, das questões sérias que, de fato, chocam e entristecem a sociedade em seu conjunto – ninguém achará graça nelas.

Ainda segundo Graf (1997, p. 55), a função da graça na teoria ciceroniana é corrigir o desvio social; o orador é o perfeito representante do cidadão romano, e, portanto, mesmo no humor, ele deve manter-se próximo a este ideal. O papel do humor é a crítica que reintegra, que mantém a unidade do grupo e da sociedade, e isso explica os limites do humor: há desvios tão sérios que não se podem corrigir com espirosidade, há que se fazer rir de forma a purgar, corrigir e reintegrar, e não a esgarçar a unidade do todo. Cícero, então, usa vários termos para descrever a graça adequada e a inadequada. O humor adequado é *elegans*, “elegante”, *ingeniosum* “engenhoso” e, principalmente, *urbanum*. A *urbanitas*, a graça refinada e polida, a graça do habitante da *Urbs* em contraposição à do bruto camponês, é decididamente um exemplo do que chamamos de riso anódino. Fica claro, portanto, que Horácio deseja sua sátira com a graça descrita por Cícero, o humor adequado, o riso apropriado porque socialmente aceitável. É interessante observar que em sua *Arte Poética*, como é conhecida a *Epístola aos Pisões*, Horácio constrói uma teoria da adequação, e o termo usado por ele para desqualificar o humor de Plauto (v. 273) é justamente *inurbanum*.

Juvenal, considerado possivelmente o maior satírico latino, um século depois de Horácio, desconsidera os conselhos tanto deste quanto os de Cícero, voltando a cumprir o preceito de Lucílio. A sátira de Juvenal, portanto, de forma geral, não tem graça, e, quando a tem, é do tipo invectivo, como se pode ver no seguinte trecho da *Sátira I*, também uma obra programática, em tradução de Mônica Vitorino:

*patricios omnis opibus cum prouocet unus
quo tondente grauis iuueni mihi barba sonabat,*

*cum pars Niliacae plebis, cum uerna Canopi
Crispinus Tyrias umero reuocante lacernas
uentilet aestiuum digitis sudantibus aurum
nec sufferre queat maioris pondera gemmae,
difficile est saturam non scribere. (vv. 24- 30)*

Quando desafia todos os patrícios com suas riquezas um único homem, cujo corte me fazia ressoar a dura barba de homem feito, quando parte da plebe do Nilo, um escravo de Canopo, Crispino, movimentando os ombros ajeita o seu manto de púrpura de Tiro e agita, durante o verão, seu anel de ouro entre os dedos suados, e não poderia suportar o peso de uma gema maior, é difícil não escrever sátira.

A sátira de Juvenal assemelha-se à espécie luciliânica e distingue-se da espécie horaciana. Se ambas as espécies se ocupam da moral, se ambas reconhecem o vicioso, por outro lado elas são bastante dessemelhantes, se não apenas, mas principalmente pelo fato de que a sátira horaciana não busca extirpar o vicioso, e sim incluí-lo, por meio do riso.

O epigrama, representado na literatura latina principalmente por Marcial, é um gênero antigo, mas cujo lugar na literatura não era dos mais estáveis. Diferentemente da maior parte dos gêneros na Antiguidade, ele tem sua origem não na oralidade, mas na escrita. Como observam Gaillard & Martin (1990, p. 404), o epigrama, apesar de tradicionalmente incluído no gênero lírico, jamais fora de fato *lírico*, isto é, acompanhado pela lira. A própria etimologia do termo deixa clara a sua origem: a inscrição em pedra. Os epigramas gregos mais antigos que chegaram até nós são inscrições em potes – um em uma jarra; outro em uma cuia.

Rapidamente, porém, o caráter pragmático do epigrama foi substituído pelo seu uso literário, ou seja, os versos eram criados como exercício de estilo e, longe de serem gravados em pedra, eram publicados como qualquer outro tipo de poema. Assim, qualquer poema caracterizado pela brevidade e concisão passou a ser chamado epigrama, e destes temos muitos exemplos na literatura grega, com especial ênfase para os muitos exemplares constantes das Coroas de Meleagro e Filipe, bem como para os epigramas de Calímaco, nome que a posteridade guardou como um mestre do gênero.

No epigrama literário, a circunstancialidade da inscrição derivou em preferência por temas cotidianos – um convite para jantar, um bilhete para um amigo, um agradecimento por um presente recebido, felicitações pelo aniversário de alguém, uma breve mensagem por qualquer razão, uma

piada suscitada por um assunto do momento, todos estes são temas possíveis para um epigrama, que se torna assim um gênero leve, de ocasião.

Essa leveza e urbanidade do epigrama faz com que ele pareça um quase oposto da sátira, que vocifera contra os vícios da sociedade; no entanto, a proximidade entre estes dois gêneros é bastante grande.

A primeira característica que os aproxima é a ideia de “imagem da vida como ela é”. Esse aspecto aproxima o epigrama da sátira de forma bem clara. Pérsio, em sua *Sátira* I, 121, rejeita os temas mitológicos, em favor da sátira pautada em seu conhecimento do mundo. As obras de Juvenal também são centradas em seu realismo e relação estreita com a vida, negando a mitologia e outras construções literárias. Marcial tem seus preceitos de boa literatura tão firmemente ancorados na tradição do realismo, pertencente à sátira, que Lucílio, Juvenal e mesmo Horácio são frequentemente mencionados e ecoados nos poemas de Marcial. J. P. Sullivan (1991, p. 104), em seu importante estudo sobre a obra de Marcial, lamenta que este seja excluído dos estudos acerca da sátira latina, a não ser em breves comentários incidentais – mesmo sendo satíricos quase metade de seus epigramas, e mesmo quando Juvenal explora claramente sua linguagem e seus temas. Não seria difícil demonstrar que muitos dos poemas mais longos de Marcial são como sátiras em miniatura, e que, da mesma forma, algumas sátiras de Juvenal parecem uma série de epigramas postos em conjunto. Há, de fato, uma quantidade muito grande de epigramas cujo mote é um erro ou vício de alguém. Seria impossível aqui enumerar mesmo parte deles, mas, a título de exemplo, citaremos dois epigramas de Marcial.

I. 33

*Amissum non flet cum sola est Gellia patrem,
si quis adest iussae prosiliunt lacrimae.
Non luget quisquis laudari, Gellia, quaerit,
ille dolet uere qui sine teste dolet.*

Se Gélia está sozinha, ao pai não chora morto;
se está presente alguém, então, às ordens dela,
as lágrimas se vão saltando pelo rosto...
Quem busca ser louvado, ó Gélia, esse não sofre
sofre em verdade quem sem testemunha sofre.

(Trad. João Angelo Oliva Neto)

I.38

*Quem recitas meus est, o Fidentino, libellus:
sed male cum recitas, incipit esse tuus.*

Os versos que tu recitas
são, sim, Fidentino, meus:
mas, como os recitas mal,
eles passam a ser teus.

(Trad. José Dejalma Dezzoti)

É fato que, se não obrigatório, o humor era também uma característica comum do epigrama. Na verdade, a graça, modernamente considerada um traço definidor do epigrama, não pertencia ao gênero na Grécia, e é mais própria do epigrama latino. Segundo P. Laurens (1965, p. 323), comparando as coletâneas de epigramas gregos com o epigrama de Marcial, o que as peças amorosas perdem em sinceridade, ganham em ironia; o que perdem em lirismo, ganham em mordacidade. Marcial apropriou-se dos elementos satíricos de forma plena, os quais, em Roma, eram aproximados do espírito das Saturnais. Assim, a chamada *função saturnal* do epigrama passou a fazer parte do jogo literário próprio desta forma poética, ou seja, a inversão de valores, o gracejo zombeteiro que beira a rudeza, muito próprio do *sal Romanus* e característico das festividades Saturnais, são elementos constantes da construção poética e mesmo da *persona* poética do epigramatista (cf. Catulo 16, Marcial 1,4; 11,15, entre outros).

De fato, Marcial parece ter-se esmerado mesmo em tornar seus livros públicos durante o período das *Saturnalia* – não só o espírito dos epigramas, que segundo o próprio autor são mais próprios de um ator de mimos do que do severo Catão, mas os próprios temas remetem constantemente à liberalidade. Assim, o jogo, com nozes ou pequenos ossos, e o costume de enviar presentes, hábitos tradicionais daquela época do ano, aparecem com frequência nos epigramas, como, por exemplo, no 5,18, em que o autor se escusa de mandar seus *libelli* como presentes, ao afirmar que “presentes são como anzóis”; logo, ele não manda presentes caros para não ser acusado de “pescar” recompensas.

Ao comparar a si mesmo com um ator de mimos, ao falar da liberalidade dos seus poemas, e ao ter mesmo que defender a sua probidade como cidadão (os meus versos são ímprobos, mas não o autor), o epigrama claramente se filia à tradição do riso invectivo, e não do riso anódino. Talvez aí resida toda a problemática de pertencimento do epigrama:

proclamando-se um gênero humilde, não tem pretensões à imortalidade e, portanto, é quase não literatura, tendo, constantemente, que se justificar e convencer os leitores neste *tópos*; irmão da sátira, não teve a aceitação e o prestígio reservado a esta, porque era considerado rude e inadequado – Cícero, em sua teoria do adequado, diz especificamente que o orador que quer usar o humor adequado deve tomar cuidado para não parecer um ator de mimos –, usando o riso de forma mordaz e satírica, ou seja, o riso invectivo, o epigrama prescinde de uma função purgadora e inclusiva, e é considerada amoral e ociosa. É o próprio Marcial quem diz que só trata de personagens inventadas, nunca de pessoas reais, e que não tem nenhum objetivo instrutivo ou moral. O epigrama é, portanto, um gênero à margem, sem lugar definido, em grande parte esquecido. É, no entanto, extremamente popular, como prova a sobrevivência não só da obra completa de Marcial, como das coletâneas gregas denominadas *Coroas*, sob a forma da *Antologia Palatina*, e as diversas edições destas obras nos últimos dois mil anos – ainda que, muitas vezes, mutiladas, editadas, selecionadas para não ferir os olhos e os ouvidos do público, com seu vocabulário indecente e sua amoralidade escarninha.

Nas duas funções da literatura preconizadas por Horácio, deleitar e instruir, de preferência fazendo os dois ao mesmo tempo, o epigrama parece ser a forma literária que dá maior ênfase à primeira, e o riso é, certamente, parte fundamental da função *saturnal* que mencionamos antes. Os mecanismos usados para gerar o riso são variados, e, pelo menos, um parece ter sido, de fato, não só uma criação do epigrama, mas típico da literatura latina: o *fecho de ouro*, ou seja, a estrutura em que o autor guarda uma surpresa para o fim do epigrama. Marcial desenvolveu esta técnica à perfeição: há, em sua obra, poemas em que a graça, ou o “ponto” da história, só é desvelado não apenas no último verso, mas mesmo na última palavra. Vejamos como exemplos dois epigramas:

III. 26

*Praedia solus habes et solus, Candide, nummos,
aurea solus habes, murrina solus habes,
Massica solus habes et Opimi Caecuba solus,
et cor solus habes, solus et ingenium.
Omnia solus habes, nec me puta uelle negare,
uxorem sed habes, Candide, cum populo.*

Só para ti tens imóveis, Cândido, e dinheiro,
só para ti tens taças de mirra e de ouro,
só para ti Mássicos e Cécubos opímios,
e um gênio e um talento tens só para ti.
Tudo tens só para ti – isso eu não vou begar –,
Mas tens uma esposa em comum com o povo.

(Trad. Robson Tadeu Cesila)

I. 10

*Petit Gemellus nuptias Maronillae
et cupit et instat et precatur et donat.
Adeone pulchra est? Immo foedius nil est.
Quid ergo in illa petitur et placet? Tussit.*

Gemelo quer casar com Maronila
E anseia e cerca e roga e dá presentes.
“É assim tão linda?” “Nada é mais feio!”
“Mas o que nela te agrada e atrai?” “É tísica.”

(Trad. João Angelo Oliva Neto)

Muito ainda pode ser dito sobre o humor, na sátira ou no epigrama. O riso, anódino ou invectivo, as categorias de adequado ou inadequado, *urbanus* ou *inurbanus*, a função saturnal do riso são conceitos que abrem uma série de possibilidades de estudos, por gênero, por obra, por tema ou em suas relações com obras e conceitos seus posteriores, que não seria possível abarcar aqui. Ficam, porém, estas observações, com o intuito de contribuir com os estudos sobre o humor na literatura.

ABSTRACT

The literary forms considered humorous in Latin literature are, besides comedy itself, epigram and satire. These forms, however, are not only funny – they also shock and provoke negative reactions; both are considered *humiliores*, and the history of their transmission tells the tale of their fame and of their persecution, as witness the mutilated editions, or *ad usum delphini*. Cicero, in his *De officiis* and *De oratore*, defines and analyzes humor and its types, based on the concept of *adequateness*; Fritz Graf published, in 1997, an article called *Cicero, Plautus and Roman laughter*, in which he analyzes Plautus' works under Cicero's definition of humor. We intend to mirror the analysis that Graf made of Roman humor, expanding it to the epigram and satire, bringing also the concepts of invective and anodyne laughter, categories from the Aristotelian Poetics that we consider key-concepts to explain why, according to Graf himself, the relation between humor and satire is complicated.

Keywords: Latin satire; Latin epigram; invective laughter; anodyne laughter; Cicero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTOTELES. *Arte Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4.ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.

CESILA, Robson Tadeu. *O palimpsesto epigramático: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de BÍlbilis*. Tese de doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2008.

GRAF, Fritz. Cícero, Plauto e o riso romano. In: BREMMERE, Jan & ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MARTIN, René & GAILLARD Jacques. *Les Genres Littéraires à Rome*. Paris: Nathan, 1990.

NOVAK, Maria da Glória & NERI, Maria Luiza (org.). *Poesia Lírica Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

OLIVANETO, João Angelo. Riso invectivo vs. riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira. *Letras Clássicas*. Ano 11, n. 7, São Paulo: FFLCH/USP, 2003.

SULLIVAN, J.P. *Martial, the unexpected classic*. Cambridge: Cambridge, 1991.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 2004.

VITORINO, Monica Costa. *Juvenal, o satírico indignado*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

A DA VIDA INIMITÁVEL A CLEÓPATRA DE PLUTARCO COMO METÁFORA ORIENTAL

Nuno Simões

RESUMO

Na *Vida de Antônio*, Plutarco constrói um dos mais significativos retratos de Cleópatra VII que a Antiguidade nos legou. A forma como o faz, porém, está longe de ser imparcial, como seria desejável num historiador. Antes pelo contrário. Plutarco define a imagem da última rainha lágida qual metáfora do Oriente e da forma como este era encarado pela mentalidade greco-romana nos primeiros séculos da nossa era: luxuoso, lascivo, ocioso, exótico, exuberante, enganador e ardiloso, mas também sapiente.

Palavras-chave: Cleópatra VII; Marco Antônio; Plutarco; Alexandria; Historiografia Antiga.

Numa obra originalmente publicada nos anos de 1970 e reeditada há poucos anos, E. W. Said recupera o tema do Orientalismo na cultura ocidental, em particular na dos séculos XIX e XX.¹ Um dos aspectos salientados pelo autor é o fato de, com frequência, o Oriente ser metaforizado na forma de uma mulher, na definição de cuja personalidade, a sensualidade e a licenciosidade são características praticamente inatas.

Em linha hermenêutica semelhante, num artigo publicado em 1986, L. Lowe apontava as mesmas características como o modelo utilizado pelo conhecido romancista francês G. Flaubert para compor a personagem de Salambo, no romance homônimo. Diz a autora que, na obra em causa, as representações do Oriente enquanto oposto cultural do Ocidente são feminilizadas e erotizadas, de modo que o Oriente em geral seja alvo de devoção, como se de um objecto feminino se tratasse.² Em Flaubert, Salambo-a-Cartaginesa é, por conseguinte, uma metonímia da cidade de Cartago, uma representação da cidade, ao mesmo tempo que a própria Cartago é uma metonímia do mundo oriental, tal como Roma o é do Ocidente. A alteridade cultural e histórica de Cartago como Oriente figura-se assim na alteridade sexual de Salambo, como mulher.³

O método revelado por Said, todavia, não é uma novidade do Romantismo. Comungando deste tipo de exegese, é tópicó afirmar que, na *Eneida*, a figura de Dido evoca a de Cleópatra VII Filopator.⁴ Com efeito, apesar de aquela personagem remeter para uma metonímia de Cartago,⁵ a forma como Vergílio a define – obstáculo à concretização da missão de Eneias, símbolo do Oriente, mulher fatal – parece assentar sobretudo na composição da última rainha do Egito lágida, que protagonizou o acontecimento político mais relevante do seu tempo, e que, por isso mesmo, veio a ser lembrada na *Eneida*.⁶ Uma análise mais profunda permite-nos mesmo entrever que, no contexto político coevo, Cleópatra é, por seu lado, mais do que um símbolo do Egito, de todo o Oriente e do que ele representa para Roma. Na verdade, quando, no contexto pré-Áccio, Otávio declara guerra à rainha, não apenas desvia a atenção da opinião pública romana em relação a Marco Antônio, quando era a este que pretendia de fato atingir e utilizar com vista à concretização da sua agenda política, como a usa de novo enquanto metonímia do que o Levante significava para o poder romano a Ocidente. Tratou-se, por isso, de uma hábil manobra política sustentada pela eficiente máquina de propaganda romana.

Esta perspectiva vai ao encontro do que encontramos em Plutarco. Com efeito, consideramos que, na *Vida de Antônio*, Plutarco recorre ao mesmo artifício ou técnica para construir a personalidade de Cleópatra VII, isto é, a rainha do Egito passa por ser sobretudo uma metonímia, desta vez da cidade de Alexandria, visto que o tratadista grego a define com as mesmas características que, em essência, compõem o Oriente no imaginário romano, de que a cidade greco-egípcia passa a ser então paradigma. Esta “regra” confirma-se assim na forma como o tratadista de Queroneia compõe a personalidade da descendente dos Lágidas. Sob o seu olhar, tanto a sensualidade como a licenciosidade se revelam características essenciais na definição da rainha. Leia-se, como exemplo, o seguinte passo:

Sendo esta a natureza de Antônio, ainda se lhe juntou, qual coroa, o amor por Cleópatra, visto que despertou e inflamou nele vários instintos até então ocultos e latentes e, se antes havia algo de bom e de saudável que o fazia conter-se, este amor veio eliminá-lo e destruí-lo por completo. Foi assim que se enredou com Cleópatra: tendo de travar a guerra com os Partos, ele ordenou a Cleópatra que viesse ter com ele na Cilícia, para que respondesse às acusações que lhe eram feitas, segundo as quais teria socorrido e auxiliado Cássio com muito dinheiro, durante a guerra. Mas quando Délio, o mensageiro de Antônio, viu o semblante de Cleópatra e percebeu nela sutileza

e sagacidade, ficou de imediato convencido de que Antônio jamais faria mal a uma mulher como aquela, e que o mais provável é que ela viesse a exercer grande influência sobre ele. Portanto, ele dedicou-se a lisonjear e a ganhar a confiança da Egípcia, convencendo-a a ir à Cilícia, bem arranjada e bem vestida, como sugeriria Homero, e a que não temesse Antônio, que era o mais agradável e humano dos generais. Cleópatra foi convencida por Délio e, com base na experiência que tinha com Gaio César e Gneu, o filho de Pompeio, teve esperança de que seria muito fácil dominar Antônio. Pois César e Pompeio haviam-na conhecido, era ela ainda uma jovem inexperiente; mas era quando a beleza das mulheres está no seu esplendor e o poder intelectual no seu apogeu que ela ia ter com Antônio.⁷

Em Plutarco, a perspectiva de análise e de síntese define-se ainda por um eixo androcêntrico e, porque não, greco-romano-cêntrico, para quem ser mulher e oriental é uma dicotomia que “inventa o Oriente como a alternativa feminina a um Ocidente masculinizado”.⁸ Com efeito, tal como se verifica no século XIX, já em Plutarco, como em Vergílio, esta retórica da diferença faz-se através do *topos* da diferenciação sexual ou de gênero, tornando a sexualidade um campo privilegiado de referência.

São precisamente estas ideias que perpassam na *Vida de Antônio* e que se concretizam em afirmações como “where now as a crowning evil his love for Cleopatra supervened, roused and drove to frenzy many of the passions that were still hidden and quiescent in him, and dissipated and destroyed whatever good and saving qualities still offered resistance”.⁹

Plutarco tem o cuidado de referir que Antônio conheceu Cleópatra quando ela era já uma mulher madura, no apogeu de sua feminilidade, quando o esplendor e a persuasão tinham mais força, sendo clara a intenção de marcar a fraqueza do tribuno perante a sensualidade da rainha oriental.¹⁰ De fato, no episódio em que descreve a chegada da barca da rainha a Cidno, é particularmente significativo como expressão dessa sensualidade exótica. Note-se que Plutarco descreve-a recorrendo a uma tipologia de matriz helênica (há que não esquecer a origem grega de Cleópatra), mas salientando em particular, pelo cenário que enquadra, os aspectos mais diretamente relacionados com a faceta orientalizante do contexto:

Ela vinha reclinada debaixo de um dossel de ouro, adornada tal como Afrodite, enquanto rapazinhos, que pareciam Eroles pintados, estavam ao seu lado, abanando-a com leques. De igual modo, estavam junto a ela servas de grande beleza, vestidas como se fossem Nereides ou as Graças, postas umas do lado do leme e outras do lado dos cabos. Nas margens, sentia-se o aroma de muitos perfumes. Alguns dos habitantes acompanhavam-na

em ambas as margens, enquanto outros vinham da cidade para contemplar tal espectáculo. O mercado ficou mesmo vazio e Antônio só, sentado no tribunal. Corria o rumor de que Afrodite ia ser celebrada juntamente com Dioniso, pelo bem da Ásia.¹¹

O tom pictórico da descrição, ecfrásico mesmo, intencionalmente acentuado pelas comparações com a pintura e em que predominam imagens musicais que por certo contribuiriam para a construção de um ambiente orientalizante, faz com que a cena promova o carácter levantino da protagonista, aplicando-lhe todas as categorias que a ideia implica, designadamente a luxúria.¹²

O episódio da barca de Cidno é igualmente metáfora de uma certa opulência que, tal como a luxúria, se associa à construção da imagem do Oriente no Ocidente, associando luxo e luxúria na mesma categoria. A cena é, aliás, preparada, tendo por base a sombra da riqueza e do luxo como pontos de referência. Plutarco afirma, por exemplo, que Cleópatra preparou riquezas e adornos, com o intuito de receber Antônio.¹³ De igual modo, Plutarco refere-se ao luxo que caracterizava grande parte das naus que compunham a frota de Antônio e Cleópatra.¹⁴ O luxo do ambiente régio evidencia-se igualmente no conteúdo do túmulo e no cenário da morte em geral preparado por Cleópatra, qual alegoria e corolário do que fora a vida da rainha com o seu amante:

Cleópatra mandara construir, junto ao templo de Ísis, sepulcros e monumentos magníficos pela sua beleza e proporções, e para eles ordenou que enviassem os tesouros régios de maior valor, como ouro, prata, esmeraldas, pérolas, ébano, marfim e canela, bem como grandes quantidades de combustível e de estopa. De forma que, César ficou receoso de que a mulher, num ato de desespero, destruísse todas aquelas riquezas, pelo que teve a preocupação de lhe dar continuamente esperanças, conforme se ia aproximando da cidade com o seu exército.¹⁵

Na verdade, as riquezas de Cleópatra refletem as do Oriente.¹⁶ E são essas que proporcionam uma ambiência e um modo de vida inigualável, uma postura estranha ao modo de ser romano, e em parte até o grego, tal como se pode depreender da síntese elaborada por M. H. da Rocha Pereira, relativa à mentalidade dos Romanos.¹⁷ É nesse contexto algo desenfreado que nasce o chamado *synodos ton Amimetobion*.¹⁸ Com efeito, o excesso não é a única linha de força nestas descrições. A esse, poderíamos juntar a leviandade ainda definida pela vida de ócio, puerilidades e

despreocupação, precisamente a mesma que levou os coevos ou Plutarco a classificar o casal Antônio e Cleópatra como “os da vida inimitável”.¹⁹ Sobre ela, escreve Plutarco:

Ali, entretido com as diversões e os jogos pueris, entregue ao ócio, Antônio desperdiçava e esbanjava aquele que Antifonte considera ser o bem de mais valor, o tempo. Pois os dois constituíam uma associação a que chamavam “Os da vida inimitável”, e todos os dias se convidavam alternadamente, fazendo gastos desmedidos.²⁰

No seguimento de toda esta conceptualização, porém, o tratadista grego faz questão de salientar a rusticidade do general, própria de um romano, em contraste com a sofisticação oriental da rainha do Egito, acentuando, desse modo, esta característica de Cleópatra.²¹

Também os banquetes de Alexandria, tal como Plutarco os descreve na biografia do tribuno, emergem qual metáfora do luxo e da degeneração, em que os convivas se preocupam apenas com comer, beber e ofensas. Isto é, estamos perante uma cidade ociosa, entregue a pândegas impiedosas e festins *sine dignitate*.²² Vejamos um exemplo:

Antônio convidou-a então para cear, mas ela respondeu que preferia que fosse ele a fazer-lhe companhia. E como ele desejava dar-lhe provas de deferência e de humanidade, compareceu. Antônio encontrou preparativos que ultrapassam qualquer descrição. Mas o que o deixou mais deslumbrado foi a grande quantidade de luzes. Na verdade, conta-se que eram tantas as que ali se viam suspensas e dispostas por todo o lado, e postas em círculo e noutras formas e ordem, que o espetáculo que ofereciam era um dos mais belos e mais dignos de serem vistos.²³

Assinale-se que a suntuosidade com que este banquete é descrito vai ao encontro do mesmo tópico. Esse passo encontra eco, aliás, num outro semelhante, que podemos ler no *Satyricon* de Petrónio,²⁴ sendo a sua função precisamente acentuar a tonalidade oriental do ambiente em que as personagens em causa se movem, marcando-lhe o tom bárbaro e pejorativo. Note-se a forma como o Oriente é desprestigiado nesse texto.²⁵ Num outro passo, o contraste faz-se por meio da descrição do banquete opíparo que representa a ideia de decadência, num paradoxo báquico com uma Alexandria em silêncio:

Conta-se que naquela noite, a meio dela, enquanto a cidade estava mergulhada no maior silêncio e na maior consternação, pelo temor e expectativa do que estava para acontecer, se ouviram repentinamente os sons harmoniosos

de todo o tipo de instrumentos, e a gritaria de uma grande multidão, acompanhada de gritos dionisíacos e danças satíricas, como se um exército de bacantes, fazendo grande tumulto, fosse sair da cidade. O grupo deslocou-se do meio da cidade até à porta de onde se via o acampamento inimigo. Saindo dela, o tumulto foi decrescendo.²⁶

Uma vez mais, sob o signo do excesso. Assim poderíamos caracterizar esta perspectivação. De igual modo, a irmandade *Synapothanoumenon*, “dos que morrem juntos”, passa por ser a continuidade, por um lado, epicurista e, por outro, estoica do princípio antes apresentado: o uso de prazeres até à morte, a decadência, a perda total da dignidade, mas nem por isso com menos luxo.²⁷

Plutarco refere ainda os “jogos e puerilidades”²⁸ a que os cortesãos – entre os quais a rainha e o tribuno – se entregavam e chega mesmo ao ponto de atribuir à soberana do Egito funções que, na perspectiva romana, eram do foro masculino e não do feminino, acentuando a alteridade oriental com a associação ao universo da mulher.²⁹ A mais significativa de todas elas é o exercício ativo da política, que, por definição, corresponde ao próprio estatuto de rainha³⁰ e que desse modo consolida a identificação com o mito de Hércules e Ônfale, a que voltaremos adiante.

Eis a síntese do modo de ser oriental, inevitavelmente associado a Alexandria, cidade então vista como a capital da degeneração política, ameaça à hegemonia romana e, portanto, necessariamente detentora de uma imagem negativa. Uma das descrições mais significativas nesse domínio é oferecida na *Vida de Antônio 29*:

Cleópatra, recorrendo a uma adulação que não era quadriforme, como refere Platão, mas sim multiforme, e quer Antônio estivesse concentrado em coisas sérias quer em jogos e brincadeiras, preparava-lhe sempre novos prazeres e novas brincadeiras com que o trazia embevecido, sem parar, dia e noite. Jogava os dados com ele, bebia com ele, caçava com ele e assistia ao treino dele com as armas. Quando, de noite, ele se aproximava das portas e das janelas das pessoas comuns, para escarnecer dos que lá estavam, ela acompanhava-o também, vestindo roupas de serva, pois ele disfarçava-se igualmente de servo. Acontecia assim que ele se retirava sempre com algumas piadas e até alguns golpes, o que levava muitos a desconfiarem dele. Os Alexandrinos, porém, não deixavam de se divertir com o seu humor festivo e de inventar ditos e graças, com algum espírito e picardia, celebrando o seu gênio, dizendo que com os Romanos ele usava a máscara trágica enquanto com eles punha a cômica.³¹

O que aqui lemos é o retrato de uma vida cortesã, identificada com o *modus uiuendi* orientalizante, pouco ou nada adequada à personalidade dos *mores romani*.³²

É esse mesmo conjunto de leviandades que leva Antônio a ser dominado pela paixão,³³ a perder o autocontrole, a moderação, uma das virtudes cardiais platônicas (a *sophrosyne*³⁴), e a comportar-se de uma forma desregrada. Na verdade, aquilo a que assistimos na descrição plutarquiana é à conversão negativa, ou melhor, à degeneração de um bom soldado romano num indivíduo contaminado pelos vícios orientais, adequados aos cenários em que agora se move, de que Cleópatra é figura maior. Qual amante ferido pelas armas de Eros, Antônio é o fraco e debilitado, atingido pela mais terrível peste, adormecido e neutralizado pela força dessas influências.³⁵ Note-se como, num extraordinário passe de retórica, até o nome do escravo que surge no episódio do suicídio é simbolicamente escolhido/referido: Eros, homônimo da divindade/força divina que contribui para a destruição do general romano.³⁶

A embriaguez do tribuno, que afoga no vinho a sua incapacidade de gerir a paixão³⁷ pela rainha, remete precisamente para o ócio/desregulamento oriental, que se coaduna com luxos e comportamentos considerados desenfreados pelos Romanos. O texto plutarquiano refere inclusive as *tekhnitai Dionyson*,³⁸ talvez um grupo ou comunidade associada ao deus, que viveria grande parte da sua existência em festas e teatros.

O fato de a paixão cega por Cleópatra conduzir a intromissões na atividade política de Antônio é também sintoma dessa ingerência, denunciando um autêntico desrespeito pela vida pública.³⁹

Outro item associado à luxúria é o da sexualidade efeminada (não confundir com o que hoje designamos por homossexualismo, dado que as práticas de natureza homossexual não são necessariamente de tipo efeminado; na Antiguidade, enquanto as primeiras não eram sequer uma questão, as segundas eram mal vistas pela sociedade, uma vez que eram associadas a um comportamento sexualmente passivo). Este fator estava particularmente ligado ao ambiente dionisíaco, sendo também um fator de crítica negativa ou avaliação pejorativa por parte da sociedade greco-romana.⁴⁰ Em Plutarco, Antônio é apresentado como assumindo papéis efeminados, precisamente num quadro de práticas culturais dionisíacas.⁴¹ É sobretudo esta composição que remete para o mito de Hércules e a rainha da Lídia, no qual se verifica uma inversão dos papéis socioantropológicos

e em que o herói assumia o papel feminino, e Ônfale representava o masculino.⁴² Como é evidente, em causa estava a construção de uma imagem em que a rainha do Egito, uma mulher, se sobrepunha em praticamente todos os sentidos ao homem Antônio. O tema era suficientemente conhecido na Antiguidade, e o que parece mais significativo é o fato de Antônio se reclamar descendente de Hércules.⁴³ O herói dos trabalhos, por outro lado, era comumente associado às representações dionisíacas.⁴⁴ Chega mesmo a sugerir-se que Antônio terá talvez recorrido à prática do travestimento, o que seria de igual cariz báquico.⁴⁵ Por outro lado, ao apresentar Marco Antônio como marido de duas esposas, em simultâneo, como na biografia plutarquiana do tribuno acontece com os casos de Otávia e Cleópatra, o tratadista volta a remeter a composição do romano para a esfera do orientalismo degenerado que representa o contrário do que Roma defende.⁴⁶ Recordamos que a poligamia tinha particular eco no faraonato, a realeza egípcia do apogeu da civilização nilótica, que marcou definitivamente a sua fisionomia e que, em contrapartida, a política familiar de Augusto, que em parte implicou uma regulamentação das práticas sexuais, foi particularmente austera.⁴⁷

Outra característica que os Romanos parecem associar à rainha do Egito como sintoma de alteridade oriental é o caráter de maga ou feiticeira. Recordamos que, na literatura greco-romana, as bruxas ou feiticeiras são amiúde personagens de além-fronteiras, o que é o mesmo que dizer de alteridade.⁴⁸ Citemos como exemplos Medeia, oriunda da Tessália – aliás recriada por um intelectual de Alexandria, como Apolônio de Rodes nos *Argonautica* –; Circe de Ea, uma ilha perdida no meio do oceano homérico, o que por si só constitui um quadro metafórico de alteridade e estranheza; a *effera Erictho* de Lucano, outra bruxa tessálica e particularmente aterradora; ou, ainda, as feiticeiras de Apuleio.⁴⁹ Plutarco parece seguir essa linha de caracterização, inclusive quando se refere a Cleópatra simplesmente como *Aigyptia*.⁵⁰ Por mais de uma vez, Plutarco insinua que a rainha mantinha o romano enfeitado e envenenado com ervas que o faziam perder o autodomínio.⁵¹ Num outro passo, as experiências que Plutarco atribui a Cleópatra, no sentido de averiguar qual o veneno mais eficaz para atingir a morte, apresentam-se como as manobras de uma feiticeira em demanda da poção eficaz.⁵² Recordamos uma outra feiticeira, Simeta, criada pelas mãos de um alexandrino, Teócrito, e cujo comportamento se assemelha também ao da rainha do Egito.⁵³ Este gosto pelo

esotérico coaduna-se com o que sabemos estar associado ao Oriente e, neste caso particular, a Alexandria. Também as dissimulações de Cleópatra vão ao encontro dessa imagem de feiticeira, pois o ardil, o fingimento e a manipulação fazem parte das suas armas de encantamento.⁵⁴ Note-se como a soberana decide fingir sofrer de amor pelo tribuno romano, chegando ao ponto de emagrecer para enganar o amante, dando a ideia de que se consumia pela paixão:

Cleópatra resolveu fingir que estava perdidamente apaixonada por Antônio, pelo que começou a emagrecer propositadamente, comendo pouco. Na presença dele, punha um semblante extático, mas, quando se separava dele, mostrava-se abatida e triste. Ela fazia de modo a que ele a visse muitas vezes a chorar e, de repente, limpava os olhos e escondia as lágrimas, como se não quisesse que ele desse por isso. Ela recorria a estas dissimulações quando Antônio estava para deixar a Síria e juntar-se aos Medos.⁵⁵

Por conseguinte, passa-se também pela sedução de tipo erótico (semelhante à que atinge Jasão e Ulisses nas suas relações com as respectivas parceiras de ação) a que o homem dificilmente resiste. Aliás, o que define Antônio como um anti-herói neste contexto é precisamente o fato de ele não resistir aos encantamentos da maga Cleópatra. De algum modo, associam-se aqui os disfarces, as dissimulações e as máscaras que perpassam pelo texto plutarquiano.⁵⁶

Recordamos ainda que o domínio dos venenos, em que Cleópatra parece ser exímia, passa também como um *topos* oriental. Na historiografia latina, por exemplo, é na sequência de uma viagem pelo Oriente que Germânico, filho de Antônio e rival de Tibério, é envenenado.⁵⁷ E uma vez mais poderíamos citar o caso de Circe, em cujo episódio odisseico as “poções” e “filtros” têm um protagonismo acentuado.⁵⁸

Tal controle e domínio do esotérico remete ainda a personagem para uma imagem de *crudelitas*, de tom igualmente levantino, mas ao mesmo tempo autônoma e empreendedora. A crueldade da rainha pode eventualmente comparar-se com a de algumas das monarcas orientais celebradas em Heródoto.⁵⁹ É nesta esfera que amiúde surgem as rainhas de papel ativo. E não há maior autonomia do que o exercício do poder e o domínio da política. Só isso explica, aliás, a traição evocada e perpetrada pela rainha,⁶⁰ o que a remete definitivamente para o universo dos malquistos do imaginário greco-romano (relembramos, uma vez mais, a *Eneida* e o lugar que Vergílio guarda aos traidores na economia do poema⁶¹). É essa

mesma autonomia que permite a Cleópatra ser uma mulher ardilosa e, com recurso ao engodo, alcançar objetivos de outro modo difíceis de atingir.⁶²

Um último tópico cabe referir nesta caracterização metonímica de Cleópatra, na sua relação com o Oriente em geral e com Alexandria em particular. E se podemos afirmar que, nos casos anteriores, estamos num domínio de perspectivas negativas (luxúria, ócio, magia ou dissimulação), no quadro que agora referimos, a definição passa sobretudo por um eixo positivo. Trata-se da definição da rainha como mulher erudita, que valoriza o conhecimento e as letras e que, como facilmente se percebe, se relaciona igualmente com a cidade de Alexandria. A imagem de uma Cleópatra erudita é particularmente perceptível no passo em que Plutarco refere que a rainha conhecia e falava sete línguas. Diz Plutarco:

Segundo dizem, a beleza dela não era assim tanta que deslumbrasse ou deixasse sem ação os que a viam, mas o seu trato tinha uma atração inevitável, e a sua figura, ajudada pela facilidade de expressão e por uma graça inerente à sua conversação, parecia deixar um agulhão cravado na alma. Quando falava, o próprio som da sua voz tinha uma certa doçura e sabia moldar a sua língua com a maior facilidade, como se fosse um órgão de muitas cordas, ao idioma que queria, usando poucas vezes intérpretes com os bárbaros que se lhe dirigiam, pois à maior parte deles respondia por si mesma na língua respectiva, como aos Etíopes, aos Trogloditas, aos Hebreus, aos Árabes, aos Sírios, aos Medos e aos Partos. Diz-se que aprendeu muitas outras línguas, enquanto as que a precederam no trono nem sequer se tinham dedicado a aprender a egípcia e algumas até a macedônia tinham descurado.⁶³

Esta caracterização, porém, está longe de ser inocente, uma vez que o autor não prescinde de uma associação a um modo de falar melífluo, ao qual não será estranha uma insinuação de mulher enganadora e manipuladora.

Luxúria e licenciosidade, luxo e ócio, magia e superstição, crueldade, impostura, e, até mesmo, a inveja.⁶⁴ Eis as principais características presentes na construção do retrato de Cleópatra em Plutarco. A essas podemos acrescentar a erudição/sabedoria, a qual foge à norma de um construtivismo negativo, outorgando à rainha aquela que, eventualmente, será o único traço positivo no caráter da última rainha do Egito. Em simultâneo, estes são os mesmos itens que permitem a construção de uma imagem de Alexandria, ela própria metonímia do Oriente, para a mentalidade romana que a reflete e constrói. Com efeito, há que não esquecer que é no Outro que a alteridade melhor se define e ganha maior consistência.⁶⁵

Se associarmos a figura de Marco Antônio, a personagem/figura que, em Plutarco, adquire por momentos uma parceria de quase impensável existência sem a figura da rainha, essa ideia de um Oriente desviante ganha ainda mais sentido. Se, nessas paragens, as mulheres são luxuosas, ociosas, luxuriantes, licenciosas, magas, feiticeiras, cruéis, impostoras e ardilosas, assumindo amiúde o controle dos acontecimentos, os homens são efeminados, fracos, subordinados e permissivos. Também assim se define o monarca, senão mesmo déspota, oriental. Tudo o que um romano não deve ser, tudo o que se deseja que uma romana não seja.⁶⁶ Em contraste, leia-se o passo em que, vestido com a armadura, Antônio se humilha, submetendo-se a apresentar um dos mais corajosos soldados do seu exército à rainha, como se fosse ela aquela a quem devia explicações: “Exaltado com a vitória, ele dirigiu-se ao palácio e beijou Cleópatra, envergando a armadura e apresentando-lhe o soldado que mais se distinguira em batalha.”⁶⁷

Finalizamos com uma comparação que neste contexto nos parece particularmente pertinente: a de Cleópatra com Helena. Ambas mulheres fatais da tradição ocidental, ambas relacionadas com cidades orientais – Alexandria e Troia. Tanto uma como a outra emergem como figuras femininas de perdição no masculino, seja em Antônio seja em Aquiles, Paris ou Heitor. Na qualidade de rainhas, as duas são caracterizadas como as causadoras de guerras que levam à destruição daquelas que nelas intervem.⁶⁸ Por conseguinte, talvez não fosse excessivo atribuir à última rainha do Egito um epíteto de modo a que ficasse conhecida como “Cleópatra de Alexandria”.

Em síntese, Cleópatra representa, em Plutarco, tópicos de um orientalismo indesejado que, de algum modo, funciona como retrato de toda uma cidade, Alexandria, ela própria imagem de uma cultura e de uma civilização.

ABSTRACT

In *Life of Antony*, Plutarch builds one of the most significant portraits of Cleopatra VII, that Antiquity offers us. However, Plutarch is far from being impartial, as one would wish in a Historian. Quite the opposite. Plutarch defines the last Lagid Queen as a Eastern metaphor and as its perception by the Greco-roman mentality in the first centuries of our Era: luxurious, lustful, lazy, exotic, exuberant, deceitful and tricky, as well as sapient.

Keywords: Cleopatra VII; Mark ; Plutarch; Alexandria; Ancient Historiography.

NOTAS

¹ SAID, E. W. *Orientalism*, London, 2003, em particular p. 187-8.

² LOWE, L. The Orient as Woman in Flaubert's "Salammbô" and "Voyage en Orient", *CLS* 23/1, 1986, p. 44-5.

³ *Ibidem*, p. 46.

⁴ Ver, e.g., M. H. da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica II – Cultura Romana*. 3ª ed. Lisboa, 2002, p. 260; PELLING, C. B. R. *Plutarch, Life of Antony*. Cambridge, 1994, p. 17-8, p. 220; GRIFFIN, J. *Latin Poets and Roman Life*. London, 1999, p. 194; OGLE, M. B. Vergil's Conception of Dido's Character, *Classical Journal* 20/5, 1925, p. 261-70.

⁵ Ver, e.g., M. H. da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica II – Cultura Romana*. 3ª ed. Lisboa, 2002, p. 270.

⁶ Verg. *Aen.* 8. 650-704.

⁷ Plu. *Ant.* 25.

⁸ LOWE, L. The Orient as Woman in Flaubert's "Salammbô" and "Voyage en Orient", *CLS* 23/1, 1986, p. 45.

⁹ Plu. *Ant.* 25.

¹⁰ *Ibidem*. Apesar de se referir que o que fascinava os homens não era a beleza mas outras qualidades, como a voz; ver Plu. *Ant.* 27.

¹¹ *Ibidem*, 26.

¹² Cf. PARKER, G. *Ex Oriente luxuria: Indian commodities and Roman Experience*, *JESHO* 45/1, 2002, p. 40-95.

¹³ Plu. *Ant.* 25-26.

¹⁴ Plu. *Ant.* 61. Note-se também que a tradição/mito de que Cleópatra beberia pérolas dissolvidas em vinagre parece assentar na mesma ideia de excesso e luxo. Cf. ULLMAN, B. L. Cleopatra's Pearls, *Classical Journal* 52/5, 1957, p. 193-201.

¹⁵ Plu. *Ant.* 74; cf. 25; 85.

¹⁶ Plu. *Ant.* 78. A este propósito, ver, e.g., as descrições de Babilônia em Hdt. 1.

¹⁷ ROCHA PEREIRA M. H. Da. *Estudos de História da Cultura Clássica, vol. II – Cultura Romana*. Coimbra. 3ª ed., 2002, p. 332-429.

¹⁸ Plu. *Ant.* 28; 71.

¹⁹ Esta fraternidade, como nota C. B. R. Pelling (*Plutarch, Life of Antony*, Cambridge, 1994, p. 195), deveria ter um significado religioso do tipo do *thiasos* dionisiaco. Com efeito, o termo *synodos* sugere uma conotação religiosa.

²⁰ Plu. *Ant.* 28.

²¹ Plu. *Ant.* 27: "On the following day Antony feasted her in his turn, and was ambitious to surpass her splendour and elegance, but in both regards he was left behind, and vanquished in these very points, and was first to rail at the meagreness and rusticity of his own arrangements. Cleopatra observed in the jests of Antony much of the soldier and the common man, and adopted this manner also towards him, without restraint

now, and boldly.” Sobre o carácter rústico do romano, ver a lenda de Cincinato em Liv. 3.26.7-11 e ROCHA PEREIRA M. H. da. *Estudos de História da Cultura Clássica, vol. II – Cultura Romana*. 3ª ed. Coimbra, 2002, p. 399.

²² Plu. *Ant.* 26; 71. Sobre os conceitos de *cum* e *sine dignitate*, ver ROCHA PEREIRA, M. H. da. *Estudos de História da Cultura Clássica, vol. II – Cultura Romana*. 3ª ed. Coimbra, 2002, p. 388-97.

²³ Plu. *Ant.* 26; cf. 27-8.

²⁴ Petr. *Sat.* 28-40.

²⁵ Ver, e.g., nosso estudo Subtilezas orientais no *Satyricon* de Petrónio, *Cadmo* 14, 2004, p. 77-95.

²⁶ Plu. *Ant.* 75.

²⁷ Plu. *Ant.* 71; PELLING, C. B. R. *Plutarch, Life of Antony*, Cambridge, 1994, p. 295.

²⁸ Plu. *Ant.* 26; 28-9; 71.

²⁹ Plu. *Ant.* 29-30.

³⁰ Plu. *Ant.* 76.

³¹ Plu. *Ant.* 29.

³² Note-se que Suet. *Nero* 21, e.g., recorre ao mesmo artifício para denegrir a imagem desse imperador e grande parte da biografia de Calígula, escrita por esse autor, aponta na mesma direção.

³³ Plu. *Ant.* 36.

³⁴ Plat. *Rep.* 427e.

³⁵ Plu. *Ant.* 36-7.

³⁶ Plu. *Ant.* 76. A este propósito, recordamos que para algumas correntes romanas, que não as estoicas e expressas por exemplo em Verg. *Aen.* 6, o suicídio era condenável, aspecto que parece contribuir para a diminuição da imagem de Antônio. Outras interpretações poderão considerar a decisão do general em tirar a própria vida como um último ato de dignidade.

³⁷ Plu. *Ant.* 51; 59.

³⁸ Plu. *Ant.* 57.

³⁹ Plu. *Ant.* 58.

⁴⁰ Sobre esta questão, ver WILLIAMS, C. A. *Roman Homosexuality*, Oxford, 2010; WILLIAMS C. A. Greek Love at Rome, *Classical Quarterly* 45/2, 1995, p. 517-39; VEYNE, P. L’homosexualité à Rome, *Communications* 35, 1982, p. 26-33; ver ainda Eurípidés, *As Bacantes*, peça em que Dioniso é representado como uma entidade efeminada.

⁴¹ Plu. *Ant.* 53, 58.

⁴² Apollod. *Bibliotheca* 2.6.3; Ov. *Her.* 9.55; D.S. 4.31.

⁴³ Segundo Plutarco, os *Antonii* diziam-se descendentes de Hércules por via de Antônio. Ver Plu. *Ant.* 4; 36; 60; 76; ver ainda o nosso estudo O Judeu e a Egípcia: o retrato

de Cleópatra em Flávio Josefo, *Polis. Revista de Ideas y Formas Políticas de la Antigüedad Clásica* 11, 1999, p. 217-59.

⁴⁴ E.g., KUZNESOVA, T. P. *Os mosaicos com motivos báquicos da Península Ibérica: contribuição para o estudo diacrônico dos seus significados*. Lisboa, 1998.

⁴⁵ Plu. *Ant.* 29.

⁴⁶ Plu. *Ant.* 91; cf. SCOTT, K. The political propaganda of 44-30 BC, *MAAR* 11, 1933, p. 7-49.

⁴⁷ Ver, e.g., TEIXEIRA, C. A. Casamento, adultério e sexualidade na lei: o caso particular das *Lex Iulia de maritandis ordinibus* e *Lex Iulia de adulteriis coercendis* In J. A. Ramos, M. C. Fialho, N. S. Rodrigues, eds., *A sexualidade no Mundo Antigo*, Lisboa, 2007, p. 361-6.

⁴⁸ Tema também presente em Josefo; ver nosso estudo O Judeu e a Egípcia: o retrato de Cleópatra em Flávio Josefo, *Polis. Revista de Ideas y Formas Políticas de la Antigüedad Clásica* 11, 1999, p. 217-59.

⁴⁹ A. R. *Arg.*; *Od.* 10; Luc. *Fars.* 6.508, 640, 725, 826; Apul. *Met. passim*.

⁵⁰ Plu. *Ant.* 25. Com efeito, recordamos que, apesar de ser rainha do Egito, Cleópatra não era egípcia. A imagem dos Egípcios era comumente relacionada com o domínio do esotérico já na Antiguidade, pelo que, além da afirmação da barbárie intrínseca à rainha, estavam em causas outras conotações. Em Verg. *Aen.* 8.688, recorre-se ao mesmo método de referência, quando se alude à rainha como *Aegyptia coniunx*.

⁵¹ E.g., Plu. *Ant.* 60; 72.

⁵² Plu. *Ant.* 71.

⁵³ Theocr. *Id.* 2; Plu. *Ant.* 60. Sobre este assunto, ver SILVA, C. C. *Magia erótica e arte poética no Idílio 2 de Teócrito*, Coimbra, 2008. Perguntamo-nos mesmo se a caracterização de Cleópatra em Plutarco não deverá algo à Simeta de Teócrito.

⁵⁴ Plu. *Ant.* 53; 76.

⁵⁵ Plu. *Ant.* 53.

⁵⁶ Plu. *Ant.* 29; 53.

⁵⁷ Tac. *Ann.* 2.47-88.

⁵⁸ *Od.* 10. De certo modo, em Plu. *Mari.* 17, a figura da profetisa Marta, uma síria, encaixa também neste perfil.

⁵⁹ Plu. *Ant.* 77. A este propósito, recordamos Hdt. 7-9, livros em que se lê acerca das rainhas Artemisia de Halicarnasso e Améstris, do poder de uma e da crueldade da outra.

⁶⁰ Plu. *Ant.* 73; 76.

⁶¹ Verg. *Aen.* 6.608-22.

⁶² Plu. *Ant.* 53.

⁶³ Plu. *Ant.* 27.

⁶⁴ Plu. *Ant.* 57.

⁶⁵ Cf. HARTOG, F. *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*, Paris, 1991.

⁶⁶ Veja-se como exemplo do que se esperava da matrona romana o célebre epitáfio de Cláudia, em tradução de M. H. da Rocha Pereira: «Estrangeiro, pouco tenho para dizer; pára e lê. / Este é o sepulcro não pulcro de uma pulcra mulher. / Cláudia foi o nome que lhe puseram seus pais. / Ao marido amou de todo o seu coração. / Filhos, criou dois. Destes, a um, / deixou sobre a terra, o outro sob ela. / Aprazível a sua fala, gracioso era o seu andar. / Cuidou da sua casa, fiou lã. Disse. Podes ir-te.» Cf. Bücheler, *CE* 52.

⁶⁷ *Plu. Ant.* 74.

⁶⁸ *Plu. Ant.* 56; 62.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GRIFFIN, J. *Latin Poets and Roman Life*. London: Duckworth, 1999.

HARTOG, F. *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard, 1991.

KUZNETSOVA, T. P. *Os mosaicos com motivos báquicos da Península Ibérica: contribuição para o estudo diacrônico dos seus significados*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.

LOWE, L. The Orient as Woman in Flaubert's "Salammbô" and "Voyage en Orient". *Comparative Literature Studies* 23/1, 1986, p. 44-58.

OGLE, M. B. Vergil's Conception of Dido's Character. *Classical Journal* 20/5, 1925, p. 261-70.

PARKER, G. *Ex Oriente luxuria: Indian commodities and Roman Experience*. *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 45/1, 2002, p. 40-95.

PELLING, C. B. R. *Plutarch, Life of Antony*. Cambridge: University Press, 1994.

ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de História da Cultura Clássica II – Cultura Romana*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

RODRIGUES, N. S. O Judeu e a Egípcia: o retrato de Cleópatra em Flávio Josefo. *Polis. Revista de Ideias y Formas Políticas de la Antigüedad Clásica* 11, 1999, p. 217-59.

RODRIGUES, N. S. Subtilezas orientais no *Satyricon* de Petrónio. *Cadmo* 14, 2004, p. 77-95.

SAID, E. W. *Orientalism*. London: Penguin, 2003.

SCOTT, K. The political propaganda of 44-30 BC. *Memoirs of the American Academy in Rome* 11, 1933, p. 7-49.

SILVA, C. C. da. *Magia erótica e arte poética no Idílio 2 de Teócrito*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008.

TEIXEIRA, C. A. Casamento, adultério e sexualidade na lei: o caso particular das *Lex Iulia de maritandis ordinibus* e *Lex Iulia de adulteriis coercendis*. In J. A. Ramos, M. C. Fialho, N. S. Rodrigues (eds.). *A sexualidade no Mundo Antigo*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2007, p. 361-6.

ULLMAN, B. L. Cleopatra's Pearls. *Classical Journal* 52/5, 1957, p. 193-201.

VEYNE, P. L'homosexualité à Rome. *Communications* 35, 1982, p. 26-33.

WILLIAMS, C. A. Greek Love at Rome. *Classical Quarterly* 45/2, 1995, p. 517-39.

WILLIAMS, C. A. *Roman Homosexuality*, 2nd. ed. Oxford: University Press, 2010.

BUCÓLICA IV DE VIRGÍLIO: A IDENTIDADE DO *PUER*

Roberto Arruda

RESUMO

Realizou-se uma pesquisa sobre a questão da identidade da criança, celebrada na Bucólica IV de Virgílio.

Palavras-chave: Virgílio; Bucólica; Idade de Ouro; Polião.

A Bucólica IV tem despertado, ao longo dos séculos, uma diversidade de interpretações e, até mesmo, gerado polêmicas. Um dos pontos mais discutidos diz respeito à identidade da criança a que o poema faz referência. Esse poema, um dos mais misteriosos da Antiguidade clássica, foi dedicado – seu título nos confirma – a C. Asínio Polião,¹ personagem bastante conhecido na época, cônsul em 40 a.C., fato que nos auxilia na demarcação da data do poema. Asínio Polião, na época em que foi escrito o poema, ou já era cônsul ou estava prestes a se tornar.

Percebemos que Virgílio teve, já nos primeiros três versos, o cuidado de deixar clara sua intenção: elevar esta poesia bucólica à altura de um cônsul:

*Sicelides Musae, paulo maiora canamus;
non omnis arbusta iuuant humilesque myricae:
si canimus siluae, siluae sint consule dignae.*

Ó Musas² da Sicília, cantemos coisas um pouco mais elevadas:³ os arbustos e os humildes tamarindos⁴ não agradam a todos. Se cantamos os bosques, que os bosques sejam dignos de um cônsul;⁵

O nascimento da criança no poema é marcado por uma grande expectativa e reveste-se de todo um teor mítico-profético que vai engendrar uma nova era, a qual terá início no consulado de Polião. Ao homenagear Polião pelo consulado, Virgílio o faz celebrando esse grande acontecimento que faria do consulado de Polião uma data memorável. Carcopino nos confirma essa hipótese quando afirma ter sido escrito esse poema logo após a Paz de Brindes (5-6 de outubro de 40 a.C.). Essas evidências, diz ele,

podem ser tiradas dos versos 11-2: “ó Polião, sendo tu cônsul”,⁶ donde se deduz que esse poema tem como data o consulado de Polião,⁷ isto é, o ano 40 a.C., época em que a Paz de Brindes foi concluída.

O poema, em linhas gerais, assim se resume: o consulado de Polião será assinalado por um grande acontecimento, o nascimento de uma criança, o qual marcará o início de uma série de transformações iminentes e cujos sinais estão patentes; como esse nascimento será o sinal deste consulado, deduzimos que a criança é nascitura.

Sabemos o quanto intrigou durante muito tempo a semelhança de certas passagens do poema com o célebre e antigo trecho do livro de Isaías (XI, 6-8).

*Habitabit lupus cum agno; et pardus cum hoedo accubabit; vitulus, et leo, et ovis, simul morabuntur; et puer parvulus minabit eos. Vitulus et ursus pascentur; simul requiescent catuli eorum; et leo quasi bos comedet paleas. Et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis.*⁸

O lobo habitará com o cordeiro; a pantera deitará com o cabrito; o novilho, o leão e a ovelha morarão juntos, e uma criança os tangerá.

Tanto o novilho como o urso pastarão, e seus filhotes repousarão juntos; o leão assim como o boi comerá forragem.

E recreará o lactente à beira do antro da serpente.

É de se entender então que os cristãos da Idade Média, cujo poder estava nas mãos do Imperador Constantino e do Papa Inocêncio III, tenham visto naquela criança a que haveria de nascer mais tarde no império de Augusto, em Belém. Virgílio, sem dúvida, apesar da coincidência, não tomou conhecimento da tradução dos Setenta, do contrário, encontraríamos vestígios no restante de sua obra.

De modo geral, os exegetas tendem a entender a Bucólica IV como um poema messiânico. Muitos desses críticos fizeram de Virgílio um conhecedor de horóscopos gregos e caldeus, puseram-no acima dos oráculos sibilinos, viram nele profecias de Israel e rituais do antigo Egito. Não deveriam eles, cremos, partir do Egito ou de Israel para seu entendimento, mas dos próprios versos de Virgílio: lendo, perceberemos que de seus 63 versos não há um sequer que nos diga ser essa criança um Salvador que renovará o mundo.

Lendo atentamente, concluiremos que essa criança não é um renovador do mundo: ela é simplesmente a nuncia de sua transformação, e

acompanha sua evolução à medida que cresce. Em nenhum verso, ratificamos, é um personagem transformador do mundo, mas uma testemunha dos fatos, e a eles está unida; em vão procuraremos no poema versos que contradigam essa afirmação.

Não se pode daí concluir que essa criança seja um deus; não é simplesmente pelo fato de ela receber uma vida de deuses, que possa ser considerada como tal. O fato é que, vivendo na Idade de Ouro, ela terá a graça de, como um mortal, viver como um imortal, e essa temática é uma constante na Idade de Ouro. Lendo os versos 112-3 e seguintes de *Trabalhos e Dias* de Hesíodo, comprovamos isso: “eles (=os homens) viviam como deuses, o coração isento de preocupações, longe e protegidos das dores e das desgraças”;⁹ assim como era comum os deuses virem ao encontro dos mortais e com eles conversarem.

O próprio Virgílio claramente nos esclarece, nos versos 15-7, o propósito desse nascimento:

*Ille deum uitam accipiet diuisque uidebit
permixtos heroas et ipse uidebitur illis
pacatumque reget patriis uirtutibus orbem.*

Aquela criança receberá a vida dos deuses,
e verá os heróis misturados aos deuses; também
ela será vista entre eles, e governará o mundo,
apaziguado pelas virtudes paternas.

Não podemos, de modo algum, supor que Virgílio tenha querido fazer de seus versos um vaticínio cristão. Mesmo que Santo Agostinho, Constantino e toda a Idade Média tenham visto aí o Cristo, essa hipótese é insustentável, pois Cristo não veio ao mundo sob o consulado de Polião – não podemos perder de vista o ablativo absoluto *te consule* do verso 11: esse poema foi dedicado a Polião, e o consulado era a maneira de marcar uma data. Além do mais, se a Bucólica IV contém um misticismo, por que o buscar longe de Roma? Não seria mais coerente acreditar que ela ecoe as especulações e as esperanças das quais estava impregnada a vida intelectual de então?

Com muita lucidez, complementa Carcopino essa confirmação quando diz que

é impossível que Virgílio, tão impregnado como se possa imaginá-lo, de pensamentos e de imagens orientais, tenha escrito, de propósito deliberado,

uma obra ininteligível aos seus contemporâneos, estranha ao poderoso personagem, Polião, a quem é dedicada.¹⁰

Léon Herrmann defende, em seu ensaio *Les Masques et les Visages dans les Bucoliques de Virgile*,¹¹ que Virgílio se teria inspirado, ao compor a Bucólica IV, num trecho do poema LXIV de Catulo no qual Aquiles é cantado. A Quarta Bucólica seria o inverso do poema LXIV, pois que, enquanto a criança virgiliana inauguraria uma Idade de Ouro futura, a catuliana teria fechado uma Idade de Ouro passada. Virgílio teria escrito uma bucólica “na qual ele situa a Idade de Ouro no presente e no futuro”.¹² O herói grego, diz ele, e a criança virgiliana “eram ambos filhos de deusa e de mortal”,¹³ e, portanto, a criança virgiliana não seria filho de Polião; isso o levou a reconhecer em Marco Cláudio Marcelo a criança do poema. Sua mãe era Otávia, “uma pretensa descendente de Júpiter por Vênus, uma deusa então”,¹⁴ irmã de Otávio Augusto; seu pai, Caio Cláudio Marcelo, primeiro marido de Otávia, que “era somente o filho de um tronco de heróis humanos”,¹⁵ foi cônsul em 50 a.C. Otávia seria comparável a Tétis, Caio Cláudio Marcelo, a Peleu e Marco Cláudio Marcelo, a Aquiles.

E que relação teria Marco Cláudio Marcelo com Polião? poderíamos perguntar. Herrmann nos diz que Otávia, depois da morte de Caio Cláudio Marcelo, seu marido, se casou, em segundas núpcias, com Marco Antônio, então viúvo de Fúlvia. Esse casamento, feito, presume-se, sob os auspícios de Polião, teria uma razão política: Polião, mentor da Paz de Brindes, poderia confirmar esse acordo transformando o filho do pompeiano Caio em filho adotivo do cesariano Marco Antônio. Por essa aliança, este sobrinho de Otávio – a mãe Otávia era sua irmã – tornar-se-ia o símbolo da reconciliação esperada por todo o mundo romano. Cantar um poema em louvor de Marcelo seria o mesmo que celebrar a obra de pacificação iniciada por Polião. Além disso, Marcelo poderia aspirar ao governo do mundo, pois que ele seria, desde então, ao mesmo tempo da família de Otávio e da de Antônio. Sendo assim, o caráter duplo da Bucólica IV seria explicado: o fato de ser um poema genético e o fato de ser dedicada a Polião, “negociador da paz e do casamento que a confirmava”.¹⁶

Slater, reforçando a opinião de Herrmann, nos diz que “esta écloga pode claramente ser vista como análoga a um epitalâmio, uma ‘sequência’ da ‘Canção dos Fados’ em Catulo”.¹⁷ Depois de ratificar toda a argumentação de Herrmann, conclui que “a Écloga possui uma tão forte semelhança

com a ‘Canção dos Fados’ no casamento de Peleu e Tétis, no poema LXIV de Catulo, que somos levados a aceitar uma relação íntima e até vital entre os dois poemas”.¹⁸ Reafirmando que a criança virgiliana seria um segundo Aquiles nos diz que “enquanto cabia ao primeiro Aquiles ser preeminente na guerra, ao segundo Aquiles cabe ser preeminente na paz”.¹⁹

Kenney & Clausen são adeptos da mesma teoria. Dizem eles que a Quarta Bucólica é uma espécie de epitalâmio, “uma alusão à canção cantada pelas Parcas no casamento de Peleu e Tétis”,²⁰ que à época em que o poema foi escrito todos sabiam de quem se tratava e que “tudo isso foi esquecido com os anos, até (o dia) em que Asínio Galo (filho de Polião) afirmou que ele era a criança”.²¹ Antônio, continua ele, orgulhava-se de ser considerado descendente de Hércules tanto quanto Júlio César de Vênus. Desse modo, o menino podia ser descendente pelo lado paterno de Hércules e, pelo lado materno, de Vênus: “a personificação e o símbolo da unidade e da paz”.²² Tal qual Hércules,²³ ele seria elevado ao céu, para ver os deuses se misturando aos heróis, para com eles se banquetear e com uma deusa dormir.

Essa hipótese parece, segundo Carcopino, ser “totalmente estranha”.²⁴ Salomon Reinach apoia Carcopino afirmando que “o anúncio dos altos destinos da criança da família de Otávio não tinha nada que pudesse lisonjear a vaidade e a ambição de Polião a quem foi dedicada a Bucólica”.²⁵ Informa-nos, ainda, Carcopino que essa hipótese é “completamente anulada pela comparação da data da Écloga com as da vida de Marcelo”.²⁶ estabelece o ano 42 a.C. como data de seu nascimento e 23 a.C. como de sua morte; teria morrido Marcelo aos vinte anos, como nos atesta Propércio (III,18,15): “Morreu e, infelizmente, aos vinte anos”.²⁷ Jeanmaire complementa essa refutação afirmando que “além do mais, no momento em que ele foi escrito – quer dizer, no começo do consulado ou numa data um pouco antes – Polião é o chefe do partido contrário a Otávio”.²⁸

Outros, entre os quais Jeanmaire,²⁹ surgiram com a hipótese absurda de que essa criança seriam os filhos gêmeos de Antônio e Cleópatra: Alexandre Hélio e Cleópatra Silene. Explica ele: tendo Marco Antônio, entre 42 a.C. e 31 a.C., dominado – desde Filipos até Ácio – com sua política religiosa a parte oriental do mundo mediterrâneo, teria ele incorporado a certeza de que seria, na condição de monarca, a reencarnação de um deus: concepção bem aceita no antigo Egito. Ter-se-ia tornado então, Antônio, um novo Dionísio, uma réplica grega do Osíris egípcio. Sua

união com Cleópatra, uma união pública entre Dionísio-Osíris (Antônio) e Afrodite-Ísis (Cleópatra), teria sido aos olhos egípcios uma hierogamia. Dessa união deveria nascer, depois do ano 40 a.C., sob o consulado de Polião, uma posteridade representativa: dois irmãos gêmeos de sexo diferente. O povo egípcio, exaltado pelo furor místico, teria visto esse nascimento como uma consagração teológica e mística. Essas crianças teriam sido a representação viva de Éon,³⁰ a duração indefinida, representado também, no mundo celeste, pelo curso dos astros e sua revolução eterna. Seria, segue o crítico, messiânica no sentido de que anuncia um nascimento por meio do qual se poderia entrever um futuro rejuvenescimento do mundo, uma aurora de tempos novos e felizes. Teria sido composta em fins do ano 41 a.C. e escrita para saudar a futura vinda ao mundo dos dois gêmeos.

Essa hipótese, refuta Carcopino, está em desacordo com o pouco que sabemos a respeito da biografia de Virgílio: desconhecido por Marco Antônio, ausente da Itália depois de 42 a.C., o poeta nem mesmo o conhecia; não tinha, portanto, nenhum motivo para lhe fazer lisonjas por intermédio de Polião. Está essa hipótese até mesmo em desacordo com o patriotismo romano presente na obra do poeta. Além disso, o texto fala de uma só criança e não de duas. Faider reforça essa refutação chamando-nos atenção à referência a uma só criança, feita pelo próprio poeta no verso 60, *parue puer*. Mostrando ainda as contradições entre as datas de Jeanmaire e as mais confiáveis de Carcopino, diz-nos ser um estranho disparate na obra de Virgílio “um poema antoniano e, melhor que isso, antirromano”.³¹

Quanto à opinião, defendida por Boissier³² de que Virgílio teria em vista uma criança esperada neste momento por Otávio e Escribônia – e que haveria de ser Júlia –, ela vai de encontro a muitos obstáculos. O poeta teria dado provas de muita imprudência e de ingenuidade não estando seguro de que a criança seria um filho. Seria muito extraordinário, para não dizer absurdo, que Virgílio tivesse dedicado a Polião, partidário de Antônio, um poema no qual celebraria uma criança nascitura – marco do início de uma nova Idade de Ouro – “de uma outra família que não a sua, mas da de Otávio, seu inimigo”.³³ Mesmo que alguns afirmem, sem comprovação documental, que ela se vestia como homem, essa hipótese é completamente incompatível com o fato de a *Bucólica IV* ter sido dedicada a Polião.

Excluídas as hipóteses precedentes, sobram aquelas que dizem respeito aos dois filhos de Asínio Polião: o mais velho, Asínio Galo, e o caçula, Asínio Salonino.

Muitas testemunhas da Antiguidade designam Galo; Suetônio, São Jerônimo, Sérvio não os põem em dúvida; e o gramático Ascônio Pediano afirma que, segundo o próprio Galo, a *Bucólica IV* havia sido escrita em sua honra: “Ascônio Pediano diz ter ouvido de Galo ter sido essa écloga escrita em sua homenagem”.³⁴ Acreditamos, ao contrário, que esse vaidoso personagem quis creditar em seu proveito uma linda lisonjeira.

Jérôme Carcopino³⁵ é o maior defensor de que essa criança tenha sido o caçula dos filhos³⁶ do destinatário da *Bucólica IV*, isto é, de Polião. Infelizmente, a maioria dos críticos, por falta de sorte, lembramos Carcopino,³⁷ julgaram ser essa criança o mais velho, logo o que deveria ficar fora de questão.

Sabemos, continua o ensaísta, que Asínio Galo fora cônsul no ano 8 a.C., que fora – o que muito contrariou Tibério – o segundo marido de Vipsânia Agripina (o primeiro fora o próprio Tibério), e, por isso, obrigado por aquele a morrer, provavelmente de inanição em 33 d.C. Antes de ser cônsul, Galo certamente teve de esperar seus 25 anos para conseguir a questura, pois só aos 33 assumiria a magistratura suprema. Essa tese nos leva a crer, continua Carcopino, que ele nasceu “antes de 40 a.C., no mais tardar em 41 a.C.”,³⁸ ou até, segundo Deutéro-Servius,³⁹ em 42 a.C., quando Polião estava apenas designado para ser cônsul. Quanto ao outro, é de se acreditar que Virgílio, ao descrever, em honra de Salonino, a felicidade dos séculos vindouros, viu nele a esperança de um futuro promissor.

Acreditamos, conclui ele, que o ponto de partida de Virgílio foi a vontade de paz de algumas personalidades políticas em evidência no topo das quais estava Polião, proclamado cônsul e general da República. Pelo fim daquele mês referido, eis que nasce mais um filho de Polião, que acabara então de fincar seus estandartes e feixes em Salone (e daí virá o nome de seu filho). Era o momento de Virgílio felicitar seu amigo e benfeitor Polião; convence-se de que a criança seria o início de uma nova geração destinada às benesses da Idade de Ouro e mistura a felicidade de seu protetor com a certeza da renovação do mundo.

ABSTRACT

A research about the various points of view of the child's identity celebrated in Vergil's Eclogue IV was accomplished.

Keywords: Virgil; Eclogue IV; Golden age; Polio.

NOTAS

¹ Caio Asínio Polião (76 a.C.-5 d.C.) foi, como Mecenas, protetor de Virgílio e de Horácio.

² Essas musas são as mesmas de Teócrito. A Sicília foi a pátria desse poeta, pai da poesia pastoril; como autor alexandrino, foi fonte de inspiração ao poeta latino.

³ Acredita Mendes (1985, p. 222) que aqui “o poeta dá a entender que o gênero bucólico não se coaduna perfeitamente com o assunto que agora se propõe cantar”; na mesma página nos diz ainda o crítico: “Aflora em toda bucólica um tom próximo ao da epopeia”.

⁴ O tamarindo era uma planta consagrada a Apolo; era o emblema dos poetas, os quais muitas vezes eram representados com um ramo na mão.

⁵ Seria como se aí dissesse: “ façamo-lo de um modo ou num tom que não desdiga de um cônsul”; e daí ter sido desde a Antiguidade intitulada “Polião”.

⁶ “[...] *te consule* [...] *Pollio*”.

⁷ “*est datée du consulat de Pollion*”. CARCOPINO (1930, p. 107).

⁸ *Biblia Sacra*, (1868). Vulgatae editionis Sixti V Pontificis Maximi jussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita.

⁹ ὡς τε θεοὶ δ' ἔζωνον ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες νόσφιν ἄτερ τε πόνων καὶ δίψου

¹⁰ “il est impossible que Virgile, si imbu qu'on l'imagine de pensées et d'images orientales, ait composé, de propos délibéré, un ouvrage inintelligible pour ses contemporains, étranger au puissant personnage, Pollion, auquel il est dédié” CARCOPINO (1930, p. 19).

¹¹ HERRMANN (1952, p. 83-96).

¹² “où il place l'âge d'or dans le présent et l'avenir”; HERRMANN (1930, p. 221).

¹³ “étaient tous deux fils de déesse et de mortel”; *ibidem*, p. 220.

¹⁴ “une prétendue descendante de Jupiter par Vénus, donc une déesse”; HERRMANN, (1952), p. 93.

¹⁵ “n'était que le rejeton d'une souche de héros humains”; *ibidem*, p. 93.

¹⁶ “négociateur de la paix et du mariage qui la scellait”; *ibidem*, p. 94.

¹⁷ “this Eclogue can fairly be regarded as akin to an Epithalamion, a ‘sequela’ to the ‘Song of the Fates’ in Catullus”; SLATER (1912, p. 114).

¹⁸ “the Eclogue bears so strong a resemblance to the ‘Song of the Fates’ at the marriage of Peleus and Thetis, in Catullus LXIV, that we are driven to assume a close and even vital connexion between the two poems”; *ibidem*, p. 115.

- ¹⁹ “whereas the first Achilles was to be preeminent in war, this second Achilles is to be preeminent in peace”; *ibidem*, p.116.
- ²⁰ “an allusion to the Parcae sang at the wedding of Peleus and Thetis”; KENNEY & CLAUSEN (1982, p. 317).
- ²¹ “all this was forgotten with the years, until Asinius Gallus (Pollio’s son) could assert that he was the child”; *ibidem*, p. 316.
- ²² “a symbol incarnate of unity and peace”; *ibidem*, p. 316.
- ²³ Lembra ele que o poema sugere isso: *heros* aparece três vezes na *Bucólica* IV e nenhuma outra vez nas demais.
- ²⁴ “tout à fait étrangère”; CARCOPINO (1930, p. 159).
- ²⁵ “l’annonce des hautes destinées d’un enfant de la famille d’Octave n’avait rien qui pût flatter la vanité ou l’ambition de Pollion à qui la Bucolique est dédiée”; REINACH, Salomon. L’orphisme dans la IV^e églogue de Virgile. *Révue Historique des Religions*, p. 365-83, 1900, reimprimé dans *Cultes, Mythes et Religions*, II, p. 68, *apud* CARCOPINO (1930, p.159-60).
- ²⁶ “définitivement rompue par le rapprochement de la date de l’églogue avec celles de la vie de Marcellus”; CARCOPINO (1930, p.160).
- ²⁷ “Occidit et misero steterat uicesimus annus”.
- ²⁸ “de plus au moment où il fut composé – c’est-à-dire au début du consulat ou à une date légèrement antérieure – Pollion est le chef du parti opposé à Octavien”; JEANMAIRE (1930, p. 12).
- ²⁹ JEANMAIRE (1930).
- ³⁰ Ed. Norden, em seu artigo *Die Geburt des Kindes: Geschichte einer religiösen Idee* (“O Nascimento de uma criança: história de uma idéia religiosa”), defende ser também Éon, mas não um ser humano como afirma Jeanmaire: Vaccari (1931, p.97) ratifica essa afirmação quando – referindo-se ao mesmo artigo – lembra que Norden defende não ser “uma criança de carne e osso; é definitivamente um novo século que desponta, o αἰών (palavra grega correspondente à latina *aeuum*) personificado e festejado nas velhas religiões orientais” (“un bimbo in carne ed ossa; è precisamente il nuovo secolo, che spunta, l’*aion* (parola greca rispondete alla latina *aevum*) personificato e festeggiato nelle vecchie religioni orientali”) – termo que corresponde hoje ao português “Éon”.
- ³¹ “un poème antonien et, mieux que ça, anti-romain”; FAIDER (1930, p. 797).
- ³² *A religião romana*, tomo I, p. 257, *apud* PLESSIS & LEJAY in VIRGILE. *Oeuvres*. Introduction et notes par Plessis e Lejay, 1920, p. 28.
- ³³ “d’une autre famille que la sienne, mais de celle d’Octave, son ennemi”; RAT in VIRGILE. *Les bucoliques et les géorgiques*. Introduction, notes, appendices et index par Maurice Rat, s.d., p. 271.
- ³⁴ “Asconius Pedianus a Gallo audisse se refert hanc eclogam in honorem eius factum”; *apud* CARCOPINO (1930, p.167).
- ³⁵ CARCOPINO (1930).

³⁶ Segundo nos informa Carcopino (1930, p. 167), Polião, além desses dois filhos, teve outros tantos: “A posteridade, contudo, do cônsul do ano 40 foi suficientemente numerosa para deixar à exegese o conflito da escolha.” (Toutefois la posterité du consul de 40 fut assez nombreuse pour laisser à l’exégese l’embarras du choix).

³⁷ “Os modernos que, em sua maioria, uniram-se nessa opinião sensata, de modo unânime desvirtuaram-na considerando-lhe exatamente o filho de Polião que deveria ficar fora de questão: C. Asínio Galo (Les modernes qui, en majorité, se sont ralliés à cette opinion de bon sens, l’ont unanimement faussé en l’appliquant à un fils de Pollion qui doit sûrement rester hors de cause: C. Asinius Gallus); CARCOPINO (1930, p. 167).

³⁸ “avant 40, au plus tard en 41 av. J.C.”; *ibidem*, p. 168.

³⁹ *Apud* CARCOPINO (1930, p. 168).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIA SACRA. Vulgate editionis Sixti V Pontificis Maximi jussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita. Nova editio accuratissime emendata. Paris: Garnier, 1868.

BOULANGER, A. L’orphisme à Rome. *Révue des Études Latines*. Paris: Les Belles Lettres, tome XV, 1937, p. 121-35.

CARCOPINO, Jérôme. *Virgile et le mystère de la IV^e Éclogue*. Paris: L’Artisan du Livre, 1930.

CATULLE. *Poésies*. 11^e. éd. Texte établi et traduit par G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1984.

FAIDER, P. La IV^e Éclogue et la méthode historique. *Révue Belge de Philologie*, p. 783-800, 1930.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica (grega e latina)*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HERRMANN, Léon. *Les masques et les visages dans les Bucoliques de Virgile*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.

_____. Le poème 64 de Catule et Virgile. *Révue des Études Latines*, Paris, tome VIII, p. 211-21, 1930.

HÉSIODE. *Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier*. 15^e éd. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: les Belles Lettres, 1996.

JEANMAIRE, H. *Le messianisme de Virgile*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1930.

- KENNEY, E.J. & CLAUSEN, W.V. *The Cambridge history of classical literature: latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- LAMARRE, Clovis. *Histoire de la littérature latine: au temps d'Auguste*. Tome I. Paris: Librairie Jules Lamarre, 1907.
- LEJAY, P. *Dix mois d'ennui*. *Revue de Philologie*, pp. 5-29, 133, 1912.
- MARTIN, R. & GAILLARD, J. *Les genres littéraires à Rome*. Tome II. Paris: Scodel, 1981.
- MENDES, João Pedro. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.
- PROPERCE. *Élégies*. Texte établi et traduit par D. Paganelli. Paris: Les Belles Lettres, 1929.
- SLATER, D. A. Was the Forth Eclogue written to celebrate the marriage of Octavia to Mark Antony? *The Classical Review*, p. 114-9, 1912.
- VACCARI, A. Il messianismo ebraico e la IV Egloga di Virgilio. *Civiltà Cattolica*, pp. 2-20; 97-106, avril-mai, 1931.
- VIRGILE. *Bucoliques*. 2^e. éd. Texte établi et traduit par E. Saint-Denis. Revue et corrigée. Paris: Les Belles Lettres, 1949.
- VIRGILIO. *Églogas y Geórgicas*. Traducción directa y literal del latín, prólogo y notas, de Jose Velasco y Garcia. Buenos Aires: Editorial Glem, 1943.

COMO LER A TEORIA DA TRAGÉDIA DE ARISTÓTELES: A POLÊMICA REDENTORA DE JONES

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

RESUMO

Pretendemos, neste artigo, discutir como a escolha do tradutor, em uma passagem da *Poética* de Aristóteles, determinou o posterior entendimento da tragédia como a exibição de uma derrocada individual, em lugar da apresentação do que sucede a um homem ou uma mulher que, contra a própria vontade, se tornam ameaças para uma coletividade. Dedicar atenção a estes detalhes pode demonstrar não apenas a importância da tradução, mas também a necessidade de retorno reiterado à obra de Aristóteles. Além disso, esse gesto indica possibilidade de novas abordagens da cultura grega.

Palavras-chave: tragédia; *Poética* de Aristóteles; tradução.

Em artigo datado de 2008, Jennifer Wise discute algumas das muitas consequências de leituras e interpretações da *Poética* de Aristóteles para o entendimento da tragédia. Cuidadosamente, e apoiada em teóricos expressivos,¹ a pesquisadora hipotetiza, argumenta e demonstra que a tragédia do século V a.C. era um gênero dramático composto em quatro módulos ou partes, três tragédias e um drama satírico, e inserido em um ritual cívico-religioso voltado para a comunidade ateniense. Esse ordenamento agia de modo a levar os espectadores, no decurso da encenação, a uma abertura ao júbilo, ao regozijo pleno. Não por acaso, o título do trabalho de Wise é *Tragedy as 'An Augury of a Happy Life'*; a expressão em aspas simples é tomada de um manuscrito² (*Vita*) que contém uma biografia de Ésquilo, segundo o qual o tragediógrafo teria ofertado uma tragédia a Hierão de Siracusa como *augúrio para uma vida feliz*.

Com argumentos variados (entre eles o trecho retirado do *Vita* já citado, o qual caracteriza a tragédia como uma forma poética auspiciosa e, além disso, relata a punição de Frínico por ter provocado comoção exagerada em seu auditório), Wise conclui que a expectativa dos atenienses do século V a.C. para os espetáculos trágicos não se limitava ao sofrer e ao *ekplêxis* (aterrorizar-se) de forma indiscriminada sobre a própria desgraça

(WISE, 2008, p. 393-4). Esperava-se chorar sobre o drama individual de outrem – monarcas e tiranos não tinham lugar num regime igualitário, baseado no governo da maioria (*ibidem*, p. 386) e sua destruição visava ao triunfo da cidade democrática. Esperava-se, portanto, a salvação da uma comunidade como um todo, e não de um protagonista em particular.

A ideia de uma tragédia com final feliz não é compatível com o entendimento contemporâneo do que vem a ser o protótipo de um gênero que julgamos conhecer. Mas o que conduziu, segundo Wise, a uma tal mudança de compreensão, isto é, o que levou a entender a tragédia como uma forma poética que busca o grave e que é voltada exclusivamente para o horror e a compaixão foi um processo lento, que teve início no séc. IV e se deveu, em parte, à atuação dos atores lacrimosos, a compor espetáculos lúbricos em ademanos de *pop star*. Dessa forma, reuniam-se peças ou trechos delas os quais seriam suficientemente melodramáticos para provocarem comoção e exibirem o virtuosismo do *performer*.

Paralelamente a esse novo modo de recepção, segue-se a efetiva e histórica influência da teoria aristotélica sobre a encontrada na *Poética*. Nela, são muitos os aspectos que pintam a tragédia com cores sombrias: a catarse (*kátharsis*) oriunda da compaixão e do horror; a maximização do erro trágico (*hamartía*); a predileção pela passagem da fortuna para o infortúnio (*katastrophê*) e o estabelecimento do gênero como grave (*spoudaíos*). Destes pontos, dois deles, os que parecem interessar-se mais intensamente pela representação do humano, foram particularmente discutidos: a *kátharsis* e a *hamartía*.

À relevância do trabalho de Wise, que aponta para transformações do gênero (advindas de mudanças circunstanciais nas encenações teatrais e na realização dos festivais trágicos) e mostra como a hermenêutica aristotélica determinou nossa interpretação atual, acrescento uma outra matéria mais sutil e insidiosa, oriunda de uma problemática que envolve querelas de tradução concernentes ao insigne ensaio de Aristóteles. Imputamos a essa dificuldade “translatória” os mesmos tipos de mecanismos que provocaram as alterações elencadas por Wise e a consagração do gênero com caráter consideravelmente distinto ao de sua origem, a saber: o desejo de assimilar o dessemelhante para um benefício particular; a neutralização de choques e diferenças; a sede de transformar em substância própria um outro tempo e cultura outras. Focalizaremos apenas uma questão, articulando-a com uma discussão de Lawrence Venuti na obra *Escândalos*

da Tradução, vertida para o português por Laureano Pelegrin, Lucinéia Villela, Marileide Esquerda e Valéria Biondo.

Temos no texto a seguinte afirmação: “A tradução é vista com suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas” (VENUTI, 2002, p. 129). O que nos chama a atenção no trecho é a escolha do verbo *domesticar* para expressar o processo tradutório, escolha bem pensada e provocadora de embate, já que, o autor, durante todo o livro, defende a tradução ética, aquela que evita a subjugação plena do texto pelo tradutor. Assim, a inadequação desta expressão, *a tradução domesticada*, fica evidente.

No que diz respeito aos gregos, pensar em submetê-los por meio de versões domésticas e atualizadas, tornando-os mais palatáveis do que já eram, pode ser quase ofensivo. Luciano de Samósata é um bom exemplo. Ele é o autor da famosa expressão *ákratos eleuthería / liberdade pura* (no *Hermótimo*) ao proclamar a prerrogativa dos poetas no que se refere à capacidade criadora; esses, diante da hipótese de serem *domesticados*, desejariam antes, acredito, jamais ser traduzidos.

A expressão *ákratos eleuthería* está vinculada a um antigo provérbio que aparece registrado, de uma forma ou de outra, em várias obras de Luciano e de modo mais ou menos literal em *Sobre as imagens*, apud Brandão: “[...] os poetas e os pintores não precisam prestar contas a ninguém”. Segundo o helenista Jacyntho Brandão, também “[e]m *Conversa com Hesíodo*, Luciano faz o antigo sábio declarar que o maior bem (*mégiston agathón*) dos poetas é a ‘liberdade de fazer’” (2001, p. 49).

Domesticar Aristóteles. Se levarmos em conta a imagem que os gregos desejaram construir de si – Heródoto, por exemplo, historiando sobre o memorável recado dos atenienses para Alexandre: “em nosso enorme apego à liberdade, defender-nos-emos até o limite de nossas forças”³ (*Histórias*, VIII, 143) – acho que, com a expressão ‘domesticar’, faríamos nossos amigos se levantarem enfurecidos de seus túmulos.

Continuando com sua teoria sobre a *ákratos eleutería*, Brandão afirma que “há um outro domínio, o da liberdade limitada do historiador, do filósofo e do retor” (BRANDÃO, 2001, p. 50). Se consideramos Aristóteles, tudo está perfeitamente no lugar: o filósofo está incluído no raciocínio do pesquisador; mas gostaria, para efeito deste estudo, de acrescentar a categoria de tradutor. Dessa maneira, haveria um outro domínio, o da liberdade

limitada, que credito não só ao historiador, ao filósofo e ao orador, mas, acrescento, ao tradutor.

Venuti, com essa proposta, coloca perguntas urgentes para a teoria da tradução, das quais realço duas: a ideia formada que temos acerca de um povo, e as escolhas que fazemos para traduzir suas obras. Além dessas, há uma outra, de dimensão mais delicada e sobre a qual me detenho: como tornar um texto de dois mil anos familiar e acessível e, ao mesmo tempo, guardar nele sua fascinante atemporalidade e estrangeiridade,⁴ com todas as suas surpresas e formas incomuns de pensar? A situação é análoga à peculiaridade que habita a palavra *xénos*, em língua grega, que significa estrangeiro, indivíduo não pertencente ao conjunto e hóspede, indivíduo que se acomoda em casa alheia. Quanto a mim, prefiro dizer que a tradução que busco hospeda textos estrangeiros aproximando valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas, preservando, todavia, certo encantamento pelo diferente.

Nesse sentido, escolhi para comentar um capítulo (*New Fictions for Old*) de *On Aristotle and Greek Tragedy* de John Jones. O livro foi publicado pela primeira vez em 1962 e já, em 1967, se publicava sua segunda edição, talvez por causa do seu tom bombástico, que denunciava uma inconveniência no tratamento para com o texto grego, em um capítulo da *Poética* de Aristóteles, por parte dos tradutores no período do Romantismo Europeu.

Jones dá início a seus comentários com base na afirmação de que a *Poética* teria exercido mais influência por causa das ideias que se formaram em torno dela do que por seu conteúdo propriamente dito (JONES, 1967, p. 11). De fato, muito se fala a respeito desse tratado. A abundância de citações permite que qualquer estudioso de Letras se considere conhecedor do filósofo, ainda que de forma fragmentada. Aristóteles é, sem dúvida, uma autoridade materializada em texto. Entretanto, lê-lo, de preferência em grego, como obra completa e em conjunto com outras obras do filósofo, é uma experiência sempre nova, pois a cada frase somos tomados pela revelação de um pensamento inédito e surpreendente. Por conseguinte, cabe sempre uma revisão de leituras.

Venuti, na obra que mencionei, comenta, rapidamente, a polêmica suscitada por Jones acerca do capítulo treze da *Poética*, um trecho que, à exceção da passagem em que se define a tragédia, provavelmente suscitou o maior número de debates a respeito do tipo de indivíduo que

protagonizava uma tragédia e ainda da razão pela qual essa pessoa haveria de passar de uma boa para uma má fortuna (cf. JONES, 1967, p. 13 e *Poética* de Aristóteles comentada por LUCAS, 1968, p. 139-40). Em busca de uma resposta, os acadêmicos do século XIX e inícios do século XX, influenciados pelo movimento romântico (JONES, 1967, p. 12), trataram de responder, apoiados no próprio Aristóteles (*Poética*, 1452b 34-145a 5), o que seria a *hamartía* e qual o tipo humano ideal para desencadear o enredo trágico a partir dela. A resposta está clara no texto da *Poética*: seria um homem nem completamente mau, nem completamente bom.

Até aqui tudo bem, não há controvérsia. Sucede, porém, que o século XIX instituiu, com base nessa passagem, uma *personagem* que o filósofo grego não pretendeu criar. É o que se vê na tradução de Ingram Bywater (1840-1914), criticada por Jones e publicada em 1920, com sucessivas reimpressões (1925, 1928, 1932, 1938, 1945, 1947, 1951, 1954, 1959, 1962), inclusive uma coetânea à publicação do *On Aristotle and Greek Tragedy* e apresentada pelo renomado Gilbert Murray, que afirma, com base na tradução do falecido colega, que

o típico herói trágico é aquele que cai de uma reputação ou posição elevada não por causa de um vício ou depravação, mas por algum grande erro (*hamartía*). *Hamartía* significa, originalmente, um “mau tiro” ou “erro”, mas é frequentemente usado para “ofensa” ou “pecado”. Aristóteles quer, claramente, dizer que o típico herói é um grande homem com “alguma coisa errada” em sua vida ou caráter; porém eu penso que é um equívoco de método investigar se ele quer dizer “um erro intelectual” ou “um defeito moral”. A palavra não é tão precisa.⁵

Essa afirmativa de Murray teria sido um comentário a trechos de Aristóteles (do capítulo 10 e 13), assim traduzidos por Bywater:

Plots are either simple or complex, since the actions they represent are naturally of this twofold description. The action, proceeding in the way defined, as one continuous whole, I call simple, when the change in the hero's fortunes takes place without Peripety or Discovery; and complex, when it involves one or the other, or both. These should each of them arise out of the structure of the Plot itself, so as to be the consequence, necessary or probable, of the antecedents. There is a great difference between a thing happening – *propter hoc* – and – *post hoc*. (capítulo 10)

It follows, therefore, that there are three forms of Plot to be avoided. (1) A good man must not be seen passing from happiness to misery, or (2) a bad man from misery to happiness.

The first situation is not fear-inspiring or piteous, but simply odious to us. The second is the most untragic that can be; it has no one of the requisites of Tragedy; it does not appeal either to the human feeling in us, or to our pity, or to our fears. Nor, on the other hand, should (3) an extremely bad man be seen falling from happiness into misery. Such a story may arouse the human feeling in us, but it will not move us to either pity or fear; pity is occasioned by undeserved misfortune, and fear by that of one like ourselves; so that there will be nothing either piteous or fear-inspiring in the situation. There remains, then, the intermediate kind of personage, a man not pre-eminently virtuous and just, whose misfortune, however, is brought upon him not by vice and depravity but by some error of judgment, of the number of those in the enjoyment of great reputation and prosperity; e.g. Oedipus, Thyestes, and the men of note of similar families. The perfect Plot, accordingly, must have a single, and not (as some tell us) a double issue; the change in the hero's fortunes must be not from misery to happiness, but on the contrary from happiness to misery; and the cause of it must lie not in any depravity, but in some great error on his part; the man himself being either such as we have described, or better, not worse, than that (capítulo 13).

A polêmica de Jones deveu-se, sobretudo, aos trechos “I call simple, when the change in the hero's fortunes takes place without Peripety or Discovery” e “the change in the hero's fortunes”.

Voltemos a Venuti. No capítulo *A formação de identidades culturais* da obra mencionada, em que ocorre a descrição da polêmica acerca dos ‘tradutores românticos’, (2002, p. 134), o professor cita o helenista Jones que destaca o fato de Bywater ter optado, no texto da *Poética* de Aristóteles, por traduzir no singular, pela palavra “homem”, o que o manuscrito grego marcava por meio de um plural. Assim, teríamos na tradução de 1452b 34: *um homem bom* em lugar de *homens bons* (traduzi abaixo por *homens justos*); *um homem mau* (traduzi por *desgraçados*) em lugar de *homens maus* e finalmente *a mudança no destino de um herói* (traduzi por *e mudar não do ...*) em lugar de *a mudança do destino*. Essas pequenas alterações, a saber, o singular em lugar do plural e a inserção de uma palavra, *herói*, ocorreram no trecho em que o estagirita fala da grande *hamartía* que leva tudo à *katastrophé*.

Vejam, com cortes, os trechos contemplados pela tradução inglesa, tal como os traduzi:

E digo simples a ação que, sucedida, tal como se definiu – coerentemente e una, sem peripécia ou reconhecimento –, a mudança acontece [...].⁶

Primeiro, é claro que nem é conveniente mostrar homens justos que foram lançados da fortuna para a desgraça – pois isto não é nem amedrontador nem lamentável, mas sórdido –; nem os desgraçados do infortúnio para a fortuna – pois isso é de tudo o menos trágico e nada tem do que é conveniente, porque não é humano, nem lamentável, nem amedrontador; porque nem a um humano, nem também a um fortemente perverso [é conveniente], da fortuna, despencar em um infortúnio.

[...]

Então, destes, resta os de permeio. Um tal que não se distingue nem pela excelência nem pela justiça, nem pela maldade ou desgraceira, mas por causa de algum erro [...]

[...] e mudar não do infortúnio para a fortuna, mas pelo contrário [...].⁷

Haliwell (1987, p. 126-7), vinte e cinco anos mais tarde, ao comentar a exata passagem focalizada por Jones, reconhece que é, atualmente, impossível passar pelo fragmento sem discutir a questão do herói trágico e coloca-se solidário com seu colega e crítico de tradução:

A essa altura, algo deveria ser dito acerca da questão do “herói trágico” o qual tem sido, frequentemente, relevante nas modernas teorias da tragédia. A tradução do capítulo 13 da *Poética* indica que, ao discutir os agentes da tragédia, Aristóteles oscila no uso do singular e do plural, porém sua formulação central para o tipo preferido de personagem se fixa firmemente no singular (“tal homem é um...”). Alguns críticos foram certamente longe demais ao erigir teorias aristotélicas sobre o herói trágico com base nesta passagem, embora possa ser igualmente tendencioso considerar a redação de sentenças importantes como uma matéria inteiramente casual [...].

No capítulo 13, Aristóteles está pensando, principalmente, nas figuras centrais cujos caráter e ações prevalecem para determinar o movimento dos acontecimentos nos quais eles estão envolvidos; conseqüentemente, ele formula um ideal de um tipo particular de indivíduo na tragédia. Contudo isto está bastante distante de uma teorização bem posterior sobre o herói trágico. O que Aristóteles diz é essencialmente negativo [...] e pode ser gratuito supor que o conceito resultante delineia um tipo especial de personalidade trágica [...]. Muitas das mais destacadas teorias românticas e modernas sobre gênero, talvez influenciadas sobremaneira pelas grandes obras de Shakespeare, colocaram seu maior peso em figuras que em si mesmas representam o lugar pessoal da tragédia [...]. Tais teorias podem muito bem ter um escopo válido para ser aplicado, pelo menos, a partes da tragédia grega; porém isso em nada altera o fato que o próprio Aristóteles não está interessado em tal conceito de herói trágico.⁸

Talvez possamos afirmar que, com demasiada intimidade e pessoalidade, os tradutores esqueceram-se de que o estagirita era um helênico

e interpretaram-no como um dos seus. Aristóteles, como era de se esperar, não reclamou; mas a familiaridade excessiva criou o que ainda hoje chamamos de *herói trágico* e apagou uma estranheza deslumbrante do presbítero, nomeadamente a de conseguir pensar sem as marcas do personalismo ou individualismo.⁹ Com isso em mente e ainda de acordo com Venuti (2002, p. 133), “Jones demonstrou, de modo contundente, que os tradutores acadêmicos impunham a interpretação individualista ao texto grego por meio de várias escolhas lexicais.” (Uma disputa semelhante em natureza, mas certamente muito distinta em grau ocorreu com Martinho Lutero, questionado acerca de sua tradução da Bíblia para o alemão. Por toda a sua complexidade, não trataremos da questão aqui, mas ela se presta a comprovar o quanto as circunstâncias, a ideologia e o momento cultural vivido influenciam a prática do tradutor.)

Atualmente, depois da denúncia do professor de Oxford, ainda podemos perceber um grupo que não abriu mão nem da reinterpretção heleenística da tragédia, a qual teria modificado um grande espetáculo cívico transformando-o em representação de outra espécie, carregada de sentimentalismo e virtuosismo; nem da interpretação romântica e da liberdade de poder tratar o filósofo grego, com ausência de cerimônia numa *triumfante afinidade*.¹⁰

Este último grupo preferiu permanecer cego¹¹ e surdo para o que *barbaramente* Aristóteles dizia declaradamente; afinal, como pensar em erro e salvação coletivos quando se idealiza um salvador herói indefectível para cultivar? Nada contra a escolha: “a mudança de tudo é doce” (Eurípides, *Orestes*, v. 234) e, por causa dessa *atualização* de prazeres poéticos, os estudos da tragédia estão cada vez mais férteis e criativos; por eles a tragédia grega sobreviveu, modernizou-se, transformou-se, e, em uma nova onda, os poetas recuperaram o apreço pelo gênero nas literaturas inglesa, francesa, alemã e até na brasileira e latino-americana. Breve e superficialmente, podemos constatar que, na literatura alemã, ela foi para o divã e depois para a política (Freud e Brecht); na literatura francesa também (Sartre e Camus). Na brasileira, virou matéria de jornalista (Nelson Rodrigues); na Argentina, libelo contra a ditadura (Griselda Gambaro).

Contudo, essa efervescência provocou um descompasso nas análises posteriores de tragédias gregas – obras artísticas fundadas em mitos, os quais, por natureza, pensam o coletivo. Logo, o que está em relevo não é que tipo de pessoa (πῶος), mas que sorte de eventos (πῶα), conflitos

e erros desencadeiam o acontecimento trágico. O foco era, portanto, no coletivo e não no individual.

Se observarmos por esse lado, Aristóteles pode, nos tempos de hoje, abrir novos velhos horizontes: pensar o conjunto – homem e cosmos –, pensar a tensão de conviver com a hegemonia obrigatória de forças maiores e desconhecidas; inventar nomes arquetípicos é pensar a humanidade, é alargar possibilidades.

Finalmente, há que se admitir que essas manipulações denunciadas por Jones na ocasião da publicação de suas penetrantes críticas foram levadas em conta e incorporadas em muitas das novas traduções; por outro lado, não surtiram qualquer efeito nos estudos da tragédia como gênero dramático. Não se tratava de má-fé dos tradutores nem dos estudiosos. A despeito de o próprio Jones reconhecer, no tratado, um tom evasivo ao definir agentes e ações, ele concorda que o autor grego se manifesta o bastante para ser coerente com a afirmativa que privilegia, antes, a representação da ação do que a de homens (JONES, 1967, pp. 29-30 e 51-3). Na ocasião, o crítico cita o famoso trecho da *Poética* que define a tragédia e informa que, para a tradução apresentada, segue os comentários de Vahlen:

Tragedy is an imitation not of human beings but of action and life, of happiness and misery. Happiness and misery are realized in action; the goal of life is an action, not a quality. Men owe their qualities to their characters, but it is in their actions that they are happy or the reverse. And so the stage-figures do not act in order to represent their characters; they include their characters for the sake of their actions.

Para a discussão, cito, em minha tradução, o trecho com cortes e acrescento ainda uma passagem anterior.

Já que [a tragédia] é *mimesis* de ação e [é] praticada por agentes os quais é necessário serem qualificados pelo hábito e pelo pensamento [...]. (1449 b 36-8)

[...] Então, a tragédia é *mimesis* não de homens, mas de ações e da vida. [tanto a boa índole quanto a má índole estão na ação, e o seu fim é alguma ação e não uma qualidade; eles são qualificados de boa índole ou o contrário disso pelos hábitos e pelas ações.] [...] Assim as ações e o enredo são o fim da tragédia e o fim é o mais importante de tudo. (1450 a 16-23).¹²

Como abstrair do homem e pensar nas ações? Como entender que homens de *boa índole*, de *bom gênio* (*felizes*, para alguns) realizam ações

bem-sucedidas e o que importa são estas ações e não eles próprios? Isso é difícil depois do forte apelo de uma época que incentivou a autonomia individual, a satisfação das inclinações naturais, a livre iniciativa econômica em oposição à ingerência estatal. Essa época ainda não acabou, continua de forma cada vez mais intensa; todavia, nesse ínterim, Jones, no auge dos Beatles em Liverpool; na gênese da aldeia global de McLuhan com sua comunicação que dissolve a matéria e cuidadosamente mascara a forma; na novidade do individualismo possessivo de MacPherson, que defende a propriedade e a sociedade de mercado, Jones denuncia um processo de tradução que assimilou o dessemelhante, que trocou um plural/coletivo por um singular para transformá-lo em benefício de um particular (o recém-criado herói trágico).

Podemos equalizar essa escorregadela com a dos neoclássicos franceses e italianos na interpretação da lei das três unidades do trágico que Aristóteles não escreveu (JONES, 1967, p. 11). Entretanto, o equívoco de tradução no caso do herói trágico parece ser irreversível para a teoria da tragédia.

E o que há de interessante na intervenção de Jones? Em relação ao protagonista da tragédia, ele insiste que: “[...] a palavra herói não aparece na *Poética*, [...] mas a ideia do protagonista, da figura central – essa ideia bastante ampla e flexível, está, sem dúvida, de alguma forma, lá.” (JONES, 1967, p. 13). Se a noção ou a palavra *herói* não aparecem na *Poética*, é possível que nela se privilegiasse o *agón* de um todo e não de uma parte. Tudo isso nos leva a crer que Knox (2002, p. 173), em tradução de Margarida Goldsztyrn, tem razão ao afirmar para a tragédia *Édipo Rei* que a figura do tirano tebano, filho de Laio, é “[...] uma visão profética de uma Atenas derrotada que ascenderá a uma grandeza que está além de tudo que alcançara na vitória... [...] para ver além da ambição do homem, a verdadeira grandeza da qual apenas os derrotados são capazes.”

A crítica de Jones dirige nosso olhar para uma leitura de uma *Poética* estranha aos nossos dias; ela seria um tratado que veria Antígona, Helena, Medeia, Clitemnestra, Hércules e tantos outros como pedras de tropeço para a *pólis*; que enxergaria Édipo, Ifigênia – a de Áulis, Orestes, Etéocles e outros mais como indubitáveis redentores.

O exame de Jones significa, de resto, uma abertura para a interpretação de termos controversos, *hamartia* e *kátharsis*, por exemplo. Em debate profícuo em torno desses conceitos, recusou-se a aceitar evidências: no

caso de *hamartía* – por exemplo –, o mesmo filósofo que emprega esse termo para designar o grande erro na tragédia usa-o, prosaicamente, na mesma obra, para designar os erros em correção gramatical, semântica ou de uso. Erro comum, erro avassalador. Erro pessoal que se agrega ao coletivo, erro trivial; erro de pronúncia de execução artística, erro político, grande erro que leva toda uma cidade a ser abalroada. Erros futuros, de interpretação, que viabilizaram não apenas equívocos, mas utilíssimas ponderações literárias ao longo de gerações.

Acrescente-se que, se pensamos na *Poética* como uma teoria fortemente ligada ao comunitário, a palavra *kátharsis* (com dois registros somente: 1449 b, 28 e 1455 b 15) no texto aristotélico que chegou até nós – o qual, não é demais informar, não herdamos completo¹³ – é utilizada como termo técnico da poética trágica, mas também como termo religioso, a saber, purificação ritual em massa. Segundo Rocha Pereira (2007, p.15), “duas são as principais aplicações deste lexema, anteriormente a Platão: uma vem da área das práticas rituais, [...] outra é do domínio das Ciências Médicas [...]” “[...] porquanto se referem a duas possibilidades distintas de *kátharsis*, a da alma e a do corpo.” (introdução à *Poética* em tradução de Ana Maria Valente, 2007, p. 16). A helenista acrescenta (2007, p. 19-20), ademais, que haveria uma interpretação do termo como *clarificação intelectual* (Golden), outra vinda da Antiguidade e que entende ser a *kátharsis* um meio de adquirir fortaleza emocional (Marco Aurélio) e, mais modernamente (Bernays), um alívio de emoções demasiado fortes. Halliwell argumenta a favor da leitura do termo para as aplicações médicas.

Admitir que os termos utilizados pelo velho filósofo grego devam ser lidos mais no sentido situacional e coletivo do que pessoal muda nossa compreensão do gênero e abre a possibilidade para vislumbrarmos uma sociedade sem o individualismo solitário e doentio, ou, pelo menos, com um ritual próprio para expurgá-lo. Imaginemos, abstraídos do herói, que a ação desmedida toma corpo e se faz monstruosamente trágica como uma criatura humana cega que não sabe para onde ir e que se mostra à nossa frente (JONES, 1967, p. 27). Ela avança e muda a ordem das coisas! Eis porque Jones (1967, p. 47) exorta: “a mutabilidade é o foco trágico de Aristóteles e não o infortúnio”. O que Aristóteles preconiza é que o imprevisível acontece e que só o venceremos se nos entendermos como um corpo coletivo. Ao contrário do que afirma Wise, esta

é uma interpretação da tragédia muito mais próxima do século V a.C. do que do período helenístico, abstraído de metas cívico-religiosas e dedicado a atores-virtuosos lacrimajantes.

Visualizemos Hêmon (SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 737 e 739; v. 734-5), que argumenta, com ironia trágica, a Creonte: “Então, não há cidade que seja de um só homem” e, ainda: “belamente governarias a terra se estivesse sozinho.”¹⁴ E agora visualizemos Creonte, a dizer, irritado: “Então é a cidade que me diz o que devo ordenar?” A resposta é imediata: “Vês isto? Como falaste como um juvenzinho?” Fica claro que, para esse personagem, só os tolos precisam de heróis solitários. A cidade, na metáfora antiga, é um navio que depende do capitão, do oficial, dos suboficiais e técnicos de bordo, dos marinheiros, dos mestres, dos carpinteiros, que dependem, por sua vez, dos cozinheiros, dos faxineiros (como aliás Brecht, leitor dos gregos, notava em “Perguntas de um trabalhador que lê”); que, finalmente, dependem todos do mar, do tempo, do ponto de partida e do ponto de chegada. A conclusão não se faz de rogada: não há cidade, não há texto, não há interpretação, não há tradução que seja de um só homem.

ABSTRACT

What we attempt to do in this article is to discuss how a translator’s choice in a passage of Aristotle’s *Poetics* was able to determine further understanding of tragedy as the exhibition of an individual failure instead of a presentation of what happens to a man or woman who, despite his will, become a menace to a collectivity. To dedicate attention to such details could demonstrate not only the importance of translation, but also the necessity of the reiterated return to the work of Aristotle. Besides, it indicates possibilities of new approaches to Greek culture.

Keywords: tragedy; Aristotle’s *Poetics*; translation.

NOTAS

¹ Harrison (2005); Alan Sommerstein (2002); Mark Griffith (2000); Donald Mastronarde (2000); Sophie Mills (1997); Osborne (1993), Blundell, 1993 e muitos outros.

² *Apud* Wise, Radt 1985. 34.

³ Em tradução de Mário da Gama Kury.

⁴ Luciano de Samósasta, em *Como se deve escrever a história* (§ 41, 13), exortava o historiador a procurar a mesma característica aconselhada por Venuti, a saber, ser estrangeiro em seus livros, ser apátrida (ξένος ἐν τοῖς βιβλίοις καὶ ἄπολις).

⁵ “An instance is provided by Aristotle’s famous saying that the typical tragic hero is one who falls from high state or fame, not through vice or depravity, but by some great – *hamartia*. *Hamartia* – means originally a ‘bad shot’ or ‘error’, but is currently used for ‘offence’ or ‘sin’. Aristotle clearly means that the typical hero is a great man with ‘something wrong’ in his life or character; but I think it is a mistake of method to argue whether he means ‘an intellectual error’ or ‘a moral flaw’. The word is not so precise.” In: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/poeti10.txt> acesso em novembro de 2008.

⁶ Λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πράξιν ἧς γινομένης ὡσπερ ὄρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ αναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται [...].

Passo agora a cotejar diferentes possibilidades de passagens selecionadas. Apresento o mesmo trecho em traduções portuguesas de Ana Maria Valente (2007): “Considero acção simples aquela que, como foi definido, é coerente e una e em que a mudança de fortuna se produz sem peripécias nem reconhecimento.”; e Eudoro de Sousa (1992): “Chamo acção ‘simples’ aquela que, sendo uma e coerente, do modo acima determinado, efectua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; [...]”

⁷ Πρῶτον μὲν δηλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερόν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαιφόν ἐστιν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδίατον γὰρ τοῦτ’ ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν· οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε αὖ τὸν σφόδρα πονηρόν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· [...] ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός· ἐστὶ δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι’ ἁμαρτίαν τινά [...] καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον [...].

O trecho completo em tradução portuguesa de Ana Maria Valente (2007): “[...] é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem piedade; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tão pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça. [...] Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro [...] e que a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário [...]”.

E em tradução de Eudoro de Sousa (1992): “[...] evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância –, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que precipite da felicidade para a infelicidade. [...] Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [...] que nele não se passe da infelicidade para a felicidade, mas, ao contrário [...]”.

⁸ “Something should at this point be said about the issue of the ‘tragic hero’, which has often been prominent in modern theories of tragedy. The translation of Poetics 13 indicates that Aristotle varies between singular and plural phrases in discussing the agents of tragedy, but that his central formulation of the preferred type of character sticks firmly to the singular (‘Such a man is one...’). Some critics have certainly gone too far in erecting Aristotelian theories of the tragic hero on the basis of this passage, though it would be equally tendentious to regard the wording of the relevant sentences as an entirely casual matter. [...]

In chapter 13 Aristotle is thinking chiefly of the central figures whose character and actions do most to determine the movement of the events in which they are involved, and he accordingly formulates an ideal of a particular kind of individual in tragedy. This is a long way, however, from much later theorizing about the tragic hero. What Aristotle says is essentially negative [...] and it would be gratuitous to suppose that the resulting concept pictures a special kind of tragic personality [...]. Many of the major Romantic and modern theories of the genre, perhaps overwhelmingly influenced by Shakespeare’s great works, have placed their main weight on figures who in themselves represent the personal locus of tragedy [...]. Such theories may well have valid scope for application to at least parts of Greek tragedy; but that does nothing to alter the fact that Aristotle himself is uninterested in any such concept of the tragic hero.”

⁹ Termo criado, segundo Houaiss, em 1958.

¹⁰ Expressão cunhada por Jones (1967, p. 12).

¹¹ Cf. Jones, 1967, p. 11.

¹² ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὗς ἂν ναγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν [...].

ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον]· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων.

Em tradução de Ana Maria Valente (2007): “Como a tragédia é a imitação de uma acção e é realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente são diferentes no carácter e no pensamento [...].”

“É que a tragédia não é a imitação dos homens mas das acções e da vida [tanto a felicidade como a infelicidade estão na acção, e a sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário. [...]. Assim, os acontecimentos e o enredo são o objectivo da tragédia e o objectivo é o mais importante de tudo.”

Em tradução de Eudoro de Sousa (1992): “E como a tragédia é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento [...].”

“[...] pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na acção, não uma qualidade.

Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. [...] por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.”

¹³ Cf. p. 8 do prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira à *Poética* em tradução de Ana Maria Valente.

¹⁴ v. 737 – πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἥτις ἀνδρός ἐσ' ἐνός. / v. 739 – καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἀρχοῖς μόνος. / v. 734 – πόλις γὰρ ἡμῖν ἀμέ χρη τάσσειν ἐρεῖ; / v. 735 – ὄρας τόδ' ὡς εἰρηκας ὡς ἄγαν νέος, respectivamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa / Nacional Casa da Moeda, 1992.

_____. *The Poetics of Aristotle*. Tradução e comentários de Stephen Halliwell. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

_____. *La Poétique*. Tradução e notas de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

_____. *Poetics*. Introdução, comentários e apêndices de D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968.

_____. *Poetics*. Introdução de Gilbert Murray. Tradução de Ingram Bywater. In: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/poeti10.txt>. Acesso em novembro de 2008.

BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

EURÍPIDES. *Fabulae*. Tomo III. J. Diggle (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1994.

HERÓDOTO. *Histórias*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1988.

GUERINI, Andréia. *Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi*. São Paulo: EDUSP; Florianópolis: UFSC/PGET, 2007, p. 105-27.

JONES, John. *On Aristotle and Greek Tragedy*. London: Chatto & Windus, 1967.

KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. Tradução de Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.

LEFEVERE, Andre. *Traducción reescritura y la manipulación del canon literario*. Tradução de Maria Carmen África e Román Alvarez. Salamanca: Colegio de Espana, 1997, p. 59-78.

LUCIANO. *Luciani Opera*. Πῶς δὲ ἱστορίας συγγραφεῖν. Tomo III. M. D. Macleod (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1980.

SÓFOCLES. *Sophoclis Fabulae. Antigone*. H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1990.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin; Lucinéia M. Villela; Marileide D. Esquerda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

WISE, Jennifer. *Tragedy as 'An Augury of a Happy Life'*. *Arethusa*, 41, p. 381-410.

DUAS ELEGIAS DO LIVRO *AMORES*, DE OVÍDIO

Ana Thereza Basílio Vieira

RESUMO

Ovídio, poeta do século de Augusto, compõe diversas obras, muitas delas de cunho elegíaco, como é o livro intitulado *Amores*, composto ainda em sua juventude. A obra, dividida em três livros, compostos em dísticos elegíacos, celebra os mais variados temas, desde o amor à angústia da composição. Apresentaremos aqui duas elegias: I, 15, ao mesmo tempo uma celebração a renomados autores gregos e latinos, e uma resposta aos críticos de sua obra, que o menosprezam por escolher um gênero considerado menor para suas composições; e a elegia II, 6, espécie de lamento fúnebre e celebração de Catulo, que igualmente compusera para sua amada um poema pela morte de seu pássaro de estimação.

Palavras-chave: elegia; censura; amores.

Amores I, 15

*Quid mihi, Liuor edax, ignauos obicis annos,
ingeniique uocas carmen inertis opus,
non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,
praemia militiae pulverulenta sequi
nec me uerbosas leges ediscere nec me 5
ingrato uocem prostituisse foro?*
*Mortale est, quod quaeris, opus; mihi fama perennis
quaeritur, in toto semper ut orbe canar.
Viuet Maeonides, Tenedos dum stabit et Ide,
dum rapidas Simois in mare uoluet aquas. 10*
*Viuet et Ascracus, dum mustis uua tumebit,
dum cadet incurua falce resecta Ceres
Battiades semper toto cantabitur orbe,
quamuis ingenio non ualet, arte ualet;
nulla Sophocleo ueniet iactura cothurno. 15*
*Cum sole et luna semper Aratus erit.
Dum fallax seruus, durus pater, improba lena
uiuunt et meretrix blanda, Menandros erit.
Ennius arte carens animosique Accius oris
casurum nullo tempore nomen habent. 20*
*Varronem primamque ratem quae nesciet aetas,
aureaque Aesonio terga petita duci?*

*Carmina sublimis tunc sut peritura Lucreti,
 exitio terras cum dabit una dies.*
Tityrus et fruges Aeneiaque arma legentur, 25
Roma triumphati dum caput orbis erit.
*Donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,
 discentur numeri, culte Tibulle, tui ;*
Gallus et Hesperii et Gallus notus Eois,
et sua cum Gallo nota Lycoris erit. 30
*Ergo cum silices, cum dens patientis aratri
 depereant aeuo, carmina morte carent.*
*Cedant carminibus reges regumque triumpho,
 cedat et auriferi ripa benigna Tagi.*
Vilia miretur uolgus; mihi flauus Apollo 35
*pocula Castalia plena ministret aqua,
 sustineamque coma metuentem frigora myrtum
 atque ita sollicito multus amante legar!*
*Pascitur in uiuis Liuor, post fata quiescit,
 cum suus ex merito quemque tuetur honos,* 40
*ergo etiam cum me supremus adederit ignis,
 uiuam, parsque mei multa superstes erit.*

Amores I, 15

Por que, voraz Inveja, censuras em mim os anos preguiçosos,
 e chamas o meu poema de trabalho de um gênio incapaz,
 não seguindo o costume dos antepassados, enquanto o tempo se mantém
 infatigável,
 os prêmios das fadigas do serviço militar
 nem aprendi as prolixas leis, nem 5
 substituí minha voz no fórum ingrato?
 O trabalho, que procuras, é mortal; a fama perene é buscada
 por mim, e que eu seja sempre cantado por todo o mundo.
 Viverá o canto de Homero, enquanto ficarem de pé Tênedos e Ida,
 enquanto o Simoente lançar no mar as águas impetuosas. 10
 E viverá Hesíodo, enquanto a uva fermentar em vinhos novos,
 enquanto a cortada seara cair pela foice recurvada,
 Calímaco cantará sempre por todo o mundo,
 ainda que não tenha valor pelo gênio, mas pela arte;
 não haverá nenhuma perda pelo coturno de Sófocles. 15
 Arato existirá sempre com o sol e com a lua,
 enquanto viverem um servo pérfido, um pai duro, uma perversa alcoviteira
 e uma insinuante meretriz, Menandro existirá.
 Ênio, carente de arte, e Ácio de língua corajosa
 têm um nome que não morrerá em tempo algum. 20
 Que idade irá ignorar Varrão e o primeiro navio

e as procuradas peles de ouro levadas por Jasão?
 Os poemas do sublime Lucrecio então perecerão
 quando um só dia levar as terras à destruição. 25
 Titiro, os cereais, Eneias e as armas serão lidos,
 enquanto Roma for a cabeça do mundo triunfado.
 Enquanto o fogo e o arco forem as armas de Cupido,
 teus versos serão aprendidos, elegante Tibulo;
 Galo, conhecido dos povos do ocidente e do oriente,
 e com Galo será conhecida a sua Licoris. 30
 Portanto, quando as pedras e quando o dente do duro arado
 perecerem com o tempo, os poemas não morrerão.
 Que cedam aos poemas os reis e os triunfos dos reis,
 e que ceda a margem fértil do aurífero Tejo.
 O vulgo irá admirar as coisas comuns; que o louro Apolo 35
 me sirva copos cheios de água de Castália,
 e que eu sustente na cabeleira a murta temerosa dos frios
 e assim que eu seja muito lido pelo amante inquieto!
 A Inveja se alimenta dos vivos, depois dos feitos repousa,
 quando sua honra examinar cada um por seu mérito. 40
 Portanto, quando até o fogo supremo me devorar,
 Viverei, grande parte de mim sobreviverá.

Amores II, 6

*Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis,
 Occidit; exequias ite frequenter, aves!
 Ite, piae uolucres, et plangite pectora pinnis
 et rigido teneras ungue notate genas;
 horrida pro maestis lanietur pluma capillis;
 pro longa resonent carmina uestra tuba!* 5
*Quod scelus Ismarii quereris, Philomela, tyranni,
 expleta est annis ista querela tuis;
 alitis in rarae miserum deuertere funus;
 magna, sed antiqua est causa doloris Itys.* 10
*Omnes, quae liquido libratis in aere cursus,
 tu tamen ante alios, turtur amice, dole!*
*Plena fuit uobis omni concordia uita,
 et stetit ad finem longa tenaxque fides.*
Quod fuit Argolico iuuenis Phoeceus Orestae, 15
hoc tibi, dum licuit, psittace, turtur erat.
*Quid tamen ista fides, quid rari forma coloris,
 quid uox mutandis ingeniosa sonis,
 quid iuuat, ut datus es, nostrae placuisse puellae?*
Infelix, auium gloria, nempe iaces! 20
Tu poteras fragiles pinnis hebetare zmaragdos,

tincta gerens rubro Punica rostra croco.
Non fuit in terris uocum simulantior ales;
reddebas blaeso tam bene uerba sono.
Raptus es inuidia: non tu fera bella mouebas; 25
garrulus et placidae pacis amator eras.
Ecce, coturnices inter sua proelia uiuunt,
forsitan et fiant inde frequenter anus.
Plenus eras minimo nec prae sermonis amore
in multos poterant ora uacare cibos; 30
nux erat esca tibi causaeque papauera somni,
pellebatque sitim simplicis umor aquae.
Viuit edax uultur ducensque per aera gyros
miluus et pluuiiae graculus auctor aquae;
uiuuit et armiferae cornix inuisa Mineruae, 35
illa quidem saeclis uix moritura nouem.
Occidit ille loquax humanae uocis imago,
psittacus, extremo munus ab orbe datum.
Optima prima fere manibus rapiuntur auaris;
implentur numeris deteriora suis. 40
Tristia Phylacidae Thersites funera uidit
iamque cinis uiuis fratribus Hector erat.
Quid referam timidae pro te pia uota puellae,
uota procelloso per mare rapta Noto?
Septima lux uenit non exhibitura sequentem, 45
et stabat uacuo iam tibi Parca colo;
nec tamen ignauo stupuerunt uerba palato;
clamauit moriens lingua: “Corinna, uale!”
Colle sub Elysio nigra nemus ilice frondet,
udaque perpetuo gramine terra uiret. 50
Siqua fides dubiis, uolucrum locus ille piarum
dicitur, obscenae quo prohibentur aues.
Illic innocui late pascuntur olores
et uiuax phoenix, unica semper auis;
explicat ipsa suas ales Iunonia pinnas, 55
oscula dat cupido blanda columba mari.
Psittacus has inter nemorali sede receptus
conuertit uolucres in sua uerba pias.
Ossa tegit tumulus, tumulus pro corpore magnus,
quo lapis exiguus par sibi carmen habet: 60
“Colligor ex ipso dominae placuisse sepulcro;
ora fuere mihi plus aue docta loqui”.

Amores II, 6

O papagaio, ave imitadora das Índias Orientais,
morreu; acompanhai as exéquias amiúde, aves.
Ide, pios pássaros, e batei nos peitos com as penas
e marcai as ternas faces com a dura unha;
a eriçada pluma seja dilacerada pelos tristes cabelos; 5
no lugar da longa tuba ressoem os vossos versos.
Por que, Filomela, lamentas o crime do tirano ismaro?
Essa queixa diminui com teus anos;
dirige-te ao infeliz enterro de uma ave rara;
grande, mas antiga é a causa da dor de Ítis. 10
Vós todas, que equilibrais o curso no céu puro,
e tu, rola amiga, entretanto antes dos outros, chorai.
A vida para vós foi cheia de plena harmonia,
e a longa e tenaz fidelidade se manteve até o fim.
O que o jovem focou foi para o argivo Orestes, 15
isto foi para ti, papagaio, a rola, enquanto foi lícito.
Para que, entretanto, essa fidelidade, a beleza da cor rara,
a voz própria aos sons mutáveis,
de que adiantou, como te entregaste, ter agradado a nossa menina!
Infeliz, glória das aves, seguramente repousas! 20
Tu puderas embotar as frágeis esmeraldas com as penas,
mostrando bicos púnicos tingidos de rubro açafraão.
Não houve nas terras ave que imite melhor as vozes;
proferes tão bem as palavras com um som rouco.
Foste apanhado pela inveja: tu não fazias guerras cruéis; 25
eras palrador e amante da plácida paz.
Eis, as codornizes vivem em meio a seus combates,
e talvez então frequentemente passem os anos.
Ficavas cheio com o mínimo e por causa do amor à palavra
não puderam esvaziar os bicos para mais comida; 30
eram teu alimento a noz e as papoulas, causa de sono,
e o líquido da simples água matava a sede.
Vive o voraz abutre e o milhafre que faz círculos pelos
ares e o grou que procura a água da chuva;
e vive a gralha odiosa à belicosa Minerva, 35
presente dado dos confins do orbe.
Ótimos princípios são ordinariamente levados pelas mãos avaras;
os piores estão cheios de seus números.
Tersites viu os tristes funerais de Filacides,
e Heitor já era cinza, estando vivos os irmãos. 40
Por que narrarei os pios votos da tímida menina para ti,
os votos levados por mar pelo proceloso Noto?

Chegou o sétimo dia que não deveria mostrar o seguinte,
 e a Parca já estava em teu colo vazio;
 e contudo as palavras não pararam no palato ocioso; 45
 a língua moribunda clamou: “Corina, adeus!”
 O bosque de negra azinheira floresce sob a colina do Eliseu,
 e a terra úmida viceja com uma relva perpétua.
 Se há alguma fidelidade nas coisas duvidosas, diz-se que
 aquele é o lugar dos pios pássaros, onde as aves obscenas são proibidas. 50
 Ali, ao largo, se nutrem os inocentes cisnes
 e a vivaz fênix, ave sempre única;
 a própria ave de Juno distende suas penas,
 a meiga pomba dá beijos no apaixonado marido.
 O papagaio, recebido por elas na morada do bosque, 55
 atrai os pios pássaros com suas palavras.
 Esconde os ossos um túmulo, túmulo grande para o corpo,
 onde a pequena lápide tem um verso semelhante a ele:
 “Estou encerrado neste próprio sepulcro tendo agradado a senhora;
 minha boca foi mais hábil a falar do que a ave”. 60

ABSTRACT

Ovid, poet of the Augustan age, composed several works, some of them on an elegiac stamp, as it is known the book entitled *Amores*, still composed in his youth. The work, divided in three books, composed in elegiac distich, celebrates the most varying themes, from love to the anguish of composition. We will present here two elegies: I, 15, at the same time a celebration of famous Greek and Latin authors, and a response to the critics of his work, who they undervalued from choosing a minor gender for his compositions; and the elegy II, 6, a kind of mournful lament and a celebration of Catulo, who also composed to his beloved a poem for the death of her pet.

Keywords: elegy; censure; loves.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OVIDE. *Les amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

TRABALHOS E DIAS: DIAS PROPÍCIOS E NEFASTOS (V.765-828)

Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha

RESUMO

Em *Trabalhos e Dias*, poema de 828 versos, a voz do poema faz a apologia do trabalho, considerando-o fundamental para a instituição da justiça entre os homens e o único meio de obter-se dos deuses e da natureza prosperidade e bem-estar. Em seus versos finais, há um catálogo de dias propícios e nefastos destinados à realização de diferentes atividades, entre os quais o dia conveniente para o casamento, para dar à luz e para as diversas atividades agrícolas e marítimas.

Palavras-chave: Hesíodo; poesia didática; *Trabalhos e Dias*.

ἡματα δ' ἐκ Διόθεν πεφυλαγμένους εὖ κατὰ μοῖραν 765
πεφραδέμεν δμώεσσι· τριηκάδα μηνὸς ἀρίστην
ἔργα τ' ἐποπτεύειν ἢ δ' ἀρμαλίην दाτέασθαι,
αἶδε γὰρ ἡμέραι εἰσὶ Διὸς πάρα μητιόεντος,
εὖ τ' ἂν ἀληθείην λαοὶ κρίνοντες ἄγωσιν.
πρῶτον ἔνη τετράς τε καὶ ἔβδόμεν ἱερὸν ἡμαρ 770
(τῇ γὰρ Ἀπόλλωνα χρυσάορα γείνατο Λητώ)
ὄγδοάτη τ' ἐνάτη τε. δύο γε μὲν ἡματα μηνὸς
ἔξοχ' ἀεξομένοιο βροτήσια ἔργα πένεσθαι,
ἐνδεκάτη τε δυωδεκάτη τ' ἄμφω γε μὲν ἐσθλαί,
ἡμὲν οἷς πείκειν ἢ δ' εὐφρονα καρπὸν ἀμᾶσθαι, 775
ἢ δὲ δυωδεκάτη τῆς ἐνδεκάτης μέγ' ἀμείνων·
τῇ γὰρ τοι νῆ νῆματ' ἀερσιπότητος ἀράχνης
ἡματος ἐκ πλείους, ὅτε τ' ἴδρις σωρὸν ἀμάται·
τῇ δ' ἴστον στήσαιτο γυνῆ προβάλοιτό τε ἔργον.
μηνὸς δ' ἴσταμένου τρεισκαιδεκάτην ἀλέασθαι 780
σπέρματος ἄρξασθαι· φυτὰ δ' ἐνθρέψασθαι ἀρίστη.
ἔκτη δ' ἡ μέσση μάλ' ἀσύμφορός ἐστι φυτοῖσιν,
ἀνδρογόνος δ' ἀγαθή· κούρη δ' οὐ σύμφορός ἐστιν,
οὔτε γενέσθαι πρῶτ' οὔτ' ἄρ γάμου ἀντιβολῆσαι.
οὔδε μὲν ἢ πρῶτῃ ἔκτη κούρη γε γενέσθαι 785
ἄρμενος, ἀλλ' ἐρίφους τάμνειν καὶ πῶεα μήλων
σηκόν τ' ἀμφιβαλεῖν ποιμνίον ἡπιον ἡμαρ·
ἐσθλή δ' ἀνδρογόνος· φιλέοι δὲ κε κέρτομα βάζειν
ψεύδεα θ' αἰμυλίους τε λόγους κρυφίους τ' ὀαρισμούς.

μηνὸς δ' ὄγδοάτῃ κάπρον καὶ βούν ἐρίμυκον 790
 ταμνέμεν, οὐρῆας δὲ δυωδεκάτῃ ταλαεργούς.
 εἰκάδι δ' ἐν μεγάλῃ, πλέω ἤματι, ἴστορα φῶτα
 γείνασθαι· μάλα γάρ τε νόον πεπυκασμένος ἔσται.
 ἐσθλὴ δ' ἀνδρογόνος δεκάτῃ, κούρη δέ τε τετράς 795
 μέσση· τῇ δέ τε μῆλα καὶ εἰλίποδας ἔλικας βούς
 καὶ κύνα καρχαρόδοντα καὶ οὐρῆας ταλαεργούς
 πρηύνειν ἐπὶ χεῖρα τιθείς. πεφύλαξο δὲ θυμῶ
 τετράδ' ἀλεύασθαι φθίνοντός θ' ἴσταμένου τε
 ἄλγεσι θυμβορεῖν· μάλα τοι τετελεσμένον ἦμαρ.
 ἐν δὲ τετάρτῃ μηνὸς ἄγεσθ' οἶκον ἄκοιτιν 800
 οἰωνούς κρίνας οἱ ἐπ' ἔργματι τούτῳ ἄριστοι.
 πέμπτας δ' ἐξαλέασθαι, ἐπεὶ χαλεπαί τε καὶ αἰναί·
 ἐν πέμπτῃ γάρ φασιν Ἐρινύας ἀμφιπολεύειν
 Ὀρκον γεινόμενον, τὸν Ἔρις τέκε πῆμ' ἐπιόρκους. 805
 μέσση δ' ἑβδομάτῃ Δημήτερος ἱερὸν ἀκτὴν
 εὖ μάλ' ὀπιπεύοντα εὐτροχάλω ἐν ἀλώῃ
 βάλλειν, ὑλοτόμον τε ταμῆν θαλαμῆια δούρα
 νηῖα τε ξύλα πολλά, τὰ τ' ἄρμενα νηυσὶ πέλονται·
 τετράδι δ' ἄρχεσθαι νῆας πηγυυσθαι ἀραιάς. 810
 εἰνάς δ' ἡ μέσση ἐπὶ δεῖελα λῳίον ἦμαρ·
 πρωτίστη δ' εἰνάς παναπήμων ἀνθρώποισιν·
 ἐσθλὴ μὲν γάρ θ' ἡ γε φυτευέμεν ἠδὲ γενέσθαι
 ἀνέρι τ' ἠδὲ γυναικι, καὶ οὐ ποτε πάγκακον ἦμαρ.
 παῦροι δ' αὐτε ἴσασι τρισεινάδα μηνὸς ἀρίστην 815
 ἀρξασθαι τε πίθου καὶ ἐπὶ ζυγὸν ἀυχένι θεῖναι
 βουσὶ καὶ ἡμίονοισι καὶ ἵπποις ὠκυπόδεσσι,
 νέα < τε > πολυκλήϊδα θοὴν εἰς οἴνοπα πόντον
 εἰρύμεναι· παῦροι δὲ τ' ἀληθέα κικλησκουσιν.
 τετράδι δ' οἶγε πίθον περὶ πάντων ἱερὸν ἦμαρ
 μέσση παῦροι δ' αὐτε μετεικάδα μηνὸς ἀρίστην 820
 ἡοὺς γεινομένης· ἐπὶ δεῖελα δ' ἐστὶ χερείων.
 αἶδε μὲν ἡμέραι εἰσιν ἐπιχθονίοις μέγ' ὄνειρα·
 αἶ δ' ἄλλαι μετὰδουποι, ἀκήριοι, οὐ τι φέρουσαι.
 ἄλλος δ' ἀλλοίην αἰνεῖ, παῦροι δὲ ἴσασιν·
 ἄλλοτε μητρυιὴ πέλει ἡμέρη, ἄλλοτε μήτηρ 825
 τάων. εὐδαίμων τε καὶ ὄλβιος, ὅς τάδε πάντα
 εἰδὼς ἐργάζηται ἀναίτιος ἀθανάτοισιν,
 ὀρνιθας κρίνων καὶ ὑπερβασίας ἀλεείνων.

TRADUÇÃO

Observando, de maneira conveniente, os dias que vêm de Zeus, 765
explica aos criados: o trigésimo dia de cada mês é o melhor
para supervisionar os trabalhos e para dividir os víveres,
sempre que as pessoas, discernindo a verdade, a praticam.
Estes são os dias que provêm do prudente Zeus:
inicialmente, o primeiro, o quarto e também o sétimo são dias sagrados 770
(neste último, Latona deu à luz Apolo de espada de ouro),
bem como o oitavo e o nono. Dois dias da fase crescente do mês
são excelentes para executar as tarefas humanas:
o décimo primeiro e o décimo segundo são ambos favoráveis
para castrar carneiros ou ceifar o fruto propício; 775
mas o décimo segundo é muito melhor do que o décimo primeiro,
pois, certamente, nele a aranha, suspensa no ar, tece sua teia
em pleno dia, enquanto a previdente formiga colhe uma grande quantidade
de trigo. Nele a mulher começa o ofício de tecelã e põe-se ao trabalho.
Evita começar a sementeira no décimo terceiro dia do mês; 780
é melhor, porém, para cultivar plantas.
O décimo sexto dia não é propício para as plantações,
mas é bom para dar à luz filhos machos; ao contrário, não é propício para a
jovem,
nem para nascer, nem para casar.
Por outro lado, o sexto dia não é adequado para dar à luz menina, 785
mas é dia favorável para castrar cabritos e carneiros
e para construir o estábulo para o rebanho;
é, ainda, propício para dar à luz filho macho; todavia, ele teria costume de
dizer mentiras injuriosas, palavras sedutoras e conversas secretas.
No oitavo dia do mês, castra o porco e o boi de mugidos sonoros e, 790
no décimo segundo, as mulas incansáveis.
No vigésimo grande dia, em pleno dia, um homem sábio gera,
pois ele terá um espírito muito perspicaz.
O décimo dia é propício para dar à luz filho macho, o décimo quarto para
dar à luz menina;
neste dia, domestica os rebanhos de carneiros e os bois de chifres recurvos,
de andar bamboleante, 795
o cão de dentes afiados e as mulas incansáveis,
colocando as mãos sobre eles. Guarda em tua memória
evitar corroer o coração com sofrimentos, no quarto dia do final e do início
do mês; certamente, é um dia sagrado.
No quarto dia do mês, conduz para tua casa uma esposa, 800
depois de consultares os pássaros que são os melhores para este trabalho.
Procura evitar os cinco dias, porque são penosos e terríveis.
Dizem que, no quinto dia, as Erinias cuidam

do Juramento, ao nascer, que *Éris* concebeu como sofrimento para os perjuredos.

No décimo sétimo dia do mês, lança o trigo sagrado de Deméter 805
na eira arredondada, observando-o muito bem,

e que o lenhador corte pedaços de madeira para o leito nupcial
e muitos pedaços apropriados para a construção de navios.

No quarto dia, começa a construir navios ligeiros.

O décimo nono é um bom dia à tarde; 810
o nono dia não causa mal algum aos homens,
pois, na verdade, este é favorável para plantar e dar à luz
um homem e uma mulher, e nunca é um dia inteiramente mau.

Por outro lado, poucos sabem que o vigésimo nono é o melhor dia
para começar um jarro de vinho e pôr o jugo no pescoço 815
dos bois, das mulas e dos cavalos de rápidos pés
e também para içar o navio ligeiro, com numerosas filas de remadores, ao mar
cor de vinho;

poucos o nomeiam exatamente.

No décimo quarto dia, abre o jarro, entre todos dia sagrado.

Mas poucos, ao contrário, sabem que o vigésimo quarto dia é melhor, 820
ao nascer da aurora; à tarde, é pior.

Estes dias são de grande utilidade para os que habitam sobre a terra,
os demais são intermediários, inofensivos, nada produzindo.

Um louva um dia, outro louva outro dia, mas poucos os conhecem.

E destes ora o dia é madrasta, ora mãe. 825

Feliz e afortunado aquele que, todas essas coisas
conhecendo, trabalha sem culpa diante dos imortais,
consultando os pássaros e evitando transgredir as normas.

ABSTRACT

In *Works and Days*, poem of 828 verses, the poem voice defends work by considering it fundamental for the application of men's justice and the only way to get prosperity and welfare from the gods and nature. In its final verses, there is a catalogue noting proper and improper days for different activities, like the best days for marriage, for giving birth and for many farming and sailing activities

Keywords: Hesiod; didactic poetry; *Works and Days*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HESIOD. *Works and Days*. Edited with prolegomena and commentary by M. L. West. 3th ed. Oxford: Oxford at the Clarendon Press, 1982.

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).

DOCTORADO

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

ANA THEREZA VIEIRA BASÍLIO

Doutora em Língua e Literatura Latina pela UFRJ

Professora Associada de Língua e Literatura Latina da UFRJ

E-mail: atherezavieira@yahoo.com.br

ANDRÉ MALTA CAMPOS

Doutor em Letras Clássicas pela USP

Professor Doutor de Língua e Literatura Grega da USP

E-mail: andremal@uol.com.br

ELAINE CRISTINA PRADO DOS SANTOS

Doutora em Letras Clássicas pela USP

Professora Adjunta da Universidade Mackenzie

E-mail: latim.elaine@gmail.com

FERNANDA LIMA

Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da UERJ

E-mail: fernanda.lima@gmail.com

GLÓRIA BRAGA ONELLEY

Doutora em Língua e Literatura Grega pela UFRJ

Professora Associada de Língua e Literatura Grega da UFF

E-mail: gloriaonelley@terra.com.br

LENI RIBEIRO LEITE

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Latina da UFES

E-mail: leni.ribeiro@terra.com

NUNO MANUEL SIMÕES RODRIGUES

Doutor em História da Antiguidade Clássica pela Universidade de Lisboa

Professor de História e Arqueologia da Universidade de Lisboa

E-mail: nonnius@fl.ul.pt

ROBERTO ARRUDA DE OLIVEIRA

Doutor em Língua e Literatura Latina pela UFRJ

Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina da UFC

E-mail: rarrudaufc@gmail.com

SHIRLEY FÁTIMA GOMES DE ALMEIDA PEÇANHA

Doutora em Língua e Literatura Grega pela UFRJ

Professora Associada de Língua e Literatura Grega da UFRJ

E-mail: shirleypecanha@yahoo.com.br

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA

Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista

Professora Associada da Faculdade de Letras e da Faculdade de Belas Artes/Teatro da UFMG

E-mail: tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

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 SPIonic);
- 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 22 foi impressa na Gráfica Vozes
para Viveiros de Castro Editora