

CALÍOPE

Presença Clássica



2025.2 . Ano XLII . Número 50

CALÍOPE

Presença Clássica

Apresentação

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS DIRETORA
Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz
VICE-COORDENADOR Simone de Oliveira Gonçalves Bondarczuk

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Eduardo da Silva de Freitas
SUBSTITUTO EVENTUAL Renan Moreira Junqueira

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basilio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UnB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Vaso grego de figuras vermelhas (hídria). Séc. IV a.C. Cerâmica. Procedente de um ateliê sul-italico. Grupo AV Libation Painter. A cena representa o mito de Pandora, no momento em que ela, por curiosidade, abre a caixa e liberta todos os males que afligem a humanidade; apenas consegue reter a esperança, que é o único consolo que resta ao homem. Acervo: Museu Arqueológico de Barcelona. Foto: Rainer Guggenberger

EDITORAÇÃO E PROJETO GRÁFICO
María Paula Roza

REVISORES DO NÚMERO 50
Arthur Rodrigues Pereira Santos | Fábio Frohwein de Salles Moniz |
Leonardo Vichi | Rainer Guggenberger | Vinícius Francisco Chichurra

sumário

- 6 *Apresentação* | Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger
- 10 *Plato's Reception of Xenophon* | William Henry Furness Altman
- 34 *Feitiçaria na Medeia de Sêneca* | Sara Anjos
- 48 *A mais antiga biografia de Virgílio: apresentação e tradução* | Pedro Falleiros Heise
- 68 *Poesia e cura nos Remedia amoris de Ovídio* | Matheus Trevizam
- 84 *Os dons de Afrodite: apontamentos sobre os domínios de ação da deusa na Ilíada (iii, v. 38-75)* | Juarez Oliveira
- 100 *O efeito modernista de dissonância do "eu" na Ilíada homérica* | Gabriel Gal-dino Fortuna
- 122 *Diatribes 4, 16, 19 e 20 de Musônio Rufo: sobre a necessidade de educar filhas e filhos do mesmo modo, sobre o dever de obediência aos pais em todos os casos, sobre a vestimenta e sobre a mobília* | Cristovão Frasson
- 138 *Possíveis articulações entre a parelha alada de Platão e a parábola do quadrigário do Kaṭha Upaniṣad* | Martha Eleonora Jurkiewicz Leiros Rumbelsperger
- 154 *„Bestand für Mehr als eine Einzige Generation“? eine Konjektur zu Cat. 1, v. 9f.* | Heiko Ullrich
- 164 *Os Mimos de Herodas: retratos e caricaturas do quotidiano helenístico* | Rui Tavares de Faria
- 178 *Sobre os autores*

Apresentação

Fábio Frohwein de Salles Moniz

Rainer Guggenberger

DOI 10.17074/cpc.v1i50.73439

É com grande satisfação que apresentamos ao público o número 50 da *Calíope: Presença Clássica*, marco significativo na trajetória de um periódico que, desde 1984, se dedica à difusão e ao fortalecimento dos Estudos Clássicos no Brasil. Vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ), a *Calíope* reafirma, neste volume, sua vocação acadêmica, seu compromisso com a excelência científica e sua abertura ao diálogo interdisciplinar, nacional e internacional.

Ao longo de mais de quatro décadas de existência, a revista consolidou-se como espaço privilegiado para a publicação de pesquisas inéditas nas áreas de Língua e Literatura Grega e Latina, História Antiga, Filosofia Antiga, Teologia, Arqueologia, Arte Antiga e Estudos de Recepção da Antiguidade, acolhendo igualmente traduções comentadas de textos clássicos e estudos que problematizam a permanência do mundo antigo em diferentes épocas e tradições culturais. O presente número reflete com clareza esse escopo amplo e plural, reunindo contribuições que dialogam com a filologia, a crítica literária, a filosofia, a história cultural e a teoria da recepção.

O volume abre-se com o artigo de William Henry Furness Altman, que propõe uma releitura instigante das relações entre Platão e Xenofonte, questionando pressupostos consolidados da tradição crítica acerca da anterioridade cronológica e do suposto antagonismo entre os dois socráticos. A partir de uma análise que percorre diálogos do *corpus* platônico do período inicial ao tardio, o autor contribui para um debate central da filosofia antiga, ao revisar a maneira como se compreende a formação do pensamento socrático.

Na sequência, Sara Anjos examina a presença da feitiçaria na *Medeia* de Sêneca, articulando filologia, mitologia e estudos culturais. O artigo demonstra como a magia constitui um eixo estrutural da tragédia senequiana, sendo elemento fun-

damental para a construção simbólica da personagem e para sua elevação ao estatuto mítico.

Pedro Falleiros Heise, por sua vez, dedica-se à *Vita Vergilii*, tradicionalmente atribuída a Suetônio e preservada por Élio Donato. O autor propõe uma reflexão metodológica sobre o gênero biográfico na Antiguidade, acompanhada de tradução comentada, oferecendo ao leitor não apenas um texto fundamental, mas também instrumentos críticos para sua interpretação.

O estudo de Matheus Trevizam aborda os *Remedia amoris* de Ovídio, enfatizando o diálogo entre poesia, medicina e metapoesia. Ao analisar a obra sob a perspectiva da cura e da desconstrução dos modelos elegíacos, o autor evidencia a complexidade do projeto poético ovidiano e sua dimensão reflexiva.

Já Juarez Oliveira revisita os chamados “dons de Afrodite” na *Ilíada*, ampliando a compreensão tradicional do domínio da deusa para além do erotismo. A partir de uma leitura minuciosa do texto homérico e do aporte teórico de Marcel Detienne, o artigo demonstra como Afrodite atua também nos campos da política, da guerra e da navegação.

O número prossegue com a contribuição de Gabriel Galdino Fortuna, que propõe uma leitura inovadora da *Ilíada* à luz do conceito modernista de “dissonância do eu”. O autor estabelece um fecundo diálogo entre a épica homérica e técnicas narrativas associadas ao romance do séc. XX, revelando a complexidade psicológica do poema homérico.

Em seguida, Cristóvão Frasson apresenta a tradução comentada de quatro diatribes de Musônio Rufo, nas quais o filósofo estoico aborda temas como educação feminina, obediência civil, austeridade e ética cotidiana. O trabalho contribui significativamente para a difusão, em língua portuguesa, de um autor central do estoicismo romano.

O artigo de Martha Eleonora Jurkiewicz Leiros Rumbelsperger propõe uma análise

comparativa entre a alegoria da parelha alada no *Fedro* de Platão e a parábola do quadrigário no *Kaṭha Upaniṣad*, articulando filosofia grega e pensamento védico à luz do conceito de “Período Axial”. O estudo destaca convergências estruturais e simbólicas que enriquecem o debate sobre a universalidade de certas questões filosóficas.

A seção seguinte apresenta a contribuição de Heiko Ullrich, que oferece uma refinada proposta de emenda textual a *Catulo* (I, v. 9), combinando rigor filológico e sensibilidade literária para reavaliar uma passagem problemática da tradição manuscrita.

Encerrando o volume, Rui Tavares de Faria analisa os *Mimos* de Herodas como retratos vivos do cotidiano helenístico. O artigo evidencia o valor literário e social do gênero, destacando sua capacidade de articular humor, crítica e representação da vida comum por meio da sátira e da paródia.

O conjunto de trabalhos reunidos neste número 50 evidencia não apenas a vitalidade dos Estudos Clássicos, mas também sua permanente capacidade de renovação teórica e metodológica. A diversidade de abordagens, períodos e tradições aqui contempladas reafirma o compromisso da *Calíope: Presença Clássica* com a excelência acadêmica, com a circulação livre do conhecimento e com o fortalecimento do diálogo entre passado e presente.

Agradecemos aos autores, pareceristas e à equipe editorial pelo empenho na realização deste volume, bem como aos leitores que, ao longo dos anos, acompanham e fortalecem este projeto editorial. Que esta edição contribua, mais uma vez, para o aprofundamento dos estudos sobre a Antiguidade e para a consolidação da pesquisa clássica no Brasil e no exterior.

Plato's Reception of Xenophon

William Henry Furness Altman

ABSTRACT

Beginning with Platonic dialogues presently considered to be inauthentic like *Alcibiades Major* and *Theages* (including the still embattled *Hippias Major*), proceeding through middle period masterpieces like *Symposium*, *Meno*, and *Republic*, and ending with late dialogues like *Statesman* and *Laws* – which famously and directly attacks “the education of Cyrus” – this article’s purpose is to disrupt the modern prejudice that Plato wrote before Xenophon in every instance in which their writings may be seen to overlap, as well as the ancient prejudice that the two Socratics whose writings survive intact were rivals.

KEYWORDS

Plato; Xenophon; Pseudo-Plato; *Theages*; *Clitophon*; Aulus Gellius.

SUBMISSÃO 05 nov. 2024 | APROVAÇÃO 07 dez. 2024 | PUBLICAÇÃO 07 jan. 2026
DOI 10.17074/cpc.v1i50.66102

A part from the certainty-disrupting fact that the Athenian Stranger criticizes "Cyrus's education" in *Laws* 3 (Lg. 694c6-7),¹ the modern prejudice that Plato wrote before Xenophon in every instance in which their writings may be seen to overlap is strong; this article's purpose is to disrupt that prejudice. The ancient counterpart of the modern prejudice of "Plato's Priority" is that Xenophon and Plato were rivals, and thus, e.g., that Plato was criticizing Xenophon in *Laws*.² So strong was this prejudice in antiquity that the overlap between Meno's obituary in *Anabasis* and the character depicted in Plato's *Meno* became explicable only by the equally erroneous claims that either a later Xenophon was correcting Plato's prior portrait in a negative direction (Ammianus Marcellinus in his "Life of Thucydides") or that a later Plato was doing the same thing to the earlier Xenophon's (Athenaeus).³ While a modern scholar may well smile that it occurred to neither Ammianus nor Athenaeus that "Meno the Thessalian" is the same scoundrel in both texts, the notion that the latter is closer to the truth – that Plato wrote *Meno* with *Anabasis* 2.6 in hand and further that he expects his readers to find Xenophon's scoundrel behind his Meno's studied but specious sincerity – runs against a virtually unquestioned modern assumption,⁴ and thanks to the passage about Skillus (*An.* 5.3.7-8), the composition of *Meno* can be made to predate the composition of a unitary *Anabasis*. My purpose, then, is to disrupt equally both the modern and the ancient prejudices, and although the overlap between the two greatest Socratics is best understood on the basis of mutual influence, I will focus attention here on the more controversial subject of "Plato's reception of Xenophon".

The proper place to begin disrupting the modern prejudice is with the Platonic dialogues that moderns no longer believe were written by Plato himself; here at least it has remained possible to suggest that "the author" or *der Verfasser* of the Platonic *dubia* depended on the writings of Xeno-

phon. Before turning to the consideration of the canonical dialogues, then, the first part of this paper will consider the relationship between [Plato] and Xenophon, beginning with the pair of dialogues named *Alcibiades*. Since the publication of Nicholas Denyer's commentary in 2001, assertions of Plato's authorship of *Alcibiades Major* have been more frequent, and it is revealing that one of Denyer's first lemmas lists a dozen parallels between it and the dialogues between Socrates and Euthydemus in *Memorabilia* 4.⁵ These parallels do not figure in Denyer's evident sympathy for an authentically Platonic *Alcibiades*, but he is clearly open to the possibility that the dialogue is both genuine and that it was written with Xenophon in mind.⁶

But it was not always thus. When Heinrich Arbs drew attention to many of the Xenophontic parallels in *Alcibiades Major* almost a century earlier in 1906, his purpose was to prove that Plato could not have written it:

I believe I have collected all the passages in Xenophon that were models for the author. What can be concluded? First it can now be concluded with even more certainty that Plato was not that author. Not only was Plato too great to be forced to imitate another so obviously but Xenophon – whom the best authors of that age never mention – in no case would he have imitated. Therefore, since the author of *Alcibiades Major* reproduced Xenophon, it is for that reason manifest that he was not a great author.⁷

As for *Second Alcibiades*, Athenaeus cited the views of some that Xenophon was actually its author (Athenaeus 11.114), and thanks to the anonymously sourced "Spartan Prayer" in that dialogue (*Alc.* 2 148b5-c5), it is easy to see that whoever wrote it presupposed his reader's familiarity with Xenophon's *Memorabilia* if the wise and unnamed creator of that prayer is to be identified as (Xenophon's) Socrates himself, as Harold Tarrant has recently suggested.⁸ These passages and many others illustrate a principal but overlooked advantage of inauthenticity claims where Plato and Xenophon are concerned: at least with respect to [Plato], it remains

possible to maintain Xenophon's literary priority and influence. Although it would be too much to say that the *Alcibiades* dialogues came to be regarded as inauthentic because their author was familiar with or inspired by Xenophon, that inspiration and familiarity will begin to suggest – at least to those who have grown uncomfortable with the methods and results of nineteenth-century German philology – that the question of Plato's reception of Xenophon is not as out of place as it might first have appeared, especially since Friedrich Schleiermacher, Plato's most important German translator,⁹ was a pioneer in the twin projects of marginalizing Xenophon as both intellect and source,¹⁰ and in purging the Platonic canon of some of its most ostentatiously Xenophon-echoing dialogues.¹¹

Next consider the more interesting relationship between Xenophon's *Oeconomicus* and *Theages*, generally ascribed not to Plato but [Plato]. Theages' father Demodocus, like Ischomachus in *Oeconomicus*, is a well-rounded Athenian "gentleman" or καλὸς κἀγαθός (*Thg.* 127a3; cf. *Oec.* 6.14-17). He is also a farmer, and in soliciting Socrates for advice about educating his son, he promptly turns to an agricultural metaphor: "planting" Theages was easy enough (*Thg.* 121c3-4) – the first sexual joke in the dialogue – but nurturing his growth is difficult and fear inducing (*Thg.* 121c4-7). But in the speech introducing this metaphor (*Thg.* 121b1-122b1), he first refers to preparing the earth (ἡ γῆ) in which farmers like him will then plant, a subject of limited applicability to Theages but one to which, as we shall see, Ischomachus will devote considerable attention:

Demodocus: Let us proceed, then. Socrates, all growing things [τὰ φυτὰ] likely take the same turn, both those growing from the earth and also animals, both the other kinds and man. For also in the things that grow, what happens to be the easiest thing for us who work the land [ἴσοι τὴν γῆν γεωργοῦμεν] is the preparation of all the things before the planting and the planting itself.¹²

Although Ischomachus will also discuss planting (*Oec.* 17.2-17.10) – the fact that he

does so is particularly germane to *Lovers* (cf. *Am.* 134e4-8) – he first discusses preparing the earth for planting (*Oec.* 16.10-17.1), and the passage in which he does so (especially 16.11-12) creates an important connection to *Meno*. For the present, however, the important point is to establish that Demodocus – who has merely referred, and for no good reason, to a subject about which Ischomachus has spoken at length¹³ – is modeled on Xenophon's gentleman farmer, and that Plato has already indicated this in the second speech of Demodocus: the conversation between them takes place in the portico of Zeus the Liberator (*Thg.* 121a6-7), the same location Xenophon had chosen for the dialogue between Socrates and Ischomachus (*Oec.* 7.1).¹⁴

Finally, since he has connected the third speech of Demodocus to Xenophon's Ischomachus by means of agriculture in general and the preparation of fields in particular, and since he has accomplished the same result in the second by means of the portico of Zeus, the author of *Theages* has also contrived the dialogue's opening words with Xenophon's *Oeconomicus* in mind:

Demodocus: O Socrates, I am in need of some private conversation with you if you've free time [σχολί]. And even if your lack of free time [ἀσχολία] is not something very pressing, nevertheless, for my sake, make free time [σχολήν]. *Socrates:* But I happen to be free [σχολάζων] not only otherwise, indeed, but also for your sake, and very much so.¹⁵

The justification for this peculiar overuse of the word σχολή and its derivatives can be found in Xenophon's *Oeconomicus* (Socrates is speaking):

So, happening one day to see him sitting in the cloister of the temple of Zeus Eleutherius apparently at leisure [σχολάζειν], I approached, and sitting down at his side, said: 'Why sitting still, Ischomachus? You are not much in the habit of doing nothing [σχολάζειν]; for generally when I see you in the market-place you are either busy or at least not wholly idle [οὐ πάνυ σχολάζοντα].'¹⁶

It is difficult to see how *der Verfasser* of *Theages* could have made his debt to Xenophon's *Oeconomicus* any more obvious, and since Plato outlived his fellow Socratic by at least eight years, the dodge that it could just as easily be Xenophon who is copying *Theages* – the knee-jerk response to all such parallels among the canonical dialogues – can only tend to prove that its writer was likely to have been Plato, for *Theages* would then need to have been written during his lifetime.

The principal difference between Ischomachus and Demodocus is that they stand in opposite relation to Socrates; this explains why it is Socrates who has σχολή in one dialogue, Ischomachus in the other. To begin with, a father is seeking advice from Socrates about the education of his son in *Theages* whereas in *Oeconomicus*, Socrates is describing the education in farming and gentlemanliness he himself received from Ischomachus. But when we consider *why* Xenophon's Socrates is describing this education to someone else, it becomes obvious that like *Theages*, Xenophon's dialogue is equally concerned with Socrates educating a son at the behest of the boy's father, for Socrates' only interlocutor in *Oeconomicus* is Critobulus,¹⁷ the son of his friend Crito. Considering how large a role Critobulus plays in Xenophon's Socratic writings¹⁸ – only Euthydemus in *Memorabilia* 4 can compare,¹⁹ and the echoes of dialogues with "him" in *Alcibiades Major* have already been noted – Plato's references to Critobulus deserve mention: in *Euthydemus*, Crito shares with Socrates his worries about the young man's education much as Demodocus does in *Theages* (*Euthd.* 306d4-307a2), he is present to offer support of in *Apology of Socrates* (*Ap.* 133d9), and finally is present for Socrates' death in *Phaedo* (*Phd.* 59b7).²⁰ It turns out that the fact that Xenophon's *Oeconomicus* is a dialogue between Socrates and Critobulus is its most easily forgotten feature.

The greatest difference between Demodocus and Ischomachus is that only one of them is real: for all we know, the latter is nothing more than one of Socrates' characters, introduced into a dialogue with

Critobulus for a pedagogical purpose, *i.e.*, to teach *him* agriculture and gentlemanliness. In other words, Ischomachus has more in common with Diotima than he does with Demodocus, and although my present concern is the influence of Xenophon's *Oeconomicus* on some inauthentic dialogues, there is at least one Platonic dialogue that seems to have influenced it: Plato's *Symposium*. In order to educate Agathon, Socrates describes a conversation in which *he* was the neophyte (*Smp.* 201d1-e7); Xenophon's Socrates does the exact same thing through Ischomachus in *Oeconomicus*, and given the dialogue's concern with τὰ φυτά, "neophyte" is the right word. As a result, when Socrates says to Critobulus (whom the typical reader has by this point completely forgotten): "Concerning the ploughed field [ἡ νεός] you see, o Socrates, that the same things seem so to both of us" (*Oec.* 17.1), we are already being told one joke – for "both of us" are Socrates²¹ – even before the gentleman's merely apparent interlocutor, but in fact his creator,²² confirms this to be the case.

Xenophon has long played a significant role in discussions of the Platonic *Clitophon* but albeit not because of this curious dialogue's connections with *Oeconomicus*. It is in *Memorabilia* that Xenophon must be said to have responded to Clitophon's charge (*Clit.* 410e3-8; cf. 408b5-410a6) that while Socrates was peerless in offering protreptic orations to his auditors that effectively exhorted them to the practice of virtue, he was incapable of leading them to it (*Mem.* 1.4.1) or of explaining to them *the thing to do* next (ἔργον at 410a6; cf. 408d5, 409b5, 409b6, 409c1, 409d5, and 409e8). Here I have used the conventional tense – *i.e.*, Xenophon "responded" – to express without endorsing the possibility that he wrote *Memorabilia* 1.4 after [Plato] had already written *Clitophon*, a view that in fact depends on the reification of a large number of chronological speculations into alleged facts.²³ As indicated at the start, it is not impossible to argue, precisely on the basis of [Plato], that the *Verfasser* of *Clitophon* had Xenophon in mind; it is only against Xenophon's priority to Plato that an appa-

rently invincible prejudice has arisen. In any case, my plan is to call attention to parallels between *Oeconomicus* and *Clitophon* that suggests the former's influence on the latter, regardless of who wrote it and when.

A consideration of the way the character Ischomachus functions in the dialogue will begin to indicate the scope of those parallels. Socrates introduces "him" only after offering Critobulus an exhortation in praise of agriculture and the farmer's life (5.1-17), climaxing with a conceit that will reappear in William Jennings Bryan's "Cross of Gold" speech.²⁴ Easily recognizable as a protreptic oration,²⁵ this eloquent "hymn"²⁶ is prefaced by an account of the kings of Persia designed to ennoble agricultural activity in the eyes of Critobulus (4.4-25) and then followed by a statement of the young man's concern about the unforeseeable vicissitudes to which the farmer's life is subject (5.18). Deftly exploiting this concern by linking agriculture and war as equally unpredictable and thus as equally dependent on service to the gods (5.19), Socrates summarizes the previous arguments (6.1-5) and then conjures up a brilliant image – flagged as crucial by his false claim to be repeating what he has already said (6.6) – of the patriotic spirit that farmers, as opposed to city-dwellers, would show in wartime (6.6-7); they alone would vote to ἀρήγειν (LSJ: "aid, succor") their city. After making the fateful claim that that "this kind of work [ἡ ἐργασία] seems to be the easiest to learn and the most pleasant to accomplish [ἐργάζεσθαι]" (6.9), Socrates concludes: "And on account of these things, this way of life also is of best repute with respect to cities in that it also seems to produce the best citizens and those most well-disposed to the commonwealth [τῶ κοινῶ]" (6.10). Understood as the third and final part of a protreptic oration, this conclusion provokes the following response:

And then Critobulus: 'Of the fact that the most beautiful, best, and most pleasant life is produced by agriculture [ἀπό γεωργίας] I very much consider myself to be sufficiently persuaded. But you told me that you have

discovered the reasons why some farmers are so successful that husbandry yields them all they need in abundance, and others are so inefficient that they find farming unprofitable. I should like to hear the reasons in each case, in order that we may do what is good and avoid what is harmful'.²⁷

It is this response that causes Socrates to introduce Ischomachus (6.12-7.1): he will use a successful farmer and gentleman to give Critobulus what he wants, *i.e.*, the causes of success. There is therefore already a structural parallel with *Clitophon* even though Critobulus has not specifically asked – albeit having already been persuaded of agriculture's benefits – what it is now necessary for him to do. As already indicated, the key word in *Clitophon*'s complaint is ἔργον: he wants Socrates to tell him what it is necessary for him to do (πρακτέον at *Clt.* 408e1) next. Although there are already indications that it is toward a similar request that Socrates has been leading Critobulus – hence the use of ἡ ἐργασία and ἐργάζεσθαι (*Oec.* 6.9) – it will not be the youth who makes *Clitophon*'s demand in *Xenophon's Oeconomicus*, for once Socrates introduces Ischomachus, Critobulus will speak no more. Instead, it will be Socrates who makes the demand, thereby building on the reversal already implicit in *Theages*: just as it was Socrates who had free time in the one while Ischomachus had it in *Oeconomicus*, so too it will not be *Clitophon* but Socrates himself who poses "*Clitophon*'s question" to Ischomachus.

With respect to the important word ἔργον, he comes close to doing so when he reports himself to have said to Ischomachus:

'But now your own deeds [τὰ δ' αὐτὰ ἐργα], said I, 'yet tell me them, so that you can enjoy explaining those things for which you are esteemed, and so that I, having heard a complete account of a gentleman's deeds [τὰ τοῦ καλοῦ κάγαθοῦ ἀνδρός ἐργα] and learning them [καταμαθῶν], if I'm able, will acknowledge to you my gratitude'.²⁸

Although we must never forget the joke at the center of *Oeconomicus* – it is really Socrates who is teaching Critobulus τὰ τοῦ καλοῦ κάγαθοῦ ἀνδρός ἐργα – the

conversation with Ischomachus thus allows Socrates to express his willingness not only to learn but also to imitate those ἔργα, now specifically linked to virtue:

'Assume, therefore, that it is possible for me to be a good man, and give me a complete account of your occupations [τὰ σὰ ἔργα], that, so far as I am able through hearing to learn [καταμαθεῖν], I may endeavor to follow [μιμῆσθαι] your example from tomorrow morning; for that's a good day for entering on a course of virtue [ἀρετῆς].'²⁹

Because so few have understood the real joke in *Oeconomicus*, it has become possible to imagine that the reason the next words in the dialogue are "You're joking, Socrates" (*Oec.* 11.7) is that Socrates is not really serious in being interested in precisely those things he is in the midst of discussing, and which ἔργα he is in fact using Ischomachus to teach Critobulus.

But despite the preparation in the eleventh chapter of *Oeconomicus*, it is only in chapter 15 that Socrates's persistent questioning prompts Ischomachus to ask: "Is it the art of agriculture [τῆς γεωργίας] itself that you are telling me now to teach?" (15.2), thus allowing Socrates to anticipate Clitophon's demand: "teach me the works themselves of agriculture [δίδασκέ με αὐτὰ τὰ ἔργα τῆς γεωργίας]" (15.9). Socrates connects that demand to the protreptic phase that has prefaced and prompted it – exactly as if he had not himself already offered Critobulus a protreptic oration *in propria persona* that he is now merely continuing through the fictional agency of Ischomachus – at the end of the chapter:

'An excellent preamble [προοίμιον], I cried, and not of a sort to damp the hearer's curiosity. Come, describe it to me, all the more because it [sc. ἡ γεωργία] is so simple to learn. For it is no disgrace to you to teach elementary lessons, but far more a disgrace to me not to understand them, especially if they are really useful.'³⁰

It is therefore in the technical discussion that follows, first of preparing the fields (chapter 16), then of sowing them with seed (chapter 17), and finally of tending the growing crops (chapters 18 and 19) –

the triad anticipated in *Theages* – that Ischomachus fulfills Socrates' request, and he will do so by reminding him of how much he has forgotten that he already knows. Chapters 16-19 of Xenophon's *Oeconomicus* therefore stand in the place of what is missing in *Clitophon*.

The parallels between *Oeconomicus* and both *Theages* and *Clitophon* are structural; in the case of the Platonic Lovers,³¹ the connections are at once more numerous and arguably less thematic. Philosophy is the theme of Lovers whereas the word "philosopher" appears only once in Xenophon's dialogue, when Socrates explains the fact that he will "gladly learn [ἡδέως μαθηθῆναι]"³² on the grounds that doing so "is especially [characteristic] of a wisdom loving [φιλοσόφου] man" (16.9). Since the musician's first definition of τὸ φιλοσοφεῖν (*Am.* 133c1) hearkens back to Solon's apothegm "I grow old always being taught [διδασκόμενος] many things" (*Am.* 133c6), it is easy for Socrates to get him – the more promising of the dialogue's pair of rival lovers (*Am.* 132d2-6) – to confirm that φιλοσοφία is πολυμαθία (*Am.* 133c10-d1), *i.e.*, much learning. If there is a structural connection between the two dialogues, then, it involves the constant interplay of teaching and learning in *Oeconomicus*, and it is worth mentioning that in addition to using Ischomachus to teach Critobulus, Socrates depicts "him" educating his wife (*Oec.* 7.4-10.13), his overseer (12.4-15.1), and of course Socrates himself throughout, while Ischomachus, in turn, explains how he was himself taught by the Phoenician steward (8.11-17, especially 8.15-16) – indeed he uses a story about him to teach his wife the same way that Socrates is using the story of Ischomachus to teach Critobulus – his father (20.22-29), and agriculture itself (19.18). Quite apart from the fact that *Meno* will turn on the question of whether virtue is teachable (διδασκτόν at *Men.* 70a1), the discussion of πολυμαθία in Lovers should probably be recognized as thematically connected to all the teaching and learning that occurs in *Oeconomicus*.

There are more specific connections as well. The questions that lead the musician to exclude the illiberal or handicraft arts from the purview of a philosophical πολυμαθία (*Am.* 135b1-7) points to a distinction likewise found in Xenophon's dialogue (*Oec.* 4.1-3). Other connections include: the three references in *Lovers* to οικονομική and the οικονόμος (*Am.* 138c2-10), the philosopher who does not know how "to manage well [εὖ οικεῖσθαι]" his own οἰκία or household at the end of *Lovers* (*Am.* 138e4-7) in contrast to Ischomachus,³³ the presence in both dialogues of a kingly rule, practiced equally by an actual king (βασιλεύς) and the overseer of an οἰκία (cf. *Oec.* 21.10 and *Am.* 138c7-10), the absence of any distinction between "a kingly art [βασιλική τέχνη]" as practiced by a βασιλεύς and its tyrannical counterpart (τυραννική) in *Lovers* (*Am.* 138c7-10) as opposed to the sharp contrast between those who secure willing obedience – whether as king, general, or overseer of an οἰκία (21.2-11) – and the tyrant who rules the unwilling with which *Oeconomicus* convincingly ends,³⁴ and finally the probable origin of the most thought-provoking passage in *Lovers*, to which it is now appropriate to turn.

Thanks to his skillful and measured use of the musician's athletic rival (*Am.* 134a3-b2),³⁵ Socrates has reduced the devotee of μουσική to a blushing silence (*Am.* 134b3-4); he next prepares for the metaphor of planting seeds – thus establishing the connection to *Oec.* 16.9-17.11³⁶ – by asking first who knows the beneficially "measured" quantity when it comes to the body (*Am.* 134e1-3) and then concerning the sowing of actual crops (περὶ σπερμάτων σπορᾶς at 133e4-5). This leads to a third and most important question, the one that stumps all three interlocutors, but must not stump Plato's readers:

Socrates: 'And whom should we be justified in asking as to the moderate degree and kind, in regard to the sowing and planting [σπορά τε καὶ φύτευσις] of studies [μαθήματα] in the soul [prepared at 134d4-9]?' At this point we all [cf. τρεῖς ὄντες at 134e3] began to be full of perplexity [ἀπορίας μεστοί]; then I, playing with them

[προσπαίζων αὐτούς], asked: 'Do you mind, since we are in perplexity [ἐν ἀπορία], if we ask these boys here [ταῦτ' ἅ μαιράκια]?'³⁷

The reader will note that nobody other than Socrates actually speaks in this passage: all three of us (τρεῖς ὄντες), he says, were ἀπορίας μεστοί. But it is only "the rival lovers" who are really ἐν ἀπορία; we must not be. Socrates tells us – his external audience – that he was *playing* with his internal audience (*i.e.*, προσπαίζων αὐτούς), and by suggesting that they consult ταῦτ' ἅ μαιράκια, Plato breaks the frame, for it is only "these boys here" who can identify the one who really knows how to cast seeds when those seeds are τὰ μαθήματα. And the connection to *Oeconomicus* extends to the basic dramatic structure of *Lovers*: Socrates sows more "seeds" in the stronger interlocutor than he does in the weaker one (*Oec.* 17.8-11).

And it is in the light of the hidden but nevertheless recognizably Socratic or Platonic "sower of μαθήματα" in *Lovers* that it is necessary to return briefly to *Theages*. Before testing Theages' determination to consort with him by emphasizing the absolute but unpredictable power of his Sign (*Thg.* 128d1-130e10), Socrates must first prepare the field, as it were, for planting. Theages desires to become wise, and when the wisdom he seeks becomes manifest as the wisdom needed to rule men, Socrates suggests that the boy desires to become a tyrant (*Thg.* 124e4-125a8); this forces the young man to deny such an aspiration (*Thg.* 125e5-126a6) and to declare that he seeks to rule "not by force, indeed, nor like the tyrants, but over the willing" (*Thg.* 126a7-8). This, of course, is the distinction toward which *Oeconomicus* as a whole will build (*Oec.* 21.12), and it is Critobulus' initial attraction to Persian kings (*Oec.* 4.4-5) that Socrates will exploit in order to redirect the youngster's attention to the less grandiose but equally royal alternative of ruling his own household well (*Oec.* 21.10-11). In the same way, Socrates leads Theages from a grandiose conception of absolute power (*Thg.* 125e8-126a4) to a more distinctively Athenian species of

rule, the same kind that Ischomachus embodies (*Oec.* 11). Finally, it is worth pointing out that Theages asks Socrates: "are you not also one of the gentlemen [τῶν καλῶν κάγαθῶν ἀνδρῶν]" (*Thg.* 126a8-9), a suggestion that provides the capstone to a structure that connects Demodocus to Ischomachus (as gentlemen farmers), Theages to Critobulus (as youths to be educated), and Socrates to Demodocus (as those who can prepare, plant, and tend).

By way of creating a transition between [Plato] and Plato, consider next the *Hippias Major*. Although this ingenious dialogue is currently regarded as authentic by the majority of Plato scholars, its authenticity has long been debated, and was vigorously denied by Charles H. Kahn.³⁸ Kahn's contempt for the value of Xenophon's testimony is absolute and he considers him an inept copyist.³⁹ As a result, when Kahn devoted an appendix in his *Plato and the Socratic Dialogue* to "On Xenophon's use of Platonic texts,"⁴⁰ it was unnecessary for him to discuss *Memorabilia* 3.8 – he does discuss two texts from 3.9 – because the parallel text in Plato is in *Hippias Major*. Although Kahn's reasons for rejecting the authenticity of *Hippias Major* did not include the reliance of its author on Xenophon, he can use it to prove "Xenophon's use of Platonic texts," bruising the possibility that its author "is borrowing from Xenophon" in a note.⁴¹ Here's the relevant text in *Hippias Major*:

Socrates: But now once more see if this is in your opinion the beautiful: I say, then, that it is – but [ἀλλὰ γάρ] consider, paying close attention to me, that I may not talk nonsense – for I say, then, whatever is useful shall be for us beautiful. But I said it with this reason for my thought; beautiful eyes, we say, are not such as seem to be so, which are unable to see, but those which are able and useful for seeing. Is that right? *Hippias:* Yes. *Socrates:* Then, too, in the same way we say that the whole body is beautiful, part of it for running [πρὸς δρόμον], part for wrestling [πρὸς πάλην]; and again all the animals, a beautiful horse or cock or quail and all utensils and land vehicles, and on the sea freight-ships and ships of war; and all instruments in music and in the other arts, and, if you like, customs and laws also –

pretty well all these we call beautiful in the same way looking at each of them – how it is formed by nature, how it is wrought, how it has been enacted – the useful [τὸ χρήσιμον] we call beautiful, and beautiful in the way in which it is useful, and for the purpose [πρὸς ὃ χρήσιμον] for which it is useful, and at the time when it is useful; and that which is in all these aspects useless we say is ugly. Now is not this your opinion also, Hippias?⁴²

Rather than turning promptly to the parallel use of πρὸς δρόμον and πρὸς πάλην in *Memorabilia* 3.8, there are three larger and contextualizing issues that need to be considered first: (1) Plato's Socrates is going to reject the identification of καλόν and χρήσιμον a few moments later (*Hippias Major* 296d2-3) while Xenophon's Socrates implies it in 3.8 and states it in 4.6, (2) Plato's Socrates, through Diotima, is more broadly going to reject any relative or πρὸς τι conception of αὐτὸ τὸ καλόν in *Symposium* (211a3-4), and (3) Plato's Socrates use of ἀλλὰ γάρ at the beginning of this passage constitutes the single most important reason for the late Ernst Heitsch's recent decision to prove that *Hippias Major* is inauthentic.⁴³

Heitsch's objection to ἀλλὰ γάρ is that it is nothing more than "strongly adversative," i.e., that the γάρ, which should tell us "for what reason" Hippias should pay careful attention, has become meaningless.⁴⁴ But if Plato is responding to Xenophon's Socrates, and rejects "his" identification of the καλόν and χρήσιμον in *Memorabilia* 3.8 and 4.6, and indeed regards any attempt to explain τὸ καλόν in terms of πρὸς τι as wrong-headed, then he *has* provided the allegedly missing γάρ: "for I *will* be talking nonsense". With respect to the relationship between *Hippias Major* and *Symposium*, it is especially unfortunate that Kahn, the discoverer of Plato's use of "proleptic" composition,⁴⁵ should have rejected the latter in particular: thanks to the introduction of αὐτὸ τὸ καλόν (286d8) it both anticipates and presupposes the conceptions Socrates will use Diotima to introduce. The primary reason that *Hippias Major* has fallen under suspicion is that a by no means metaphysically "innocent" conception of the middle-period forms

seems to be already present in what seems formally to be an “early” dialogue,⁴⁶ and a close second is the claim that the crudely comic and juvenile expedient of Socrates’ abusive “double” is unworthy of Plato. We can dispose of both objections by linking *Hippias Major* to *Symposium* by a Kahn-style prolepsis, for the Double does to Socrates in the one what Diotima does to him in the other, and both for the sake, ultimately, of αὐτὸ τὸ καλόν.

If Kahn had been forced to address the relationship between *Memorabilia* 3.8 and a genuine *Hippias Major*, he would have needed to show that Xenophon was following and/or copying Plato, and thus was either misunderstanding the historical Socrates or rejecting Plato in having his Socrates uphold the identity of καλόν and χρήσιμον. And it is obvious that textual parallels like the following can always be explained in either of two ways:

‘For what is good [ἀγαθόν] for hunger is often bad for fever, and what is good for fever bad for hunger; what is beautiful for running [πρὸς δρόμον] is often ugly for wrestling [πρὸς πάλην], and what is beautiful for wrestling [πρὸς πάλην] ugly for running [πρὸς δρόμον]. For all things are good and beautiful [καλόν] in relation to those purposes [πρὸς ἃ] for which they are well adapted, bad and ugly in relation to those [πρὸς ἃ] for which they are ill adapted.’⁴⁷

In other words, one could plausibly claim that there is no better reason to imagine that Plato has borrowed πρὸς δρόμον and πρὸς πάλην from Xenophon than that it is Xenophon who has done the borrowing. But in fact there is a better reason: Plato’s Socrates asserts the identity of καλόν and χρήσιμον then attacks it; Xenophon’s Socrates first applies πρὸς δρόμον and πρὸς πάλην to καλόν (3.8.4), next equates καλόν and ἀγαθόν (3.8.5), and then follows up with the quoted passage (3.8.7). In other words, Plato’s Socrates reverses Xenophon’s, and that indicates that he is responding to “him”. The fact that Xenophon’s Socrates generalized from running and wrestling to the doubled πρὸς ἃ confirms the point, for nothing could be more

inconsistent with the Diotima discourse than this ruthless relativizing of τὸ καλόν.

To make the contrast with “middle-period Platonism” even more pronounced and obvious, it is necessary to recall that *Memorabilia* 3.8 does not begin with discussion of what is καλόν but rather of what is ἀγαθόν. As a result, when Xenophon’s Socrates says: “If you are asking me if I know anything good [τι ἀγαθόν] which is nobody’s good [μηδενός ἀγαθόν], neither do I know nor do I need to do so” (3.8.3), the gap between him and the Socrates who introduces the Idea of the Good in Plato’s *Republic* becomes an apparently unbridgeable chasm. It is therefore possible that it was the ruthless relativism of Xenophon’s Socrates in *Memorabilia* 3.8 (and 4.6) that sparked Plato to go beyond “him,” and perhaps even the historical Socrates, by making τὸ ἀγαθόν and τὸ καλόν the de-relativized pillars of his “doctrine of ideas”. What gives me pause are the obviously dialectical contexts of both 3.8 and 4.6, the two places where Xenophon’s Socrates implies or states that what is καλόν is χρήσιμον. But perhaps I should add: does so seriously. In Xenophon’s *Symposium* 5, τὸ καλόν is defined “in relation to the functions on account of which we would acquire each of them”. On this basis, Socrates claims to be more beautiful than Critobulus on the basis of his bulging eyes, thick lips, etc. This functional defense of beauty naturally falls flat, and Socrates loses the beauty contest. The question is: did he expect to win it, or was he not only “in on the joke,” but the joker. A similar problem arises in 3.8. The discussion of τὸ ἀγαθόν and τὸ καλόν arises from an attempt by Aristippus to trap Socrates; it is precisely the relativized versions of both that allow Socrates to escape the trap. In other words, if Socrates had specified some across-the-board and in-all-circumstances “beautiful,” it would have been Aristippus who could have been able to play the relativism card. But consider the context:

When Aristippus attempted to cross-examine Socrates in the same fashion as he had been cross-examined by him in their

previous encounter, Socrates, wishing to benefit his companions, was not replying like those guarding themselves [οἱ φυλαττόμενοι] lest somehow their account may be undone.⁴⁸

The claim that Socrates did not respond guardedly simply does not ring true. Even if Xenophon had not denied it, one might have thought that Socrates *was* responding guardedly; the fact that he feels it necessary to deny it rather confirms than resolves such doubts.

Naturally it is not on the basis of the Platonic *dubia* that a meaningful case for Plato's reception of Xenophon depends, and since both wrote an *Apology of Socrates* and a *Symposium*, this seemed to confirm the ancient prejudice that the two were rivals. But none of our ancient sources indicate which member of the two paired sets was written first, and despite some resistance with respect to Plato's Priority in both cases,⁴⁹ it remains – in accordance with the modern prejudice – the consensus position today. Here I will focus attention on the relationship between the two *Symposia*,⁵⁰ beginning with the observation that every sensitive reader of Plato's must realize that Socrates' claims about comedy and tragedy in the wee hours of the morning (Plat. *Smp.* 223c2-d6) is the key to the interpretation of this brilliant dialogue, and that Plato himself is the poet who reveals himself to have mastered both comic and tragic poetry, the proof of that dual mastery being *Symposium* itself.⁵¹ Unlike Plato's, Xenophon's *Symposium* is explicitly comic from beginning to end: his narrator narrates the victory party Callias gave for his beloved in order to show Socrates at play (Xen. *Smp.* 1.1), and since the party ends with a sexually titillating pantomime (Xen. *Smp.* 9.2-6) that puts most everyone in the mood to have sex (Xen. *Smp.* 9.7), Xenophon gives us the classic comic ending. By replacing a soon to be sexually consummated pantomime about Ariadne and Dionysus with the equally comic story of Alcibiades' failure to consummate a sexual relationship with Socrates (Plat. *Smp.* 218b8-219d2), Plato went beyond Xenophon while standing on his shoulders. By staging his *Symposium*

only a few years after Xenophon's, and thus by displacing the hopeful days that followed the Peace of Nicias in 421 with the impending disaster of 415 arising inevitably from Alcibiades' ambition to conquer Sicily, Plato added tragedy to his masterpiece while at the same time preserving the comic structure he inherited from Xenophon.

While obviously calling into question the modern dogma of Plato's Priority, the foregoing also indicates the basis for rejecting the ancient dogma of Literary Rivalry, suggesting instead that Plato unblushingly built on Xenophon's foundations.⁵² Since Plato's *Symposium* is widely and appropriately recognized as one of the crown-jewels of literary art whether ancient or modern, it is far more charitable to Xenophon without in any way being disrespectful to Plato to claim that the latter built on the foundation that the former had provided him. Given the well-documented evidence of Plato's debts to the epic, lyric, tragic, and comic poets, as well as to a writer of mimes, rhetoricians, sophists, and historians, it has clearly done his reputation no harm that he can be seen once again standing on the shoulders of giants beginning with Homer. To tax Xenophon with failing to recognize Plato's literary excellence by writing his *Symposium* after reading his predecessor's, and producing in its place a careless imitation (see below) of an unsurpassable masterpiece is as uncharitable as it is unlikely, especially since he showed himself more than willing to confess himself the mere continuator of Thucydides as he did in *Hellenica*.⁵³ To be sure Xenophon is not as great a writer as Plato is, but then again, who is? The more we consider the possibility that Plato could not have achieved the acme of literary art without the help Xenophon provided for him, the more we will come to realize that Plato's reception of Xenophon is as crucial for understanding the literary art of the one as it is for recognizing the preeminent and indispensable excellence of the other.

Current thinking on the relationship between Plato's *Symposium* and Xenophon's is, of course, dominated by the modern prejudice of Plato's Priority, and the results of this domination are devastating for Xenophon without in any way enhancing our appreciation for Plato. In addition to an imitator's poor taste, Xenophon also presently stands convicted of being a careless copyist, attributing to Pausanias what

Plato attributes to Phaedrus (cf. Plat. Smp. 178e3-179a2 and Xen. Smp. 8.32-34). In Xenophon's Symposium, only Socrates delivers a speech on ἔρωσ, the sole topic of all the speeches in Plato's – including those of Phaedrus and Pausanias – until the comic disruption caused by the arrival of Alcibiades. In that speech, Xenophon's Socrates is only prepared to bless the relationship between his host Callias and the recently crowned youth Autolycus on the grounds that their relationship will not be sexual but will rather have as its laudatory goal the youngster's acquisition of virtue (Xen. Smp. 8.11). In the course of rejecting sexualized pederasty, Xenophon's Socrates invokes a distinction between two aspects of Aphrodite (Xen. Smp. 8.9-18), while associating Pausanias with the sexualized form of ἔρωσ, which he rejects with contempt (Xen. Smp. 8.32). It is here that Xenophon's Socrates attributes to Pausanias the view that an army in which every soldier is either the lover or the beloved of another soldier, would be unbeatable. Since it is Phaedrus and not Pausanias who cites this army of lovers in Plato's Symposium, and since Plato wrote first – as we presently all seem to think that we know – Xenophon shows himself to be Plato's probably tasteless, but in any case, careless imitator.

What this interpretive model fails to explain is why it should be the speech of Plato's Pausanias that Xenophon took as his model while composing the speech of Socrates.⁵⁴ Despite the fact that the two speeches are diametrically opposed on the basic question – Plato's Pausanias endorses sexualized pederasty even under the worst conditions – there are equally obvious similarities, for here it is Pausanias who invokes the two different aspects of Aphrodite (Plat. Smp. 180d3-181c6) and uses the acquisition of virtue to justify the version of boy-love ἔρωσ he is defending (Plat. Smp. 184b6-e4). The priority of Xenophon's Symposium makes better sense of what Plato is doing here: by allowing his Pausanias to borrow two persuasive elements in the speech of Xenophon's Socrates – education in virtue and the heavenly Aphrodite – while employing

them in defense of the same position that Xenophon's Socrates had rejected while attacking Pausanias by name, Plato created a highly deceptive speech against what we still call "Platonic Love" despite the fact that, thanks to Xenophon, it is more proper to recognize such asexual love as "Socratic". So important is deception to Plato's Pausanias that he defends the boy's decision to sexually gratify his lover even if that lover's claim to teach the boy virtue is fraudulent (Plat. Smp. 185a5-c3). Although Pausanias defends sexualized pederasty in both Symposia, Plato's Pausanias is far more deceptive, not only because he explicitly defends the lover's use of deception – note καλή ἢ ἀπάτη at 185b1 – but because what allows his own speech on ἔρωσ to be an exemplar of deception is that it imitates the speech of Xenophon's Socrates while arguing for a position that speech opposed diametrically, and does so, moreover, in a brilliant dialogue that has immortalized the opposing and Socratic conception of "Platonic Love".

It is because Xenophon has already depicted Pausanias as an intemperate defender of sexualized pederasty that Plato can present him as dangerously deceptive as well, *i.e.*, not as better or more benign, but as worse and all the more dangerous precisely because he appears to be better or even "Socratic". But Pausanias is only one of three characters that the hypothesis of Xenophon's literary priority enables us to better understand and appreciate Plato's artistry in just this way. In the description of the Thirty Tyrants in Xenophon's *Hellenica*, Plato's relative Critias is revealed to be a consummate villain. It is therefore natural to assume that the suave and articulate Critias we meet as Alcibiades' companion in *Protagoras*, as Charmides' guardian in *Charmides*, and as Timaeus' host in *Timaeus* and *Critias*, is more benign than Xenophon's. Since unmasking this appearance as parallel to the case of Pausanias would require the consideration of four dialogues, it is regrettably more economical to turn instead to the third and indeed paradigmatic case: the portraits of Meno the Thessalian in Xenophon's *Ana-*

basis and Plato's *Meno*. As already mentioned, while our ancient sources divide on which portrait was painted first, an uncritical acceptance of the ancient prejudice led both Ammianus and Athenaeus to believe that Plato's portrait was sympathetic to Meno while Xenophon's was the opposite, and true it certainly is that Xenophon's *Meno*, like his *Critias*, is a consummate villain.

My claim is that we cannot fully understand Plato's *Meno* without the awareness that his *Meno* is an even more deceptive and dangerous version of Xenophon's precisely because those who have read *Anabasis* 2.6 know that he merely appears to be a sincere seeker of the truth about virtue. The crucial point is that Xenophon's statement that Meno deemed himself to be worthy of admiration and attention by "demonstrating most of all that he was both able and willing to commit injustice [ἐπιδεικνύμενος ὅτι πλείστα δύναίτο καὶ ἐθέλοι ἄν ἀδικεῖν]" (Xen. *An.* 2.6.27; translation and emphasis mine) places his acceptance of the Socratic Paradox that no man does wrong willingly in the proper light: Plato's Socrates gains Meno's assent only to the proposition that Meno would never willingly do wrong *to himself*. Since Xenophon has already painted Meno's character in the darkest colors (*An.* 2.6.21-29), Plato can afford to allow "him" to present himself from the start (*Men.* 70a1-4) as the sincere seeker of virtue that we already know he is not. Just as Plato's *Meno* is more deceptive than Xenophon's – who made his base motives evident (δηλός) and his desire to be unjust explicit⁵⁵ – so too is his Pausanias, who apes the language of Xenophon's Socrates in order to achieve an explicitly antithetical end. Instead of joining Marcellinus and Athenaeus in regarding Meno's character as a point of emulous rivalry between the two Socrates, then, it makes better sense to find in Xenophon's prior revelations the unacknowledged root of Plato's amazing ability to create deceptive characters, and make those whose aims were anything but Socratic appear likeable. Plato does this repeatedly, and not always, of course, with Xenophon's help: many scholars have

found Plato's *Gorgias* and *Protagoras* in their eponymous dialogues to be far more sympathetic than we might expect from an enemy of the sophists. But there are other examples of the same phenomenon that do implicate Plato's reception of Xenophon, with *Critias* and *Charmides* foremost among them. Although Plato scarcely depended on Xenophon for information about these famous members of his own family, he had good reason to believe that readers of the future *would* depend on Xenophon for this information, and particularly in the case of *Critias* – whom Thucydides never mentions – it is not difficult to see that the guardian of *Charmides* in Plato's *Charmides* is the same man whom the youngster will follow into the orbit of the Thirty in Xenophon's *Hellenica* (*Hell.* 2.4.19) or who Socrates insulted and outsmarted in *Memorabilia* (*Mem.* 1.2.29-38). In short, it is thanks to Xenophon that Plato can make the wicked even wicked, and thus their deceitfulness even more deceptive, and as we will see in due course, Plato will repay the debt in *Laws* after expressing his gratitude in *Meno*.

But before all that, the phrase "readers of the future" in the previous paragraph raises the most basic of all questions regarding Plato's reception of Xenophon, and that is: was Plato writing for a distant futurity that extended into eternity – as both Thucydides and Xenophon tell us that they were (Thuc. 1.22.4 and *Cyn.* 13.7) – or was he writing only for his contemporaries, a class that however seemingly realistic, is, like the knowledge we presume "them" to have had, and its lost sources, the stuff of pure speculation. Leaving aside our ignorance of whether Plato's dialogues were published or indeed what contemporary "publication" meant, there is the fact that both Thucydides and Xenophon repeatedly provide us with the information we need to know in order to understand a wide variety of ancient phenomena foundational to Plato's dialogues including but by no means limited to the career of Alcibiades, the beginning and end of the Peloponnesian War, the Battle of Arginusae, Meno's character, and the King's Peace of 387. By

referring to the latter in Plato's *Menexenus* (Mx. 245b2-e6), Socrates (d. 399) becomes guilty of a gross anachronism; so much is universally acknowledged. But how do we know that this is the case? The irrefragable answer is that *we* know thanks to Xenophon's *Hellenica*; the trick, then, is for those who do not acknowledge Plato's reliance on his reader's familiarity with Xenophon to show that "Plato's intended readers" – and that means those ineffable contemporaries once again – had other sources of information of which we know nothing about this and all the other things that Aspasia sees fit to distort in her Funeral Oration. If Plato was just as determined to create "a possession for eternity" as Thucydides was, then he needed Xenophon's writings to survive along with those of the great historian that the latter was happy to continue. Having chosen a genre that did not allow him to make the same claim on eternity that Xenophon and Thucydides did, Plato allowed the consummate care with which he wrote and the perennial value of the things he had written to speak for themselves as to whether he too regarded his writings as "a possession into eternity".

As an example of the purely historical aspect of Plato's reception of Xenophon, consider the following passage from his *Apology of Socrates*:

My Antiochian tribe happened to be presiding over you when you decided to judge in a group the ten generals – they who had not picked up those from the naval battle [ἡ ναυμαχία] – illegally, as at a later time it seemed to all of you. At that time [τότε] I alone among the presidents opposed you, and voted in opposition to do nothing against the laws.⁵⁶

Thanks to Xenophon, there was no need for Plato to mention "Arginusae," for into eternity every reader would know that this is what ἡ ναυμαχία really means here. But the even more important word in this passage is τότε. Unlike Xenophon, who narrates his own personal opinions and explains his own indirect access to the speech in his *Apology of Socrates*, Plato makes you believe that you are there, actually

hearing it, which of course Xenophon tells explicitly that he was not. In a broader sense, the operative τότε for the reader is the putative "then" of Socrates' speech itself: we are looking back to an ancient past, made vivid by Plato's artistry, and imagining how things were *then*. But when this imagined Socrates himself uses the word τότε, he too is recalling a scene from the past, and he too will make a bygone "then" seem vivid, and indeed just as *present* as Plato is presently in the process of making Socrates "himself". It is this use of τότε that causes us to entirely forget the broader sense of that word as just described: we take Socrates to be real because he is so believably talking about what happened way back *then*, at the time of Arginusae. On a literary level, it is deceptive: by describing a past event vividly, a fictional character – himself merely a past event – becomes more real, for just as he is making real what happened to him τότε, so also do we accept uncritically the concealed τότε of the speech itself. But the deception can only work effectively if there is already a vividly described τότε for Plato's Socrates to describe, and thanks to Xenophon, there is. Picking up Thucydides' self-consciously and explicitly immortal narrative shortly before the Battle of Arginusae, Xenophon has preserved the τότε to which Plato's Socrates now refers.⁵⁷

Even in a purely historical example, then, Xenophon allowed Plato to be deceptive, and not only because *Hellenica* allows us to recognize *Menexenus* as deliberately anachronistic. Deception is the common factor, for here again – as in the case of Meno, Critias, and Pausanias – it was Xenophon who allowed Plato himself to be recognized as deceptive. It seems almost as senseless to imagine that Plato was not responding to Thucydides' Funeral Oration of Pericles in *Menexenus* as it is to deny that there are numerous passages in his dialogues that depend on his readers' prior familiarity with Xenophon's writings. After all, Xenophon is the first philosopher whose writings survive complete while Plato is his nearly contemporaneous runner-up in attaining this remarkable distinction.

If we ask, "how did Xenophon attain this surprising priority?" we might consider looking to the Academy's library for the answer, since Plato's dialogues repeatedly depend on information Xenophon's writings contain. And it is, of course, not only a question of deception: consider here the dialogue between Socrates and Plato's brother Glaucon in *Memorabilia* 3.6. Quite apart from the fact that it is Xenophon who informs us that Glaucon *was* Plato's brother, we must ask: "Was it the purpose of Xenophon's Socrates to wean Plato's brother from whatever had attracted him to a political career,⁵⁸ or was he indicating the kinds of questions Glaucon would need to be able to answer if he were to pursue such a career in a manner creditable to himself and his family, and serviceable to Athens?" And if we can still find a way to think beyond the Straussian reception of the two great Socratics – which is presently tending to combine the modern prejudice for Plato's Priority with the ancient prejudice for Literary Rivalry⁵⁹ – the second alternative hews far closer to what happens in Plato's *Republic* than the first, especially since the philosopher's return to the Cave of political life is enshrined in that great dialogue's most important and telling image.

But as befits a dialogue named after a character immortalized for wickedness by Xenophon, it is Plato's *Meno* that illustrates the full scope of his reception of Xenophon. All four of its characters reveal Plato to be paying his respects to Xenophon in general and to his *Oeconomicus* in particular. Consider first the way Plato's Socrates re-enacts Xenophon's Ischomachus, "himself" the avatar of Plato's Diotima. It is remarkable that so many more readers have recognized Diotima as a by no means necessarily historical or even actual person whom Socrates is merely using to educate Agathon and the rest of us than have done the same with Ischomachus, imagining *with no more basis* that Xenophon's Socrates is describing an actual encounter rather than educating Critobulus and the rest of us by allowing Socrates to present himself as the one being schooled. To begin with, then, there

can be no question of a one-way reception: Xenophon's *Oeconomicus* is just as dependent on Plato's *Symposium* as I am claiming the latter is on Xenophon's. Having borrowed from Plato – and perhaps from Socrates himself – a didactic pseudo-interlocutor to help him teach others through the fiction that he himself was once taught, Xenophon created in the imaginary dialogue between Socrates and Ischomachus the pattern Plato would use to pay playful homage to his predecessor in *Meno*, a playfulness that becomes more palpable in the original Greek since it is now knowledge of γεωμετρία (geometry) rather than farming (γεωργία) that is being recollected through questioning, a process that comically aligns the slave-boy in *Meno* with Socrates "himself" in his "dialogue" with Ischomachus. Meanwhile, Xenophon has already added comic touches of his own as when Ischomachus tells Socrates three times that agriculture is so simple to learn that he will soon be able to teach it to others (*Oec.* 15.10, 18.9, and 20.24), the very thing Socrates, through Ischomachus, is presently doing.

Oeconomicus is not the only work of Xenophon to which Plato has connected his *Meno*, and it is also in the aggregation of less obvious connections to Xenophon's other writings that Plato prepares us appreciate the extent of his debts to the son of Gryllus. Consider first the curiously opaque comparison Socrates makes between the self-made father of Anytus and Ismenias the Theban at *Meno* 90a1-5: "Socrates: Anytus, in the first place, is the son of a wise and wealthy father, Anthemion, who became rich not by a fluke or a gift – like that man the other day, Ismenias the Theban, who has come into the fortune of a Polycrates [τὰ Πολυκράτους χρήματα] – but as the product of his own skill and industry". Along with Anytus himself (*Hell.* 2.3.42 and 44), Ismenias of Thebes enters the historical record in Xenophon's *Hellenica*, where we are told that he was bribed by the Persians to stir up a war between Thebes and Sparta in 395 (*Hell.* 3.5.1). But since Socrates died in 399 and *Meno* could only have been in Athens before 401, there is an obvious anachronism. One thing is

certain: thanks to *Meno* 90a1-5, any scholar who tries either to explain τὰ Πολυκράτους χρήματα or to fix the date of Plato's dialogue will need to cite *Hellenica* 3.5.1 and 5.2.25.⁶⁰ And in addition to his presence in *Hellenica* 2, it is Anytus – and not Meletus, as in Plato's *Apology* – who is attacked in Xenophon's *Apology of Socrates* (*Ap.* 29-31), where he reports Socrates' prophetic remarks about his son (*Ap.* 30). Xenophon does not tell us the name of this besotted youngster, but since Plato tells us the name of Anytus' father (*Men.* 90a2) – he is the only source who does so – the suggestion is that whatever χρήματα Anytus inherited from one Anthemius (his father) would be misspent by another. This bears directly on the argument about the sons of prominent Athenians between Anytus and Socrates in *Meno* (*Men.* 92e3-95a1), and since Xenophon tells us what Plato does not – *i.e.*, that Anytus failed to give a proper education to his son and who came to a bad end as a result – anyone who has read Xenophon's *Apology of Socrates* before reading *Meno* will not only more clearly recognize the hollowness of Anytus' views on education (*Men.* 92e3-93a4) but will also laugh when Plato's Socrates tells Meno that Anytus does not yet know what slander really is (*Men.* 95a4-6), for it is Xenophon's Socrates who will teach him.

Thanks to a variety of factors, *Meno* has proved to be an important if not entirely unproblematic text for those students and critics of Gregory Vlastos whose goal is to reconstruct “the philosophy of Socrates” on the basis of Plato's so-called “Socratic dialogues”.⁶¹ These factors include prominently the discussion of a unitary virtue, the claim that Virtue is Knowledge, and the conversion of Meno to the Socratic Paradox that nobody wants bad things. Plato's reception of Xenophon has no bearing on the fact that the dialogue does not simply uphold “the Unity of Virtue” nor establishes “Virtue is Knowledge” as much more than a corrigible hypothesis, but Xenophon's *Meno* unquestionably helps us to understand why it takes so much time for Socrates to persuade Plato's Meno that he does not do wrong volunta-

rily (*Men.* 77b6-d4), and can only persuade him that he doesn't because Meno agrees he would never willingly harm *himself* (*Men.* 77e5-78b2). Throughout this paper, it has been difficult to establish exactly where parallel passages and literary echoes cross over into the domain of a philosophically significant reception, but the hollowness of Meno's “conversion,” and his obvious willingness to assert his ready willingness to do bad things to others and harm them crosses that line. Having already encountered Meno the Thessalian in *Anabasis*, the reader recognizes the moral bankruptcy of the Socratic Paradox in this purely self-interested form, and that recognition is philosophically significant. In conclusion, then Plato's *Meno*, thanks to all of its four characters, should be recognized as his homage to a fellow Socratic, a veritable *tombeau de Xenophon*.

And then there are the great political dialogues of “the late Plato”. In describing the basis for the alleged rivalry between Plato and Xenophon, Aulus Gellius uniquely preserves the following information: that Xenophon, “with almost the first two of its books having been read [*lectis ex eo duobus fere libris*],” wrote his *Cyropaedia* in response to Plato's *Republic* (*Noctes Atticae*, 14.3). Although this information obviously implicates “Xenophon's Reception of Plato,” it will ultimately improve our understanding of “Plato's Reception of Xenophon”. To begin with, Xenophon's *Cyropaedia* is increasingly recognized as a particularly enigmatic example of the art of writing: the sunny portrait of Cyrus the Great has tempted readers, particularly in ages where monarchy was dominant and democracy only to be found in books, to find in him Xenophon's ideal ruler, the exemplary image of the perfect prince.⁶² But a re-examination of Xenophon's *Cyropaedia* in the light of the information preserved by Aulus Gellius allows us to see this enigmatic text in a new and darker light.⁶³ Never more so than today is the interpretation of *Cyropaedia* contested,⁶⁴ and that in itself is a good thing given that the promotion of dialogue was central to Socratic pedagogy both during Socrates' lifetime and after his death. Presently the

reception of *Cyropaedia* is contested by the rivalry between “sunny” readings that find in Cyrus Xenophon’s ideal, and “dark” readings that trace the origins of Persia’s decline after Cyrus’s death to Cyrus himself, and not, as “sunny” readings would have it, to his absence.⁶⁵ There are three passages in “almost the first two books” of Plato’s *Republic* that help us to resolve this interpretive dilemma.⁶⁶

Plato begins Socrates’ discussion of the education of the guardians more than half-way through *Republic* 2, and the problem that motivates this discussion is that the city’s soldiers must be at once fierce to their enemies and gentle to their friends (R. 375b10-13). The principal historical inaccuracy in Xenophon’s portrait of Cyrus is that he does not present the Persian conquest of Media as Cyrus’ military victory over an open enemy – as Herodotus had done – but as his strategic out-manoeuvring of a friend.⁶⁷ In the first dialogue with his father, the young Cyrus reveals a keen interest in how to take advantage of friends as well as enemies (*Cyr.* 1.6.30), and thus the education of the guardians that begins in *Republic* 2 is germane to and indeed prophylactic against the practices of Xenophon’s Cyrus, who successfully takes advantage of both friends and foes throughout the *Cyropaedia*. Near the end of that text, Cyrus compares himself to a shepherd, and by that point, Xenophon has become open enough about his alleged hero that Cyrus admits that he dispenses to his subjects what he calls “the happiness of sheep” (*Cyr.* 8.2.14).⁶⁸ Thrasymachus, of course, invokes this ruler-shepherd analogy in *Republic* 1 in a most unappealing light – at least as far as the good of the sheep is concerned (R. 343b1-c1) – but it appears in *Cyropaedia* from the start (*Cyr.* 1.1.1-2), and its later appearance suggests that the secret of ruling human beings is treating them as animals. But by far and away the most important way in which Xenophon responds in his *Cyropaedia* to “almost the first two books” of Plato’s *Republic* arises from Glaucon’s creation of two statues at the beginning of book 2 (R. 361d4-6, summarizing 360d8-361d3). These are, of course, the perfectly just man

who appears to be perfectly unjust – and I take it that by “him” Plato expected us to recognize the way Cave-dwellers would perceive Socrates (R. 517a4-6), he who “went down yesterday to the Piraeus with Glaucon” (R. 327a1) – and the perfectly unjust man who nevertheless appears to be perfectly just (R. 361a2-b1).

Does this archly deceptive villain ever make an appearance in Plato’s *Republic*? The ring-based ability of Gyges to do something similar is at once superficial, mythic, and artificial; Thrasymachus may speak well in defense of the self-serving shepherd, but Socratic dialectic elicits from him a famous blush. As for the tyrannical man of *Republic* 9, his tormented soul is scarcely an attractive object of a reader’s desire, and offers the reader no temptation to tyranny. But in the absence of an attractive tyrant, or rather of an unjust man who nevertheless appears to be better than he actually is, are we meaningfully rising to the challenge created by Glaucon’s two statues? On the basis of Aulus Gellius, I am suggesting that Xenophon did not think so. Despite the fact that a voluntary return to the Cave requires the transcendence of self-interest, Plato had made the choice for justice too easy, and Xenophon wrote his *Cyropaedia* to fill the gap created by Glaucon’s speech in *Republic* 2. The hypothesis that Xenophon’s Cyrus is the perfectly unjust man who nevertheless appears to be perfectly just explains why the interpretive dilemma posed by the *Cyropaedia* is intrinsic to the text’s Socratic purpose: a “sunny” reading honors the fact that Xenophon created in Cyrus a character who indeed appears to be perfectly just, while “dark” readings divine the truth, but without as yet being able to account for the countervailing evidence on which “sunny” readings rely. Rather than a one-sided solution, both a “sunny” and a “dark” reading of Xenophon’s *Cyropaedia* are equally necessary if we are to honor the fact that, inspired by Plato, Xenophon intended to create and succeeded in creating *Glaucon’s second statue*. For naïve proponents of a “sunny” reading, the last book’s last chapter, describing the decay of Persia, comes as exactly the kind of shock

that Xenophon clearly intended it to be; it is only the re-reader, whose first reading of the text was “sunny” but who now returns to the text knowing from the start how the story will end – and does so in search for the ample but easy-to-miss evidence of Cyrus’ responsibility for that decay – who will learn the true lesson of Xenophon’s “education of Cyrus”.

To return at last to the beginning, all three of our ancient sources for the rivalry between Xenophon and Socrates mention the same example of what makes the modern prejudice regarding Plato’s priority so perfectly inaccurate and inadequate: the fact that Plato criticizes “the education of Cyrus” by name in *Laws* 3 (Lg. 694c6-7). This criticism would indeed be a more than adequate proof of the ancient prejudice if we could be sure that the Athenian Stranger represented Plato’s ideal and that Cyrus the Great represented Xenophon’s. But despite the fact that both of these identifications appear to be certain, neither of them is so. With respect to Xenophon, the relationship between his *Cyropaedia* and “almost the first two books” of Plato’s *Republic* suggests that Cyrus only *appears* to represent his creator’s ideal, and that we can only realize the benefit of “the education Xenophon” by resisting a temptation that must appear to be irresistible if it is to replicate the illuminating but jarring effects of an in-person Socratic ἐλεγχος. In this light, even if Plato and not his Stranger were criticizing “the education of Cyrus,” that would not prove that either was criticizing Xenophon but only that they were rejecting a “sunny reading” of the *Cyropaedia*. In fact, the Athenian Stranger explicitly holds Cyrus responsible – through the education he provided for his sons and the house-keeping arrangements that influence their upbringing (Lg. 694c5-8) – for the decay described in *Cyropedia* 8.8 (see Lg. 695d6-696a3, note especially τὸ Κύρου κακὸν at 695d8). Thanks to his criticism of Cyrus, Plato is in fact the first reader of Xenophon’s *Cyropedia* – and the last for many centuries – who gave the text a “dark” reading,⁶⁹ and if such a reading or re-reading is the proper one, then Plato is honoring Xenophon by having his Athe-

nian Stranger criticize Cyrus. And this is only the beginning. If the Athenian Stranger likewise only appears to be Plato’s ideal, Plato was not only honoring Xenophon in his *Laws* but imitating him.⁷⁰

Nor is the Athenian Stranger the only one of Plato’s “strangers” who indicates the nature of his reception of Xenophon’s *Cyropaedia*. When the Eleatic Stranger imagines a ruler who will be as superior as a king-bee is to the bees in the rest of the hive (*Plt.* 301d8-e4), he is endorsing an image applied to Cyrus by Artabazus in Xenophon’s *Cyropaedia* (*Cyr.* 5.1.24-26).⁷¹ This suggests that Plato was not only responding to Xenophon in his *Laws* but also in his *Statesman*, and that the core of this response was the creation of characters who only appear to embody their creator’s views but who in fact endorse practices that are antithetical to them. Since this kind of claim opens up a huge and controversial interpretive vista and space is limited, I will confine myself to an observation about an easily overlooked but important difference between Plato’s *Laws* and Xenophon’s *Cyropaedia*. In a notorious passage in his Loeb Library translation of the latter, Walter Miller attached the following note to 8.7, the passage that immediately precedes the jarring “decay of Persia” passage in 8.8: “the reader is recommended to close the book at this point and read no further”.⁷² What Miller failed to achieve in the case of Xenophon’s *Cyropaedia*, the tradition has succeeded in doing in the parallel case of *Laws*: by collective assent, we have deleted *its jarring coda* by purging Plato’s *Epinomis* from the canon of his authentic works. It is perfectly true that what the Athenian Stranger says and does in *Epinomis* cannot be squared with what the tradition is prepared to recognize as legitimately Platonic,⁷³ but this scarcely proves that Plato didn’t write it, for once again Xenophon had not only made it possible for Plato to create characters who are all the worse for appearing to be better – as he did in the paradigmatic case of Meno the Thessalian, Critias, and Pausanias – but had now, through his Cyrus, inspired him to create new characters who would be so.

But the last word must belong to Aulus Gellius, whose sane and balanced approach rejected both the ancient prejudice of Literary Rivalry and the modern dogma of Plato's Priority, and who captured the essence of a more cooperative model in the following passage:

For when a certain kind of great inborn ability [ingenia] for the study of the same thing arises in two or more famous men of either equal or nearly equal reputation [aut pari sunt fama, aut proxima], strife [contentio] likewise arises among their various devotees [fautores] about the extent of their industry and fame. Afterwards, then, the contagion of competition spreads from this external competition to these men themselves, and the race of those pursuing the same finish-line of virtue [cursus eorum ad eandem virtutis calcem pergentium], when the result is close or doubtful, descends into suspicions of rivalry not by their own, but rather by the zeal of their supporters [faventes].⁷⁴

At first glance it might seem incongruous to claim that both Xenophon and Plato were racing toward the same finish-line if they weren't rivals. The solution to this incongruity can be found in the image of a *relay race*, where the Socratic torch (cf. *R.* 328a3-4) was passed back-and-forth between the two greatest Socratics. The fact that the son of Gryllus ran the first leg (note πρώτος at Diog. Laert. 2.48) is the basis for the possibility of "Plato's reception of Xenophon," while the relay race itself captures the cooperative character of their shared determination to keep the ironic Socrates alive into eternity.⁷⁵ Together, they illustrate the truth of what Xenophon wrote in *Memorabilia* 1.2.8 (E. C. Marchant translation): "Socrates was confident that those of his companions who adopted his principles of conduct would throughout life be good friends to him and to one another".

RESUMO

Começando com os diálogos platônicos atualmente considerados inautênticos, como *Alcíbiades Maior* e *Teages* (incluindo o ainda controverso *Hípias Maior*), passando por obras-primas do período médio, como *Banquete*, *Mênon* e *República*, e terminando com diálogos tardios, como *O Político* e *Leis* – que atacam de forma direta e notável “a educação de Ciro” – o objetivo deste artigo é desconstruir o preconceito moderno de que Platão escreveu antes de Xenofonte em todos os casos em que seus escritos possam ser vistos como sobrepondo-se, assim como o preconceito antigo de que os dois socráticos cujos escritos sobreviveram intactos eram rivais.

PALAVRAS-CHAVE

Platão; Xenofonte; Pseudo-Platão; *Teages*; *Clitofonte*; Aulus Gellius.

REFERÊNCIAS

- ALLINE, Henri. **Histoire du texte de Platon**. Paris: E. Champion, 1915.
- ALLINE, Henri. Xenophon's Cyropaedia and Plato's Laws. **Caliope: Presença Clássica**, n. 38, 2021, p. 4-40.
- ALTMAN, William H.F. Xenophon and Plato's Meno. **Ancient Philosophy**, 42, n. 1, 2022, p. 33-47.
- ARBS, Henricus. **De Alcibiade I qui fertur Platonis**. Ph.D. dissertation: University of Kiel, 1906.
- ARNIM, Hans von. **Xenophon's Memorabilien und Apologie des Sokrates**. Copenhagen: Høst & Son, 1923.
- BAILLY, Jacques. **The Platonic Theages: an Introduction, Commentary and Critical Edition**. Stuttgart: Franz Steiner, 2000.
- BENSEL, Richard Franklin. **Passion and Preferences: William Jennings Bryan and the 1896 Democratic National Convention**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008.
- BREITENBACH, H.R. Xenophon von Athen. **Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft**, 9 A.2, 1967, p. 1569-1928.
- BRUELL, Christopher. The Lovers. In: FANGLE, Thomas (ed.). **The Roots of Political Philosophy: Ten Forgotten Socratic Dialogues**. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1987. p. 91-110.
- BURNET, John (ed.). **Platonis Opera: Five Volumes**. Oxford: Clarendon. Press, 1900-1907.
- BURNET, John (ed.). **Plato's Euthyphro, Apology of Socrates, and Crito: edited with Notes**. Oxford: Clarendon Press, 1924.
- CLAY, Diskin. The Tragic and the Comic Poet of the Symposium. **Arion** (n.s.), 2, n. 2, 1975, p. 238-261.
- DAKYNS, H.G. **The Works of Xenophon: Four Volumes**. London; New York: Macmillan, 1890-1897.
- DENYER, Nicholas (ed.). **Plato, Alcibiades**. Cambridge (UK); New York: Cambridge University Press, 2001.
- DILLERY, John. **Xenophon and the History of my Times**. London: Routledge, 1995.
- DORION, Louis-André. La responsabilité de Cyrus dans le déclin de l'empire perse selon Plato et Xénophon. In: DORION, Louis-André. **L'Autre Socrate. Études sur les écrits socratiques de Xénophon**. Paris: Les Belles Lettres, 2013. p. 393-412.
- DUKE, E.A.; HICKEN; W.F.; NICOLL; W.S.M.; ROBINSON, D.B.; STRACHAN, J.C.G. (eds.). **Platonis Opera**. Oxford: Clarendon Press, 1995. v. 1.
- ERBSE, Hartmut. Die Architektonik im Aufbau von Xenophons Memorabilien. **Hermes**, 89, n. 3, 1961, p. 257-287.
- GOTTESMAN, Alex. **Politics and the Street in Democratic Athens**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2014.
- GRAY, Vivienne J. **Xenophon's Mirror of Princes: Reading the Reflections**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2011.
- HEITSCH, Ernst. Grenzen Philologischer Echtheitskritik: Bemerkungen zum Großen Hippias. **Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse**, 4, 1999, p. 1-40.
- HEITSCH, Ernst. (ed.) **Platon, Grösserer Hippias: Übersetzung und Kommentar; mit Einem Beitrag von Franz von Kutschera**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- HOBDEN, Fiona. Xenophon's Oeconomicus. In: FLOWER, Michael A. (ed.). **The Cambridge Companion to Xenophon**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2017. p. 152-173.
- HUG, Arnold. Ueber das Gegenseitige Verhältniss der Symposien des Xenophon und Plato. **Philologus**, 7, n. 4, 1852, p. 638-695.
- JAEGER, Werner. **Paideia: the Ideals of Greek Culture**. Translated by Gilbert Highet. Oxford: Blackwell, 1944. v. 3.
- JOHNSON, David. Review of Xenophon's Mirror of Princes: Reading the Reflections by Gray. **Classical Philology**, 108, n. 1, January 2013, p. 82-86.
- JONES, H.S. (ed.). **Thucydidis Historiae**. Oxford: Clarendon Press, 1900.
- KAHN, Charles H. The Beautiful and the Genuine: a Discussion of Paul Woodruff's Plato, Hippias Major. **Oxford Studies in Ancient Philosophy**, 2, 1985, p. 261-287.
- KAHN, Charles H. Did Plato Write Socratic Dialogues?. **Classical Quarterly**, 31, 1981, p. 305-20.
- KAHN, Charles H. Plato's Charmides and the Proleptic Reading of Socratic Dialogues. **Journal of Philosophy**, 85, 1988, p. 541-549.
- KAHN, Charles H. **Plato and the Socratic Dialogue: the Philosophical Use of a Literary Form**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1996.
- KATZ, Emily; POLANSKY, Ronald. The Performance of Philosophizing in the Platonic Lovers. **American Journal of Philology**, 139, 2018, p. 397-421.
- L'ALLIER, Louis. **Le bonheur des moutons: étude sur l'homme et l'animal dans la hiérarchie de Xénophon**. Québec: Sphinx, 2004.
- LONG, Christopher P. **Socratic and Platonic Political Philosophy: Practicing a Politics of Reading**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2014.
- MARCHANT, E.C. (ed.). **Xenophontis Opera Omnia: Five Volumes**. Oxford: Clarendon Press, 1900-1920.
- MCCLOSKEY, Benjamin Orion. **Xenophon's Kyrou Amathia: Deceitful Narrative and the Birth of Tyranny**. Ph.D. dissertation: Ohio State University, 2012.
- MUELLER-GOLDINGEN, Christian. **Untersuchungen zu Xenophons Kyropädie**. Stuttgart; Leipzig: Teubner, 1995.
- NAILS, Debra. **The People of Plato: a Prosopography of Plato and Other Socratics**. Indianapolis (IN): Hackett, 2002.
- NOËL, Marie-Pierre. Critobule dans les écrits socratiques de Xénophon: le portrait d'un mauvais élève. **Kentron**, 31, 2015, p. 43-58.
- PANGLE, Thomas L. In: WAERDT, P.A. Vander (ed.). **The Socratic Movement**. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1995. p. 127-150.
- PANGLE, Thomas L. **The Socratic Way of Life: Xenophon's Memorabilia**. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

- PENNER, Terry; ROWE, C.J. The Desire for Good: Is the Meno Inconsistent with the Gorgias?. *Phronesis*, 39, n. 1, 1994, p. 1-25.
- PENTASSUGLIO, Francesca. **Duplici Afrodite, duplici Eros: un caso di intertestualità nei Simposi socratici.** *Elenchos*, 33, 2012, p. 335-356.
- PETERSON, Sandra. Notes on Lovers. In: STAVRU, Alessandro; MOORE, Christopher (eds.). **Socrates and the Socratic Dialogue.** Leiden and Boston: Brill, 2018. p. 412-431.
- POHLENZ, Max. **Aus Platos Werdezeit: Philosophische Untersuchungen.** Berlin: Weidmann, 1913.
- POMEROY, Sarah B. **Xenophon, Oeconomicus: a Social and Historical Commentary.** Oxford: Clarendon Press, 1994.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Platons Werke.** Berlin: s.n., 1804. (v. 1, part 1).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Platons Werke.** Berlin: Realschulbuchhandlung, 1817-1828. (Second improved edition, 6 v.).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Über den Werth des Sokrates als Philosophen. In: PATZER, Andreas (ed.). **Der Historische Sokrates.** Darmstadt: Wissenschaftliche Buchhandlung, 1987. p. 41-59. (Originally published in 1818).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Über die Philosophie Platons.** Edited by Peter M. Steiner with contributions by Andreas Arndt and Jörg Jantzen. Hamburg: Felix Meiner, 1996.
- SEDLEY, David. Socratic Intellectualism in the Republic's Central Digression. In: BOYS-STONES, George; MURR, Dimitri El; GILL, Christopher (eds.). **The Platonic Art of Philosophy.** Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013. p. 70-89.
- SKEMP, J.B. **Plato's Statesman: a Translation of the Politicus of Plato with Introductory Essays and Footnotes.** London: Routledge; Kegan Paul, 1952.
- SLINGS, S.R. **Plato, Clitophon: Edited with Introduction, Translation, and Commentary.** Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1999.
- STRAUSS, Leo. **The City and Man.** Chicago (IL): University of Chicago Press, 1964.
- TAMIOLAKI, Melina. Xenophon's Cyropaedia: Tentative Answers to an Enigma. In: FLOWER, Michael A. **The Cambridge Companion to Xenophon.** Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2017. p. 174-194.
- TARÁN, Leonardo. **Academica: Plato, Philip of Opus, and the Pseudo-Platonic Epinomis.** Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 1975.
- TARRANT, Harold. The Origins and Shape of Plato's Six-Book Republic. *Antichthon*, 46, 2012, p. 52-78.
- TARRANT, Harold. **The Second Alcibiades: a Platonist Dialogue on Prayer and Ignorance.** Las Vegas (NV): Parmenides Press, 2023.
- WATERFIELD, Robin. Xenophon's Socratic Mission. In: AZOULAY, Vincent (ed.). **Xenophon and his World: Papers from a Conference Held in Liverpool in July 1999.** Stuttgart: Franz Steiner, 2004. p. 79-113.
- WOODRUFF, Paul. Socrates and Ontology: the Evidence of the Hippias Major. *Phronesis*, 23, n. 2, 1978, p. 101-117.
- WOODRUFF, Paul. (ed.). **Plato, Hippias Major.** Translated with Commentary and Essay. Indianapolis (IN): Hackett, 1982.
- XENOPHON. **Cyropaedia.** Translated by Walter Miller. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1914. 2 v.

Notas

1 Abbreviations for the works of Plato and Xenophon follow LSJ, citations for both are based on the latest OCT editions.

2 See Diogenes Laertius 2.57 and 3.34, Athenaeus 11.112-14, and Aulus Gellius 14.3.

3 Cf. Athenaeus 11.112 and βίος θουκυδίδου, 27, in volume 1 of Jones, 1900.

4 Cf. Waterfield, 2004, p. 93, n. 50: "I hardly need to argue that Xenophon was responding to Plato, since it is what the vast majority of scholars assume".

5 Cf. Denyer, 2001, p. 83 (on 103a1; abbreviations expanded): "All of Socrates' dealings with Euthydemus, as represented at Xenophon, *Memorabilia*, 4.2, 3, 5 and 6, make instructive reading; for comparisons on points of detail, see the notes on 104a5 [4.2.1; bracketed citations are to the passages in *Memorabilia* that Denyer cites in the relevant note], 104b7 [4.2.6], 104c2 [4.2.1 and 4.2.9], 104d7-9 [4.2.8], 104e5 [4.2.1], 105a7 ἐὰν θᾶπτον, 106d6 ἐλπίδας [4.2.1], 112b1, 116e3-4 [4.2.19], 117e4 [4.2.26], 118b6-7, 118c3-4, 120c1 [4.2.6], 124b1 [4.2.24], 130d6 and 135c8 [4.2.22-23]".

6 Consider *Alc.* 123b3-c3, with which cf. *An.* 1.4.9: "Socrates: I [ἐγὼ] once heard from a trustworthy man [ἀνὴρ ἀξιόπιστος] among those who had gone up [ἀναβεβηκότες] to the King, who said he traversed a region very ample and good in a journey of nearly a day which the inhabitants call 'the belt of the King's woman,' and there is also another which again is called 'veil,' and others, many places beautiful and good, chosen out for the ornamentation of the woman, and each of the places having names from each part of her ornaments". On ἀναβεβηκότες Denyer comments (after citing 1.4.9) in *Alcibiades*, 187: "it is hard not to catch in this word an allusion to Xenophon, the author of the *Anabasis*".

7 See Arbs, 1906, p. 31. Except when otherwise attributed, all translations are mine.

8 As in Tarrant, 2023.

9 Schleiermacher, 1817-1828; the project began with Schleiermacher, 1804).

10 See Schleiermacher, 1987.

11 Naturally *Alc.* stands at the head of this list; see Schleiermacher, 1996, p. 321, for his dismissal of Socrates' speech on Alcibiades' worthy and well-practiced rivals in Sparta and Persia (*Alc.1* 121a3-124b6) as an un-Socratic digression as "more Xenophontic than Platonic". (Cf. Denyer, *Alcibiades*, 187, on ἀναβεβηκότων at *Alc.1* 123b5). Schleiermacher also impugned the authenticity of *Thg.*, *Clf.*, *Alc.2*, *Am.*, *Hp. Ma.*, *Ion*, and both *Hp. Mi.* and *Mx.* (despite Aristotle, who cites both).

12 *Thg.* 121b1-6.

13 Although there is a sense in which my choice of tense begs the question, it is important to keep in mind that if the author of *Thg.* was [Plato], he was writing long after Xenophon's death. See Bailly, 2000, p. 135-38.

14 See Pomeroy, 1994, p. 264 (on 7.1). The connection is also noted in Gottesman, 2014, p. 35.

15 *Thg.* 121a1-5.

16 *Oec.* 7.1 (translation E, C. Marchant).

17 See Nails, 2002, p. 116-118.

18 In addition to *Oec.*, he appears in *Mem.* (1.3.8 and 2.6) and *Smp.* (2.3, 3.7, 4.10-11, and 5). See Noël, 2015.

19 See Dakyns, 1890-1897, p. xl-xliv (3.1): "On the personal note in the Ἀπομνημονεύματα: Who is Euthydemus? (in Bk. IV)".

20 If, as both Diogenes Laertius and Athenaeus claim, Plato and Xenophon were rivals, Plato would never have given such a place of honor to Crito's son – he is the first one mentioned as present at *Phd.* 59b7 – nor to Hermogenes, Xenophon's source (cf. *Phd.* 59b7-8 and *Ap.* 2) for Socrates' last days. Note as well that Xenophon mentions Cebes and Simmias (*Mem.* 3.11.17).

21 Cf. Jaeger, 1944, p. 175: "Ischomachus is of course the protagonist. Socrates only puts the questions which draw him out". Preferable is Pangle, 1995, p. 138: "[T]he conversation Socrates retold or invented in the *Oeconomicus*".

22 Cf. Hobden, 2017, p. 162: "For ironists, Socrates and Ischomachus stand in opposition".

23 For discussion, see Slings, 1999, 77-82.

24 Cf. *Oec.* 5.17 and Bryan's 1896 speech as quoted in Bense, 2008, p. 230-232: "Burn down your cities and leave our farms, and your cities will spring up again as if by magic; but destroy our farms and the grass will grow in the streets of every city in the country".

25 See Waterfield, "Xenophon's Socratic Mission," 102n67: "The actual Greek word προτροπέειν does not occur in *Oeconomicus*, as it does in *Euthydemus* [citations deleted]; but that does not alter the fact that Socrates is trying to encourage Critobulus to take up the proper management of his estates".

26 Cf. Cicero, *De senectute*, 59: Quam copiose ab eo agri cultura laudatur in eo libro, qui est de tuenda re familiari, qui *Oeconomicus* incipitur!"

27 *Oec.* 6.11; the translation of the second sentence is Marchant's.

28 *Oec.* 11.1.

29 *Oec.* 11.6.

30 *Oec.* 15.12 (Marchant).

31 For recent attention to *Am.*, see Katz; Polansky, 2018, p. 397-421.

32 With Chaucer's description of the Oxford clerk – "Gladly wolde he lerne and gladly teche" (General Prologue, 308) – cf. Ischomachus' description of a farmer at *Oec.* 15.11 (Marchant): "The truth is that, whereas other artists conceal more or less the most important points in their own art, the farmer who plants best is most pleased when he is being watched, so is he who sows best. Question him about any piece of work well done: and he will tell you exactly how he did it".

33 In *Oec.*, Socrates inspires Critobulus to learn οἰκονομική, an art Crito's son is inclined to despise, by linking it to the more glamorous arts practiced by the kings and generals the youth admires (cf. *Oec.*, 4.12); in *Am.*, Socrates humiliates the wise musician (*Am.* 139a6) by showing that a pentathlete philosopher is unworthy even of managing his own household as long as (ἐως) there is someone who possesses the kind of knowledge embodied in "the grand synthesis" described at *Am.* 138e1-7.

34 *Oec.* 21.12. The reason the authenticity of *Lovers* must be reconsidered in the context of Xenophon is that anyone who has read *Oec.* will be encouraged to doubt whether

what Socrates says at *Am.* 138c7-10 is either Socratic, Platonic, or more importantly, true; cf. *Mem.* 4.6.12. It should also be added that *Oec.* is not the only work of Xenophon to which *Am.* refers; the comprehensive definition of a political (πολιτική) and “kingly art [βασιλική τέχνη]” with which *Lovers* concludes (*Am.* 138b10-c10; see following note) is not only anticipated by *Oec.* 13.5 but also at *Mem.* 3.4.11-12 (cf. ἡ οἰκονομική and *Am.* 138c9-10) and *Mem.* 4.2.11 (cf. οἰκονομικοί and *Am.* 138c2), and no less importantly emerges from the τέχνη that allows someone “to punish correctly [κολάζειν ὀρθῶς]” horses and dogs (*Am.* 137b7-c12; cf. *Eq.* 8.13; although κολάζειν does not appear in *Cyn.*, one is entitled to assume his ability to do so ὀρθῶς there as well) before being applied to human beings (cf. *Am.* 137c13-d4 with *Oec.* 5.15 and especially with κολάζεσθαι at 13.6-8, a passage that includes colts and puppies).

35 Thanks to the participle τραχηλιζόμενος (see LSJ on τραχηλίτζω) at *Am.* 132c8, Sandra Peterson not only identifies the athlete as a wrestler (414), but building on the evidence that Plato was a wrestler (with 430n22, cf. *Plato the Teacher*, 67-68), she makes an interesting suggestion in the last sentence (430) of “Notes on *Lovers*” in Alessandro Stavru and Christopher Moore (eds.), *Socrates and the Socratic Dialogue*, p. 412-431 (Leiden and Boston: Brill, 2018): “Perhaps the wrestler wrote the narrative, to save the memory of an actual occasion”. If there is any merit in this suggestion, a case could be made for identifying his “rival lover” as Xenophon – via the literary “Euthydemus” of *Mem.* 4 – and this would provide a playful basis for the many connections between *Am.* and *Oec.*

36 The connection is noted in Bruell, 1987, p. 106.

37 *Am.* 134e6-135a3.

38 Kahn, 1985, p. 269: “We cannot hope for such ‘objective’ confirmation in the case of *Hippias Major*. So those of us who are confident in the belief that the dialogue is not by Plato will remain firm in our disbelief until (to borrow an image) Plato himself should stick his head up from below to inform us that he *did* write this piece after all”.

39 Kahn, 1996, p. 29-35.

40 Idem, *ibidem*, p. 393-401.

41 Idem, *ibidem*, p. 398, n. 11.

42 *Hp. Ma.* 295c1-e3 (translation W.R.M. Lamb).

43 Heitsch, 2011.

44 See Heitsch, 1999, p. 1-40.

45 See Kahn, 1981, p. 305-320, and Idem, 1988, p. 541-549.

46 See Woodruff, 1982, and especially Idem, 1978, p. 101-117; to defend authenticity, he must construe *Hp. Ma.* as “metaphysically innocent” (75).

47 *Mem.* 3.8.7 (E.C. Marchant translation).

48 *Mem.* 3.8.1 (Marchant modified).

49 It is, however, worth considering Arnim, 1923 on the relationship between the two *Apologies*, and Hug, 1852, p. 638-695, on the two *Symposia*.

50 See Altman, William H.F. *The Priority of Xenophon’s Symposium Revisited*, forthcoming in Dustin Gish and Christopher Farrell (eds.), *Brill’s Companion to the Reception of Xenophon*.

51 See especially Clay, 1975, v. 238-261.

52 Cf. Pohlenz, 1913, p. 400; the passage to which he refers is *Xen. Smp.* 8.1 (Marchant translation modified): “‘Gentlemen,’ said he, ‘it is to be expected of us, is it not, when in the presence of a mighty deity [δαίμων; cf. Socrates in *Plato. Smp.*] that is coeval with the eternal gods [cf. Phaedrus’ speech], yet youngest of them all in appearance [cf. Agathon’s speech], in magnitude encompassing the universe [cf. Eryximachus’ speech], but enthroned in the heart of man, – I mean Love, – that we should not be unmindful of him, particularly in view of the fact that we are all of his following?’”

53 Cf. Dillery, 1995, p. 9-11.

54 For a unique and praiseworthy attempt to do so, see Pentassuglio, 2012, p. 335-356.

55 Note especially *An.* 2.6.27: “demonstrating most of all that he was both able and willing to commit injustice [ἐπιδουκνύμενος ὅτι πλείστα δύναται καὶ ἐθέλοι ἂν ἀδικεῖν]”. Cf. Altman, 2022, p. 38-40 on the so-called Socratic Paradox (*Men.* 78b1), which Meno accepts only to the extent that he would never willingly do anything bad to himself.

56 *Plat. Ap.* 32b1-7.

57 In the two-and-a half pages (131-33) that John Burnet devoted *Ap.* 32b1 in his classic *Plato’s Euthyphro, Apology of Socrates, and Crito; edited with Notes* (Oxford: Clarendon Press, 1924), he cites or mentions Xenophon eight times, beginning on 131 with the obvious and inevitable: “Xenophon gives a long account of the trial of the generals after the battle of Arginusae (406 B.C.) in the *Hellenica* (1.7.4 sqq.) but he is rather vague, as usual”.

58 As per Strauss, 1964, p. 65.

59 See Pangle, 2018, p. 139, 215, 221 (n. 7), and 251 (n. 48).

60 It is on the basis of these passages that scholars have dated *Men.* to around 386. But if Plato wrote *Men.* in 386, and if Xenophon wrote his *An.* as a whole only long after he was settled in Skillus, described at *An.* 5.3.7-8 – and a unitary and hence a late *An.* dominates thinking on the subject; see Erbse, 1961, p. 257-287, and Breitenbach, 1967, p. 1569-1928 – then Plato’s portrait of “Meno the Thessalian,” although certainly referring to the same person, cannot be based on the villain Xenophon describes in *Anabasis* 2.6. For evidence that *Anabasis* 1-4 was written and made available to Xenophon’s readership independently of *Anabasis* 5-7, see *Xen. Hell.* 3.1.2.

61 See especially Penner; Rowe, 1994, p. 1-25.

62 See especially Gray, 2011.

63 For the use of “dark” in this sense, see Gray, 2011, p. 56 (for “sunny” she prefers “innocent” on 56). Cf. Johnson, 2013, p. 82: “For G.’s second goal is to persuade us that we ought not to be tempted by interpretations in which Xenophon’s presentation of leadership is less transparent, more nuanced, and less sunny”.

64 See Tamiolaki, 2017, p. 190.

65 See Mueller-Goldingen, 1995, p. 262-271, and Dorion, 2013, p. 393-412.

66 To the extent that this passage has received scholarly attention, it has been used to argue that the original edition of Plato’s *Republic* consisted of six and not the current ten books. Following Alline (1915), who states as a certainty on 15 that “la *Cyropédie* est la contre-partie des quatre premiers livres actuel,” and thus “il faut donc supposer qu’Aulu-Gelle se réfère à une autre division que celle de nos manuscrits,” the theory of an earlier six-book version of

Republic has recently been revived by Tarrant, 2012, p. 52-78, and Sedley, 2013, p. 70-89.

67 See McCloskey, 2012.

68 See L'Allier, 2004.

69 Cf. Gray, 2011, p. 260-61: "The driving force behind the attribution of the decline to a failure of education by Cyrus is Plato in *Laws* 693-5".

70 For further discussion, see my "Xenophon's *Cyropaedia* and Plato's *Laws*". *Calíope: Presença Clássica* 38, 2021, p. 4-40.

71 See Skemp, 1952, p. 59-60 and 212 (n. 1).

72 Xenophon, 1914, p. 2.439.

73 Cf. Tarán, 1975, p. 32: "[T]he tacit denial of the separate existence of ideas creates a gulf between the *E.* and Plato's later works that no hypothesis of development can bridge".

74 Aulus Gellius, *Attic Nights*, 14.3.

75 For a thoughtful exploration of this topic, see Long, 2014).

Feitiçaria na *Medeia* de Sêneca

Sara Anjos

RESUMO

Os estudos contemporâneos de fenômenos como a feitiçaria e a magia têm se beneficiado dos aportes de campos como a antropologia e a etnografia. Com o objetivo de entender melhor certas representações dessa prática em materiais textuais legados pela antiguidade greco-romana, é possível proceder a uma análise comparativa que destaque semelhanças e diferenças. O objetivo deste artigo é se valer de uma abordagem filológica para avançar esse tipo de entendimento acerca da representação da feitiçaria na *Medeia* de Sêneca. A partir de uma apresentação dos aspectos tradicionais do seu mito (presente em obras tão variadas quanto as de Hesíodo, Eurípides, Apolônio, Ovídio e outros), destaca-se a centralidade da feitiçaria em termos simbólicos, dramáticos e mesmo estruturais para a tragédia senequiana. Segundo a interpretação aqui proposta, essa obra sugere que Medeia só alcança o seu estatuto de mito por meio da feitiçaria.

PALAVRAS-CHAVE

Feitiçaria; Mito; Medeia; Magia; Sêneca.

SUBMISSÃO 19 fev. 2025 | APROVAÇÃO 03 abr. 2025 | PUBLICAÇÃO 30 mar. 2026

DOI 10.17074/cpc.v1i50.67295

Deixe-me dizer o que a magia não é: não é poder divino, que vem com um pensamento e um piscar de olhos. Deve ser feita e trabalhada, planejada e procurada, desenterrada, secada, fatiada e moída, cozinhada, encantada e cantada. [...] Cada erva deve ser encontrada em sua toca, colhida na hora certa, cavada da terra, selecionada e limpa, lavada e preparada. Deve ser manuseada deste e deste jeito, então daquele, para descobrir onde está o seu poder.

Miller, 2019.

E

m *A estrutura dos mitos*, Claude Lévi-Strauss, baseando-se no trabalho de Saussure e alguns dos seus conceitos fundamentais, como a distinção entre *langue* e *parole*, defende que, diferentemente da poesia, “a substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada”.¹ Na antropologia estrutural, o estruturalismo como método de análise dos mitos é produtivo pois lida e abraça a contradição, qualidade típica desse material. Uma das contribuições mais duradouras da obra é propor a consideração de todas as versões do mito em sua análise estrutural, além de criticar as abordagens, tão comuns até hoje, que buscam restituir uma versão original ou genuína, superestimando ideias como originalidade e pureza. Lévi-Strauss busca analisar o mito de origem dos Zuni e, ao se deparar com a multiplicidade própria da oralidade, afirma que todas as versões pertencem ao mito. Assim, o salto dessa análise estruturalista é rastrear suas unidades constitutivas: os mitemas. A cada conto ou versão existem os mitemas que são as características contínuas (ou perenes), enquanto as técnicas poéticas empregadas são sempre passíveis de mudanças, preenchendo os espaços entre os mitemas escolhidos.

No capítulo *O feiticeiro e sua magia*, na mesma obra, *Antropologia estrutural*, Lévi-Strauss² afirma que a eficácia da magia tem relação com a crença nos poderes extraordinários da pessoa praticante e com a precisão de suas técnicas, uma vez que se trata de uma prática guiada por pressupostos epistemológicos e métodos específicos. De acordo com Bronislaw Malinowski,³ a força da magia está no feitiço realizado com base no conhecimento preciso da fórmula mágica. A força da magia não independe da ação humana, mas está intrinsecamente conectada com quem a realiza e como procede. Não existe força mágica na natureza e nos objetos isoladamente. A magia é criada no momento de interação intencional entre o animal humano e o mundo, ou seja, em seu recurso

às forças da *physis* (ou do *cosmos*). A pessoa aprende a manipular, de acordo com a sua vontade, a força natural. Valendo-se dessa força, quem pratica magia desenvolve um poder pessoal, que é a perícia mágica.

Todavia, para uma análise das especificidades desse fenômeno, antigo e plural, é necessário atentarmos para os termos empregados e as práticas descritas em contextos específicos, afinal, para além das semelhanças atestadas por etnólogos e antropólogos em sociedades tribais nos dias de hoje com as práticas preservadas em documentos de um passado recuado (como é o caso da antiguidade greco-romana), podem subsistir diferenças consideráveis.⁴ Como aponta Semíramis Corsi Silva, devemos atentar para as peculiaridades do uso de termos como feitiçaria e bruxaria, pois cada um carrega em si contextos, conceitos e usos específicos. Os termos “bruxa” e “feiticeira” são usados para definir práticas diversas em momentos e locais distintos: tanto as práticas da Europa Antiga e Medieval quanto a magia de povos africanos estariam agrupadas sob a denominação mais ampla de “magia” e “feitiçaria”. “Bruxaria”, por outro lado, seria um termo característico da Idade Média e Moderna, relacionado ao contexto cristão de intolerância religiosa, sobretudo no período da caça às bruxas.⁵

A feitiçaria será entendida aqui como um fenômeno social existente tanto na antiguidade greco-romana quanto na Europa Cristã, oriundo dos antigos sistemas agrários de tendência matriarcal. Ao longo do presente texto, adotarei os termos “feitiçaria”, “magia” e “encantamento”, “feiticeira” e “praticante de magia” ou “de encantos” como análogos para me referir à antiguidade greco-romana, uma vez que esse vocabulário é o mais usual nos Estudos Clássicos.^{6 7}

Na linha do que sugere uma estudiosa do assunto:

As práticas compreendidas sob a denominação de magia englobam fenômenos diversos que têm como natureza comum a pretensa capacidade de mudar o curso natural dos eventos mediante a utilização correta de procedimentos, objetos e forças

sobrenaturais. As crenças em poderes mágicos podem ser interpretadas como um fenômeno sociocultural, recorrente em inúmeras sociedades. Suas origens remontam a tempos e espaços amplamente divergentes, fundando um consenso entre diferentes estudiosos sobre a existência de práticas e representações da magia inerentes a todas as culturas. Tais práticas se perpetuam, influenciando-se e adaptando-se em uma relação dinâmica com outros saberes sociais.⁸

Juntamente com o sacrifício pervertido e o luto, a magia é o terceiro domínio ritual para os heróis realizarem o *nefas*. Um dos mitemas mais importantes presentes no mito de *Medeia* é o de ser praticante de magia. Ela é uma feiticeira conhecedora de venenos e fabrica os presentes oferecidos a Creusa. Nas tragédias de Sêneca, temos outras performances mágicas, como: em *Fedra*, na cena em que a ama de Fedra invoca Diana para ajudá-la em seus empreendimentos amorosos à maneira das feiticeiras da Tessália, essa terra era conhecida na antiguidade como território de feiticeiras; e em *Édipo*, quando Creonte pratica uma espécie de necromancia com a ajuda de Tirésias.⁹

[N]ada é mais difícil de definir do que a magia antiga e o importante para o nosso propósito é apenas identificar um conjunto de gestos e palavras codificadas com as quais todos concordavam, poetas e espectadores. De fato, a magia antiga no teatro é sobretudo uma estética conhecida de todos, popularizada pela poesia grega e seus sucessores romanos.¹⁰

Os romanos do império conheciam e usavam a magia “real”, como atestam numerosos documentos arqueológicos, como os papiros mágicos que são verdadeiros tratados de magia prática. Contudo, a magia representada em peças de teatro e em outros textos “literários”,¹¹ não é a magia real e praticada. Quando se comparam esses textos com documentos arqueológicos, observamos que a “literatura” representa dois tipos principais de magia de acordo com o gênero usado: 1) a poesia popular, os mimos, as elegias, as bucólicas e os romances recorrem frequentemente à magia amorosa, como nas *Bucólicas*, VIII, de Virgílio ou na *Metamorfoses*, II, de Apuleio;

2) a epopeia, por outro lado, emprega a magia assustadora e nefanda que desestabiliza a ordem natural, como nas *Argonáuticas*, III, v. 835-870, de Apolônio de Rodes, ou na *Farsália*, VI, v. 511-750, de Lucano. Essa magia nefanda é usada por Sêneca nas suas tragédias.¹²

Sêneca cria, portanto, uma magia de natureza mitológica (ou “literária”): o ambiente geral é o da magia tradicional, proveniente da epopeia, facilmente identificável pelo público romano.¹³ Os ingredientes e elementos ritualísticos são mitológicos, como monstros, deuses e deusas, constelações etc. Ademais, eventualmente ele inclui também elementos da magia amorosa, importada de outros gêneros (como a elegia erótica romana).

Acerca da figuração da maga da Cólquida na literatura greco-romana, a menção mais antiga a *Medeia* e sua linhagem ocorre em Hesíodo, na *Teogonia* (v. 955-964, tradução de JAA Torrano):

ἠελίῳ δ' ἀκάμαντι τέκεν κλυτὸς Ὠκεανίην
Περσηίς Κίρκην τε καὶ Αἰήτην βασιλῆα.
Αἰήτης δ' υἱὸς φαειμυβρότου Ἡελίοιο
κούρην Ὠκεανοῖο τελέηεντος ποταμοῖο
γῆμε θεῶν βουλήσιν Ἰδυίαν καλλιπάρηον.
ἦ δέ οἱ Μήδειαν εὐσφυρον ἐν φιλότρητι
γείναθ' ὑποδηθεῖσα διὰ χρυσέην Ἀφροδίτην.

E do Sol incansável a ínclita Oceanina
Perseida gerou Circe e o rei Eetes.
Eetes, filho do ilumina-mortais Sol,
desposou a virgem do Oceano, rio circular,
sábua de belas faces, por desígnios dos deuses.
E ela pariu *Medeia* de belos tornozelos,
subjugada em amor graças à dourada Afrodite.

Filha do rei Eetes, sobrinha de Circe, e neta do Sol, *Medeia* é uma figura poderosa e de destaque no imaginário greco-romano. Outro mitema importante relacionado a ela aparece na sequência desse trecho da *Teogonia*, quando ocorre uma referência explícita ao seu casamento com Jasão e o nascimento de sua prole, Medeu. Trata-se de um aspecto constitutivo de seu mito porque é devido à opção por privilegiar o líder dos Argonautas – permitindo que ele tenha sucesso em suas aventuras e retorne para Iolcos com o velocino de ouro – que

Medeia se vê na situação precária de uma concubina estrangeira em terras gregas: essa precariedade acaba precisando ser revertida numa reviravolta trágica que viria a atrair a atenção de Eurípidés e, séculos depois, também de Sêneca. Contudo, o potencial trágico de seu mito está contido nas entrelinhas da tradição antiga preservada pelo seguinte trecho de Hesíodo (*Teogonia*, 992-1002, trad. JAA Torrano):

κούρην δ' Αἰήταο διοτρεφέος βασιλῆος
Αἰσονίδης βουλήσι θεῶν αἰειγενετῶν
ἦγε παρ' Αἰήτῳ, τελέσας σπονδόντας ἄεθλους,
τοὺς πολλοὺς ἐπέτελλε μέγας βασιλεὺς ὑπερήνωρ,
ὑβριστὴς Πελίδης καὶ ἀτάσθαλος, ὄβριμοεργός.
τοὺς τελέσας Ἰαωλκὸν ἀφίκετο, πολλὰ μογήσας,
ὠκείης ἐπὶ νηὸς ἄγων ἑλικώπιδα κούρην
Αἰσονίδης, καὶ μιν θαλερῆν ποιήσας ἄκοιτιν.
καὶ ῥ' ἦ γε δηθηεῖσ' ὑπ' Ἰήσωνι, ποιμένι λαῶν,
Μηδίων τέκε παῖδα, τὸν οὖρεσιν ἔτρεφε Χείρων
Φιλυριδῆς: μεγάλου δὲ Διὸς νόος ἐξετελεῖτο.

Virgem do rei Eetes sustentado por Zeus, o Esonida por desígnios dos perenes levou-a de Eetes após cumprir gemidosas provas, as muitas impostas pelo grande rei soberbo, o insolente Pélias estulto e de obras brutais. Cumpriu-as, e chegou a Iolco após muito penar o Esonida, levando em seu navio veloz a virgem de olhos vivos, e desposou-a florescente. Ela, submetida a Jasão pastor de homens, pariu Medeia, criou-o nas montanhas Quíron Filírida, e cumpriu-se o intuito do grande Zeus.

O mito de Medeia está em muitas obras importantes da antiguidade greco-romana: na *Medeia* de Eurípidés, nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, nas *Heroides* e nas *Metamorfoses* de Ovídio (que teria escrito também uma tragédia com o seu nome, hoje perdida), na *Medeia* de Sêneca, entre outros. A sua história, extremamente fértil desde um período bastante recuado, possui variações consideráveis. Seus principais mitemas, contudo, quando levamos em conta as obras supracitadas, consistem nos seguintes: 1) ser de uma linhagem divina (neta do deus Sol) e nobre (filha do rei Eetes da Cólquida); 2) ser feiticeira e deter poderes mágicos ou encantatórios; 3) experimentar uma paixão arrebatadora por um homem grego, Jasão; 4) viver como concubina es-

trangeira e bárbara em terras gregas; 5) empregar os seus conhecimentos mágicos para beneficiar o marido; 6) ser vítima de traição e abandono; 7) arquitetar a sua vingança com uma determinação inabalável; 8) praticar o filicídio, além do envenenamento dos seus adversários; entre outros. A história de Medeia relatada por Apolo-doro (*Biblioteca*, I, 9, 23-28), menciona ainda a sua posterior atuação em Atenas, junto à corte do rei Egeu, e depois o seu plano para garantir que o seu pai – deposto por um rival, Perses, tio de Medeia – obtivesse de volta o trono na Cólquida. Trata-se de uma figura mitológica cuja vida se desenvolve em meio a muitas idas e vindas, voltas e reviravoltas, mas o que importa aqui é o elemento fundamental da sua prática da feitiçaria. Fundamentalmente relacionado ao mitema da sua linhagem divina e real, esse mitema acaba extravasando sobre todos os demais, porque é a feitiçaria que lhe permite ser bem-sucedida em basicamente todos os seus planos, independentemente de quão penosos para ela mesma possam se revelar esses sucessos. Tendo esses direcionamentos gerais, pretendo observar de que modo Sêneca trata o mitema da feitiçaria na cena de encantamento da sua tragédia homônima.

O nome “Medeia” carrega alguns significados importantes para a análise desse mito:

A manipulação e o conhecimento dos φάρμακα [*phármaka*] requerem um tipo de inteligência, aliada à astúcia, que os gregos denominaram μήτις [*mētis*]. O nome de Medeia (Μήδεια/*Mēdeia*) relaciona-se linguisticamente com esse nome que evoca a deusa da sabedoria e da prudência, Métis, e que, segundo Chantraine (1984, p. 699), aplica-se à inteligência prática, resgatando a dimensão do conceito de procedimento ardiloso, uma vez que incorpora a necessidade de uma ação decorrente de um determinado conhecimento. Portanto, Medeia tem em seu nome a marca de sua personalidade, ou seja, a de uma mulher cujas ações são resultantes de um conhecimento, seja na área dos φάρμακα, seja na potencialidade de seus conselhos.¹⁴

Desse modo, Medeia possui uma inteligência prática, que envolve o

conhecimento dos *phármaka* – remédios e venenos, a partir da manipulação de ervas e outros elementos naturais –, mas também uma capacidade analítica refinada, fundamental para a criação das suas tramas e ardis. Quanto à questão de gênero nas obras antigas que retratam a magia, é possível notar que as feiticeiras são mais abundantes do que os feiticeiros, ainda mais quando se leva em conta a representação da magia erótica. Como aponta um estudioso do tema,

[f]eiticeiras, ou ‘bruxas’, são muito mais proeminentes do que seus equivalentes masculinos na literatura clássica convencional, o que não quer dizer que as mulheres fossem mais inclinadas do que os homens a se voltarem para a feitiçaria na realidade. Duas figuras de bruxas relacionadas e completas floresceram acima de tudo no mito grego e na literatura grega e latina, Medeia e Circe. Ambas são figuras muito antigas e foram desenvolvidas nos primeiros épicos. Nenhum relato épico antigo de Medeia sobreviveu, embora haja talvez um reflexo muito tênue de tal relato na *Argonáutica* helenística de Apolônio de Rodes. Circe, no entanto, aparece com destaque na *Odisseia*.¹⁵

No contexto romano, entre os vários mitos usados na poesia, um dos mais célebres e frequentes foi justamente o de Medeia.¹⁶ Como se nota na coletânea oferecida pelo livro *Medeias latinas*, organizado e traduzido por Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2014), a quantidade de obras que abordam o mito da feiticeira da Cólquida é enorme. Ademais, alguns epigramas de Marcial indicam a popularidade do seu mito na produção “literária” latina de fins do séc. I EC. Nos seus *Epigrammata*, temos as seguintes menções a Medeia (nas traduções de Gouvêa Júnior):

Colchida quid scribis, quid scribis, amice Thyesten?

Por que escreverás da Cólquida, amigo, por que um Tiestes?¹⁷

*Qui legis Oedipoeden caligantemque Thyesten,
Colchidas et Scyllas, quid nisi monstra legis?*

O que lês senão Édipo, o sombrio Tiestes,
Cólquida e Cila e outros monstros?¹⁸

*Non haec Colchidos adserit furorem
diri prandia nec refert Thyestae.*

Ali não arde o furor da Cólquida,
não há o banquete do terrível Tiestes.¹⁹

Como afirma Gouvêa Júnior,²⁰ Marcial demonstra sempre uma espécie de enfado em relação ao tema, o que nos indica o grau intenso de sua difusão e popularidade na época. Nessa coleção das *Medeias latinas*, o seu mito foi abordado por diversos autores latinos, em vários dos gêneros “literários” praticados em Roma. Cada autor se vale de conjuntos específicos de mitemas, moldando-os de acordo com o gênero, as necessidades da época e as suas próprias idiosincrasias.

A estrutura formal trágica obedece aos princípios gerais de composição de uma peça antiga, segundo os moldes latinos, construída na alternância de partes faladas (*diuerbia*), episódio e partes cantadas (*cantica mutatis modis*), estásimo, havendo ainda um terceiro modo de dicção, o encantamento (*canticum*).²¹ *Medeia*, como a maioria das outras tragédias de Sêneca, tem quatro estásimos e cinco episódios, que são, na sua maioria, calcados em trímetros iâmbicos. Esse metro era o mais próprio do diálogo, uma vez que se aproximava do ritmo da língua falada, como sugere Cícero, em *De oratore* (3, 18), retomando uma lição da Poética de Aristóteles (1449a25). Os cinco *diuerbia* são de comprimento crescente e depois decrescente (respectivamente 55, 185, 196, 177 e 146 versos), com o clímax estando colocado exatamente no meio da peça, durante o terceiro dos *diuerbia*, com a Ama e Medeia. Cada um dos monólogos de Medeia nos episódios tece uma parte da trama. Como aponta Florence Dupont (1995), temos: 1) o monólogo da paixão que expõe o *dolor* inicial da heroína (v. 1-55); 2) o monólogo de *furor* em que se expressa a ira de Medeia (v. 116-149); 3) o monólogo de atuação em que a heroína fabrica o *nefas* para se vingar da ofensa de Jasão; e, finalmente, 4) o monólogo da vitória, durante o qual ela desfruta do sucesso de seu plano (Medeia sai de cena voando na sua carruagem, entre os v. 982-994, e sublinha seu triunfo: “[I]am iam recepi sceptra”, “agora sim, agora sim recuperei meu cetro”, com uma

menção direta à sua *uoluptas magna*, “o grande gozo”).

Sêneca, seguindo as tradições poéticas de representação da magia, criou em *Medeia* uma cena de feitiçaria com rituais, animais monstruosos, números mágicos e ervas, todos dedicados a Hécate. Ao contrário de Ovídio nas *Metamorfoses*, Sêneca se concentra em rituais envolvendo serpentes, conjuração de mortos e expressões performativas sobrenaturais, enfatizando o sentimento de ira que a inspirou a recorrer à magia infernal naquele momento da trama.²²

Na tradição romana de magia, uma importância particular aparece atrelada ao número “três”, assim como aos números divisíveis por três (Tavener, 1916). Sêneca também menciona esses números. Durante a realização do ritual por Medeia, Hécate late três vezes, um dragão com língua tridente aparece e tripés são mencionados em uso durante o ritual. Medeia envia a Creusa não dois, como na tragédia de Eurípidés, mas três presentes envenenados: um manto, um colar e uma coroa. A Medeia de Sêneca faz uma coroa de flores para Hécate com nove cobras.

Ervas mágicas e alucinógenas desempenham um papel importante na magia também. Sêneca, como Ovídio, descreve o ritual em que Medeia prepara uma mistura mágica de ervas venenosas para assassinar Creusa: essa mistura é colocada sobre tecido (o tecido do manto) e metal (o metal da coroa e do colar). Ao mesmo tempo, há referência a uma “erva de Prometeu”, usada por Medeia, numa provável alusão à mandrágora.²³ Sêneca, como Ovídio, evita entrar em detalhes dos nomes exatos das ervas usadas na magia, uma vez que não se trata de uma obra de caráter informativo ou iniciático, mas sim de recorrer a esses elementos com fins dramáticos: aqui, cumpre não perder de vista que se trata de uma representação poética da magia, em chave tradicional e convincente para o público da obra. Uma vez que a questão aparece trabalhada por diversos autores anteriores, contemporâneos e posteriores a Sêneca, é possível notar uma relativa estabilidade na representação “li-

terária” da feitiçaria. A cena traz uma heroína potente, em plena comunhão com as forças que pretende manipular, dando a ver uma parte fundamental do rito mágico: a interação da feiticeira com os elementos da natureza.

No âmbito da peça de Sêneca, o rito mágico se encontra no momento de mudança, ou melhor, ele acaba sendo o elemento que provoca a mudança e que perpetua o *nefas*. Como aponta Jovita Dikmonienĭ (2014), em *Magic Ritual in Seneca's Medea*, a magia aparece como necessária para que Medeia não apenas controle o ambiente e lide com as ofensas advindas da traição e do abandono de Jasão, mas também consiga encontrar um meio de retomar o seu autocontrole. O processo ritualístico desempenhado por ela envolve também uma espécie de retorno a Medeia ela mesma. O encantamento a ajuda, portanto, a se preparar para estar à altura da vingança desejada, transformando a sua consciência, de forma análoga à metamorfose que ela impinge às ervas colhidas e preparadas para o veneno mortífero. Com o auxílio da magia, o seu *dolor* se transforma em *furor*, superando a sua hesitação para cometer o *nefas*, isto é, o assassinato dos filhos de Jasão. A descrição do ritual de Medeia na peça de Sêneca, portanto, serve como meio retórico para induzir o medo no público através de imagens impactantes permeadas de uma atmosfera sinistra, bem ao gosto romano da época.

O que me interessa enfatizar aqui é como Sêneca, tendo em mente as *Metamorfoses* de Ovídio e outras fontes desse mito, cria uma cena de feitiçaria que está intrinsecamente atrelada à própria estrutura da peça e aos seus temas principais. Cumpre notar uma relação entre esse encantamento mágico e os cantos himeneus, numa evidência desse lugar da mulher traída e abandonada, que por meio da magia se vinga e atrapalha o próximo casamento do marido. Essa relação é apresentada por Eric Byville (2011), em *How to Do Witchcraft: Tragedy with Speech Acts*, através da análise dos discursos trágicos com base na teoria dos atos de fala. No terceiro episódio, após a longa fala da ama que descreve

o estado irado e as ações da personagem (v. 670-739) – contando ainda com uma fala indireta de Medeia (v. 690-704) –, o discurso direto da heroína (v. 740-848), sobretudo no trecho específico do encantamento (v. 771-843), é construído de forma a caracterizar a personagem como uma feiticeira. Isso chega a transparecer até na métrica, que ganha um ritmo mais enérgico.

Depois da preparação da cena de feitiçaria, Medeia entoia os seus cânticos e fabrica os venenos. O seu encantamento, pensando aqui em termos sonoros (com base nos metros empregados, bem como na performance), contrasta diretamente com o canto himeneu, aludido como a música do iminente casamento de Creusa e Jasão. Esse é um padrão que vai além de Medeia:

A tragédia da feitiçaria, ao colocar em primeiro plano múltiplos atos de fala, manifesta uma força gravitacional maior em todo o campo da linguagem performativa: assim votos, promessas, juramentos, maldições, orações e comandos assumem especial importância nesse gênero, pois traçam paralelos e contrastes entre os performativos ilícitos da bruxa e os enunciados sancionados por sua sociedade. O exemplo mais impressionante é o fato de que todas essas três peças estabelecem o voto infernal de bruxaria em oposição ao voto sagrado do casamento. No cerne da tragédia da feitiçaria europeia, de *Medeia* a *The Witch of Edmonton*, encontramos a mesma antinomia do ato de fala: o pacto infernal da bruxa versus o contrato de casamento do cônjuge.²⁴

Nos v. 740-751, uma passagem pronunciada em recitativo por Medeia traz as invocações da feiticeira às sombras, aos Manes, ao Caos, além das suas imprecações contra Jasão e Creusa, contra o casamento celebrado naquele dia abominável. Essa passagem é particularmente marcante pelo seu conteúdo, e igualmente pela sua forma, pois os seus trímetros trocaicos contrastam com os trímetros iâmbicos que a rodeiam.²⁵ É o contraste continua a ser realizado nos versos seguintes, com a cena de encantamento. Sêneca constrói o epitalâmio coríntio e o encantamento de Medeia como duas cenas comparáveis, mas contrastantes, de modo que, quando os espectadores veem a últi-

ma, são automaticamente levados a recordar e reavaliar a primeira.

*Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas.
uix ipsa tantum, uix adhuc credo malum.*

Estamos perdidas! O himeneu retumba em meus ouvidos.
Mal consigo acreditar em tamanha desgraça.²⁶

Os cantos formam um par de cenas espelhadas, embora envolvam personagens diferentes: o povo de Corinto na primeira instância e Medeia na segunda. Existem várias semelhanças e inversões em ação aqui. Além de o epitalâmio e o encantamento serem canções, quando se referem ao casamento, tanto os coríntios quanto Medeia invocam os deuses, planejam sacrifícios, definem o ritual e, em suma, parecem dispostos a encenar todo o evento. A intenção dos coristas é celebrar o casamento e rezar pela sua bênção, enquanto o objetivo de Medeia é destruí-lo.²⁷

A repetição de um contexto mágico entre esses dois episódios é ainda explicitada por Gianni Guastella (2001), em "*Virgo, Coniunx, Mater: the Wrath of Seneca's Medea*":

O "casamento de mau agouro" era um elemento popular na literatura romana, Sêneca, no entanto, dá um uso altamente original a esse material tradicional quando Medeia relaciona o ritual fúnebre do primeiro casamento de Jasão ao seu casamento subsequente com Creusa. Ambos os casamentos são assistidos pelas Fúrias, que compareceram ao primeiro casamento de Jasão como resultado do assassinato de Apsirto – e esse assassinato será fundamental para o desenvolvimento da peça de Sêneca. Medeia realmente interpreta a morte do seu irmão como uma perda que ela teve de suportar, um crime cometido contra ela mesma que deve ser vingado com o assassinato dos seus filhos. No momento, entretanto, Medeia se limita a invocar as Fúrias para que agora tragam o desastre para a casa de Creusa, assim como as Fúrias trouxeram o desastre para a sua própria casa quando ela se casou com Jasão. É como se Medeia projetasse neste novo casamento a vingança que a sombra do seu irmão havia lançado anteriormente sobre o seu próprio casamento com Jasão. O paralelo entre o passado de Medeia e o seu presente é o fulcro do que poderíamos chamar de "psicologia" da Medeia de Sêneca. Sua vida é dividida em duas por este divórcio: após o

repúdio, tudo o que Medeia havia feito anteriormente para ganhar seu *coniugium* com Jasão de repente se tornou nulo e sem efeito.²⁸

Na forma como Medeia encara a própria vida há uma separação entre diferentes momentos, com as consequentes diferenças marcadas na sua própria identidade: inicialmente, *uirgo*, ainda não capaz de grandes feitos; depois de encontrar Jasão e movida por sua paixão [*amor*], perpetra seus primeiros crimes, a fim de se tornar a sua *coniunx* e *mater* dos seus filhos (v. 135-6); enfim, depois de ser vítima do seu perjúrio e sofrer o *repudium* (instituição romana do divórcio), ela ainda não sabe reconhecer o seu novo estatuto, mas aos poucos descobre que a sua transformação será concretizada por ações movidas por uma junção de fúria e paixão [*nunc ira amorque causam/ iunxere*] (v. 868-869). É precisamente sobre isso que trata o seu diálogo com a Ama, quando essa diz: “*Abiere Colchi, coniugis nulla est fides/ nihilque superest opibus e tantis tibi*”. Na minha tradução: “Distante é a Cólquida e infiel é o teu esposo./ Nada mais resta para ti das tuas riquezas” (v. 164-5). Mas a outra retruca: “*Medea superest*”. Ou seja: “Resta Medeia.” (v. 166). Na sequência, esclarece ainda que ela própria se fará Medeia — expressando isso de forma lacônica, ao dizer apenas “*fiam*” [“hei de me fazer”] — por meio da sua vingança. Em termos estruturais, a cena do feitiço representa a concretização dessa metamorfose afirmativa de Medeia.

Essa cena, localizada no meio da peça (no terceiro episódio), é repleta de seres, mas talvez o mais importante para a criação poética sejam as inúmeras serpentes que desempenham um papel crucial na feitiçaria realizada por Medeia, que também é associada aos dragões ao final.²⁹ Lateralmente, gostaria de aproveitar a oportunidade para destacar que as serpentes aparecem como imagens aterrorizantes não apenas nas tragédias senequianas, mas também nos seus tratados filosóficos, sobretudo no *De ira*.

Comparações e metáforas com serpentes, principalmente, mas também com outras espécies de animais não-humanos, ocor-

rem diversas vezes com o intuito de criar imagens que encapsulem a ira e suas manifestações. Essa afecção parece ser entendida como não restrita aos seres humanos, mas apta a se manifestar também numa gama de outras espécies animais, que, por sua vez, passam a operar como símbolos ou imagens hiperbólicas na descrição da ira humana. Passagens características desse procedimento podem ser encontradas no tratado *De ira* (I, 1, 5-6; II, 35, 5 e III, 30, 1), mas especialmente digno de atenção é o seguinte trecho:

Quales sunt hostium uel ferarum caede madentium aut ad caedem euntium aspectus, qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu, quales ad bella excitanda discordiamque in populos diuidendam pacemque lacerandam deae taeterrimae inferum exeunt, talem nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia, sibilo mugituque et genitu et stridore et si qua his inuisior uox est perstreptentem, tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est), toruam cruentamque et cicatricosam et uerberibus suis liuidam, incessus uesani, offusam multa caligine, incurstantem uastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terras maria caelum ruere cupientem, infestam pariter inuisamque.

Tal qual a aparência dos inimigos ou das feras embebidas na matança, ou se dirigindo à matança; tais quais os monstros infernais imaginados por poetas, cingidos de serpentes e soprando fogo; tais quais as mais funestas deusas dos infernos, que saem para incitar guerras e disseminar a discórdia entre os povos e lacerar a paz; assim para nós deve figurar a ira, seus olhos ardendo em chamas, ela ecoando sibilos e mugidos, gemidos e gritos, ou se algum ruído existe mais abominável do que esses, brandindo armas com ambas as mãos — de fato, nem cuida de se proteger —, torva, cruenta, cheia de cicatrizes e machucada por seus próprios golpes, o andar vesano, envolta em basto nevoeiro, atacando, devastando, pondo em fuga, sendo alvo do ódio de todos, sobretudo do seu próprio, ávida por que pereçam terras, mares e céu, se de outro modo não puder ser nociva, ao mesmo tempo deletéria e detestável.³⁰

As serpentes, os monstros ou prodígios e as deusas infernais são matéria imagética nas obras de Sêneca para representar a ira e os seus sintomas, estando presentes nas

tragédias, especialmente em *Medeia*, uma vez que têm uma relação especial com Hécate, divindade já associada nessa época ao submundo e à prática da feitiçaria. Sêneca vale-se, portanto, de um rico arcabouço simbólico e religioso, seguindo a tradição, ao longo de todas as suas obras (sejam elas as tragédias, sejam elas os tratados filosóficos, cada uma segundo a sua chave específica). Com o objetivo de comunicar a sua mensagem artístico-filosófica, ele recorre a essas imagens nas suas obras para acionar e aprofundar as suas ressonâncias tradicionais.

A feitiçaria e os vários elementos associados a ela – como divindades infernais, ervas, cânticos e animais peçonhentos – entram como um aspecto central da *Medeia* de Sêneca. Se esse mitologema é compartilhado por praticamente todas as representações que a antiguidade transmitiu dessa figura, cumpre notar o seu estatuto privilegiado na peça em que Sêneca representa o drama trágico dela: para além do valor imagético da feitiçaria, esse elemento desempenha um papel fundamental na própria estruturalidade do enredo, na medida em que é por meio dele que a protagonista consegue se impor enfim como a *Medeia* consagrada pelo mito.

ABSTRACT

Contemporary studies of phenomena such as magic and enchantment have benefited from contributions by fields such as anthropology and ethnography. In order to better understand certain representations of these practices in textual materials inherited from Greco-Roman antiquity, it is possible to conduct a comparative analysis that highlights similarities and differences. In this way, it becomes possible to propose a more complex understanding of issues often marked by intolerance and misunderstanding. The main objective of the paper is to use a philological approach to advance that type of understanding about the representation of magic in Seneca's *Medea*. Based on a presentation of the traditional aspects of her myth (present in works as varied as those by Hesiod, Euripides, Apollonius, Ovid, and others), the study highlights the centrality of magic in terms of symbolic, dramatic and even structural meaning for Seneca's tragedy. According to the interpretation proposed here, this work suggests that Medea only achieves her status as a myth in Seneca through the practice of magic.

KEYWORDS

Magic; Myth; Medea; Seneca.

REFERÊNCIAS

- BIANCHET, Sandra M.G.B.; AVELLAR, Júlia B.C. de; SILVA, Rafael G.T. da. (orgs.). **As heroínas trágicas de Sêneca**. Curitiba: Appris, 2021.
- BREMMER, Jan N. The Birth of the Term Magic. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bd. 126, 1999, 11.
- BYVILLE, Eric. How to Do Witchcraft Tragedy with Speech Acts. **Comparative drama**, v. 45, n. 2, 2011.
- CANDIDO, Maria Regina. **Medéia, mito e magia: a imagem através do tempo**. Rio de Janeiro: NEA/UERJ; Fábrica do Livro/SENAL, 2006; 2007.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca. **Letras Clássicas**, n. 3, p. 129-145, 1999.
- CLARK, Raymond J. A Note on Medea's Plant and the Mandrake. **Folklore**, v. 79, n. 3, 1968.
- DICKIE, Matthew. **Magic and Magicians in the Greco-Roman World**. New York: Routledge, 2001.
- DUPONT, Florence. **Les monstres de Sénèque: pour une dramaturgie de la tragédie romaine**. S.n.: s.l., 1995.
- GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. **Variæ Medeae: a recepção da fábula de Medeia pela literatura latina**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Reginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- MILLER, Madeline. **Circe**. Tradução de Isadora Prospero. São Paulo: Planeta, 2019.
- NASCIMENTO, D.V. **A técnica mágica de Medeia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2007.
- OGDEN, Daniel. **Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds**. A Sourcebook. New York: Oxford University Press, 2002.
- PARÉ-REY, Pascale. Les innovations de Sénèque dans sa Médée: pourquoi Médée? Tragédie grecque et tragédie latine. **Pan: Rivista di Filologia Latina**, 2015, 4, p. 35-47.
- PHILIPPIDES, Katerina. The Incantation in Seneca's Medea and its Dramatic Time. **LOGEION. A Journal of Ancient Theatre**, v. 8, p. 155-170, 2018.
- SCHEID, John. **La religion des Romains**. Malakoff: Armand Colin, 2017.
- SENECA. **Medea: Tragoediae**. Rudolf Peiper. Gustav Richter: Leipzig, Teubner, 1921.
- SENECA. **Medea**. Edited by C.D.N. Costa. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- SÊNeca. **De Ira**. John W. Basore. London; New York: Heinemann, 1928. (Moral Essays: volume 1).
- SÊNeca. **Sobre a ira; Sobre a tranquilidade da alma: diálogos**. Tradução, introdução e notas de José Eduardo S. Lohner. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.

NOTAS

1 Lévi-Strauss, 1973, p. 242.

2 Idem, ibidem, p. 184.

3 Malinowski, 1984, p. 77-80.

4 Algumas obras importantes para o estudo da magia na tradição greco-romana são: *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds*, de Daniel Ogden (2009), e *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, de Matthew W. Dickie (2001).

5 Como aponta Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa*, 2004.

6 Bremmer, 1999; Silva, 2012, p. 106.

7 Para uma referência sobre a relação entre feitiçaria e religião no contexto romano: Scheid, 2017.

8 Silva, 2012, p. 109.

9 Uma coletânea publicada recentemente no Brasil traz estudos que abordam essas questões, com ênfase nas figuras femininas das tragédias de Sêneca: Bianchet; Avellar; Silva, 2021.

10 Dupont, 1995, p. 21; tradução minha.

11 Aplicar a noção de “literatura” para o mundo antigo acarreta uma série de anacronismos. Emprego esse atalho conceitual para me referir aqui a todo o *corpus* textual reunido na Modernidade como “literatura antiga” e que inclui tanto poetas (épicos, líricos, dramáticos etc.) quanto prosadores (historiadores, filósofos, oradores etc.). Para mais apontamentos sobre o problema: Silva, 2022, p. 525-529.

12 Dupont, 1995, p. 218-219.

13 Idem, ibidem, p. 220.

14 Nascimento, 2007, p. 21.

15 Ogden, 2002, p. 78; tradução minha.

16 Para um excelente panorama histórico sobre o tema, ver o livro *Medéia, Mito e Magia: a imagem através do tempo*, de Maria Regina Candido (2006; 2007).

17 Mar., *Epigr.*, v.53, v. 1. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior em *Medeias Latinas*, 2014.

18 Mar., *Epigr.*, x.4, v. 1-2. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior em *Medeias Latinas*, 2014.

19 Mar., *Epigr.*, x.35, v. 5-6. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior em *Medeias Latinas*, 2014.

20 Gouvêa Júnior, 2014, p. 17.

21 Paré-Rey, 2015, p. 36.

22 Cardoso, 1999, p.139.

23 Segundo Raymond J. Clark (1968; tradução minha), no artigo “A Note on Medea’s Plant and the Mandrake”: “A mandrágora é difícil de se obter, e a observância do rito correto é essencial. A planta de Medeia, chamada de ‘erva de Prometeu’, é igualmente difícil de se obter e Medeia mostrou-se atenta ao tempo certo, às lustrações, à vestimenta e às preces necessárias para colhê-la”.

24 Byville, 2011, p. 4

25 Paré-Rey, 2015, p. 37.

26 Sên., *Med.*, v. 116-117; tradução minha.

27 Philippide, 2018, p. 156-158

28 Guastella, 2001, p. 199; tradução minha.

29 Cardoso, 1999.

30 Sên., *De ira*, ii, 35, 5 (2014).

A mais antiga biografia de Virgílio: apresentação e tradução

Pedro Falleiros Heise

RESUMO

A mais antiga biografia de Virgílio, a *Vita Vergilii*, como costuma ser designada, teria sido composta por Suetônio cerca de cem anos após a morte do poeta, mas preservada em uma introdução aos comentários sobre os poemas virgilianos feitos por Élio Donato, gramático do séc. IV. Recentemente tem ganhado espaço a importância de como ler esse texto, independentemente de sua autoria. No presente artigo, pretendemos oferecer a nossa maneira de ler uma biografia literária a respeito de um poeta da Antiguidade. Para tanto, apresentamos, após uma breve história da biografia, desde seu nascimento na Grécia até Suetônio, algumas considerações sobre esse gênero, assim como uma nossa tradução do texto, de modo que quem vier a lê-lo possa tirar suas próprias conclusões.

PALAVRAS-CHAVE

Biografia; Virgílio; Suetônio; Donato; Tradução.

SUBMISSÃO 21 abr. 2025 | APROVAÇÃO 11 set. 2025 | PUBLICAÇÃO 26 mar. 2026
DOI 10.17074/cpc.v1i50.68058

T

CAIO SUETÔNIO TRANQUILIO

udo o que se sabe sobre a vida de Públio Virgílio Maro (70 – 19 A.N.E.) deriva de suas próprias obras ou de relatos escritos e orais que chegaram até o mais antigo de seus biógrafos, o escritor Caio Suetônio Tranquilo (c. 70 – c. 122), que nasceu quase um século após a morte do poeta. Nenhuma certeza existe a respeito do local de nascimento de Suetônio nem de sua formação, mas Gian Biagio Conte afirma que foi encarregado das bibliotecas públicas de Roma durante o reinado de Trajano (98 – 117) e depois responsável pelos arquivos e pela correspondência imperiais na época de Adriano (117 até a morte do escritor), um trabalho que pode ter definido a direção de seus escritos.¹

A maior parte do que Suetônio compôs, em latim e em grego, não sobreviveu ao tempo, mas temos uma lista dos títulos de suas obras no léxico da Suda, enciclopédia bizantina do séc. x. Segundo Conte, os temas são diversos, “abrangendo desde os costumes romanos até o calendário, dos sinais diacríticos usados por filólogos até as cortesãs famosas, dos defeitos físicos de Cícero até seus escritos políticos”.² Jacques Gaillard define Suetônio como um “fureteur de bibliothèques” (“rato de biblioteca”), que teria chegado ao cúmulo do enciclopedismo ao redigir um livro cujo título é *De rebus uariis*, que poderia ser traduzido como “*À propos de tout*”.³

Mais conhecido pela sua obra sobre a vida dos imperadores romanos, *De uita Caesarum* (“Sobre a vida dos Césares”), Suetônio também compôs um *De uiris illustribus* (“Sobre os homens ilustres”), provavelmente dividido em cinco seções, dedicadas, respectivamente, aos poetas, oradores, historiadores, filósofos e gramáticos e retóricos (os dois últimos em um mesmo segmento). No que concerne aos poetas, cujo título convencionou-se chamar *De poetis*, do que sobreviveu ao tempo, podemos ler as biografias de Terêncio (séc. II A.N.E.), Virgílio, Horácio (65 – 8 A.N.E.), Tibulo (c. 55 – 19 A.N.E.), Pérsio (34

– 62 A.N.E.), Lucano (39 – 65 A.N.E.), Plínio, o Velho (23 – 79 A.N.E.) e Passieno Crispo (? – c. 44 A.N.E.). A mais longa delas é a *Vita Vergilii* (doravante *Vida*), que nas edições modernas conta com 46 parágrafos. Esse texto teria sido preservado graças a um comentário às obras do poeta mantuano composto por Élio Donato, gramático do séc. IV, comentário hoje infelizmente perdido. A biografia de Donato, contudo, é um pouco mais extensa, com 72 parágrafos, sendo do parágrafo 47 ao último apenas comentários às obras de Virgílio, logo um texto não biográfico.⁴

De acordo com John Carew Rolfe, editor e tradutor de Suetônio, o *De uiris illustribus* teria sido escrito entre 106 e 113; essas biografias, afirma Rolfe, seriam prepostas aos textos dos escritores, servindo como uma espécie de introdução (o que na Idade Média se chamava de “*accessus ad auctorem*”).⁵ Quanto à atribuição da *Vida* a Suetônio, ele afirma que “*H. Naumann and other experts unhesitatingly identified as almost wholly Suetonius*”.⁶ Naumann, mencionado por Rolfe, publicou em 1981, depois de vários outros trabalhos sobre o mesmo tema, um artigo intitulado “*Suetonius’ Life of Virgil: the Present State of the Question*”, no qual afirma categoricamente que “*the Virgil Vita of Donatus’ commentary is the Vita written by Suetonius*”.⁷ Nesse artigo, elenca cinco argumentos que, segundo ele, comprovam sua asserção: 1) no final da *Vida* de Terêncio, escrita por Donato, lemos: “*haec Suetonius Tranquillus*” (“essas coisas [escreveu] Suetônio Tranquilo”), e por isso não haveria motivo para não pensar que ele também havia seguido Suetônio para compor a *Vida* de Virgílio; 2) na carta dedicatória a Munácio, da qual falaremos logo abaixo, Donato menciona vários comentários à obra de Virgílio, mas não várias *Vidas*; 3) Donato segue sua fonte *ipsis litteris* (“*opera fide*”, conforme se lê na carta a Munácio, mas veremos que há algo mais além dessa “fidedignidade”); 4) especialistas da obra de Suetônio apontam que, com a exceção de apenas cinquenta palavras (ou 3,3%), todo o vocabulário da *Vida* pode ser encontrado no *Index Suetoniano* de Howard-Jackson; 5) excluindo os parágrafos 37 e 38, cujo autor seria Donato, não há

nem uma só palavra que não possa ser “*potentially Suetonian*”.⁸

Além desses argumentos, deve-se notar que a estrutura da *Vida* parece seguir a das biografias dos imperadores, obra publicada em 120,⁹ ou seja, após o *De uiris illustribus*. Via de regra, Suetônio abre uma biografia com o nascimento do personagem e fecha com sua morte; o desenvolvimento, contudo, não segue necessariamente a ordem cronológica, mas sim “categorias” (*species*), conforme ele mesmo declara no capítulo nove da *Vita Augusti*:

Proposita uitae eius uelut summa partes singillatim neque per tempora sed per species exequar, quo distinctius demonstrari cognoscique possint.

Tendo anunciado como que o resumo de sua vida, exporei [agora] as fases uma a uma não pela cronologia, mas pelas categorias, para que se possa demonstrar as fases e conhecê-las mais distintamente.¹⁰

A quebra da organização cronológica, afirma Conte,¹¹ é a característica mais significativa das biografias de Suetônio, isso tanto nas dos poetas quando nas dos imperadores. Desse modo, no lugar de seguir um curso linear e explicar completamente eventos na sua complexidade, “*the biographer prefers to compose in episodic fragments and to give an analysis that is centered on the person and his private life and character*”.¹²

Portanto, dadas as semelhanças de léxico e de estrutura, costuma-se afirmar que o texto de Donato seria o de Suetônio.¹³ Embora Donato não diga explicitamente ter se baseado em Suetônio, evidências podem ser encontradas na carta dedicatória a Lúcio Munácio (Donatus, *Ep. ad Munatium* 8-12):¹⁴

Agnosce igitur saepe in hoc munere conlati (u) o sinceram uocem priscae auctoritatis. Cum enim liceret usquequaque nostra interponere, maluimus opera fide, quorum res (f) uerunt, eorum etiam uerba seruare.

Reconhece, então, amiúde nesse trabalho reunido a voz intacta da autoridade antiga. Embora fosse permitido interpor em qualquer lugar as nossas, preferimos

conservar com boa fé as palavras daqueles a quem pertenciam as ideias.

Donato afirma que reuniu em seu comentário a voz intacta (“*sinceram uocem*”) do autor original (“*priscae auctoritatis*”), ainda que tenha se dado a liberdade de inserir aqui e ali (“*usquequaque*”) suas próprias palavras em meio às de outros (“*eorum*”), o que nos faz pensar em mais de uma fonte. É impossível saber quais são suas palavras e quais as do autor original (e dos outros – “*eorum*”). Ademais, a hesitação entre atribuir o texto a Suetônio ou não foi tão grande que até o título variou frequentemente, sendo ora chamado de *Vita Vergilii Suetoniana*, ora *Vita Vergilii Donatiana*, ora *VSD* (*Vita Suetoniana-Donatiana* ou *Vita Suetonii vulgo Donatiana*) ou ainda simplesmente *Vita*, sem crédito de autor. Dada a importância de Virgílio, inúmeras foram as “vidas de Virgílio” (*Vitae Vergilianae*) escritas na Antiguidade, como a de Probo (de data incerta) e a de Sérvio, outro gramático e comentador das obras de Virgílio do séc. IV, todas elas inspiradas, contudo, na mais antiga *Vida*.

O GÊNERO BIOGRÁFICO

Tenha sido Suetônio o autor da *Vita* ou não, cabe lembrar que esse gênero literário não nasceu com ele. Segundo Yolanda García, na introdução ao volume das *Biografías literarias latinas*, os primeiros biógrafos nascem na Grécia do séc. IV “*de la fusión de una costumbre ancestral – cantar las hazañas de los héroes nacionales – con el desarrollo simultáneo del individualismo y la prosa*”.¹⁵ Ela ainda afirma que, paralelamente, em Roma, havia o “*hábito autóctono que consistía en el elogio del miembro de la gens recién fallecido (laudatio funebris) por sus descendientes*”, que “*fue impulsado más tarde por las técnicas del discurso dando lugar a la oratoria panegírica y a formaciones prosísticas como el Agrícola de Tácito o, en escala menor, el Atico de Nepote*”.¹⁶ Mais específico, Augusto Rostagni, um dos editores do *De poetis* de Suetônio, falando dos precursores do biógrafo dos Césares, dá ênfase a Aristóxeno (séc. IV A.N.E.), célebre teórico da música:

Infatti Aristosseno, con i suoi Βίοι ἀνδρῶν – Vite di Pitagora, di Archita, di Socrate, di Platone, ecc. – era stato il primo rappresentante di un tipo biografico che, sull'esempio di lui, venne largamente introdotto presso i filosofi della scuola peripatetica, e dai filosofi della scuola peripatetica passò quasi contemporaneamente ai filologi alessandrini: tipo biografico che ha per oggetto, non già gli uomini d'azione, i militari, i politici e simili, bensì gli uomini di cultura, filosofi, poeti, oratori, ecc., considerati a confronto con gli altri come i più degni di gloria, quindi come gli ἐνδοξοί, gli illustres per eccellenza.¹⁷

Aristóxeno, diz Rostagni, era um peripatético, ou seja, um discípulo de Aristóteles, filósofo que seria, este sim, o inventor da chamada biografia literária. García explica que Aristóteles e seus alunos se dedicaram à compilação exaustiva de dados sobre todos os âmbitos da vida e da cultura para cada ramo do saber. No caso da literatura, continua García, o próprio Aristóteles chegou a compor uma obra Περί ποιητῶν (“Sobre os poetas”), da qual nos chegaram apenas fragmentos e que, ainda segundo a estudiosa, seria a base necessária para a sua *Poética*.¹⁸ Outro discípulo importante de Aristóteles foi Teofrasto (c. 372 – c. 288). Sua obra *Characteres* é uma boa amostra desse interesse dos peripatéticos em descrever vidas – ou modos de vida (*modi uiuendi*) – dignas de serem recordadas, especialmente de filósofos, pois acreditavam que o “caráter” das pessoas era um “reflejo del ser interior”.¹⁹

Ainda no mundo de língua grega, um nome mencionado tanto por Rostagni quanto por García é Calímaco (séc. III A.N.E.), poeta e funcionário da Biblioteca de Alexandria. Praticamente toda sua obra se perdeu, mas dentre os poucos fragmentos que chegaram até nós há os *Pínakes* (Πίνakes, “Quadros”), que contêm aquele que é considerado o primeiro catálogo bibliotecário. Nele, Calímaco classifica os autores por categorias: poetas, filósofos, historiadores, oradores, gramáticos, médicos, músicos. Embora de natureza bibliográfica, García diz que ele “dejó sentada la clasificación que seguirán sus colaboradores en el terreno biográfico, así como el epígrafe englobador que deriva en el cliché *Peri endóxōn andrōn* (de uiris illustribus), y que se pudo aplicar desde entonces con exclusi-

*vidad a los ‘varones que brillaron en las letras’”.*²⁰

Por fim, do mundo grego Rostagni destaca ainda Sático, outro escritor de tendência peripatética que viveu em Alexandria no final do séc. III A.N.E., ou seja, contemporâneo de Calímaco. Enquanto as biografias de Aristóxeno se restringiam aos homens da cultura, Sático, em seu Βίων ἀναγραφή (“Registro de vidas”), insere, ao lado de poetas, historiadores e literatos, homens da política, arrolados um depois do outro “in forma di catalogo o di ‘rassegna’, com’è dimostrato dal titolo: ἀναγραφή”.²¹ Importante essa referência porque também a biografia suetoniana, além de se basear no princípio da classificação calímaqueana dos homens ilustres, também “risulta in fondo essere, alla maniera di Satiro, una ἀναγραφή, un catalogus, una enumeratio cronologicamente ordinata”.²² Essas informações serão relevantes para pensarmos na função do *De poetis* no interior das obras de Suetônio, e, conseqüentemente, cada uma das biografias, com atenção especial à de Virgílio, foco do presente artigo.

Quando passamos, enfim, a Roma, há de se ter em conta que quase todo o *corpus* biográfico de literatos latinos apresenta problemas de atribuição e datação, conforme explica José A. Sánchez Marín, pois a transmissão desses textos chegou até nós “de forma muy complicada y, frecuentemente, los estudiosos del tema han tenido que proceder a un análisis del texto transmitido para conjeturar el nombre del autor y la fecha de elaboración”.²³ Apesar disso, do que sobreviveu ao tempo, é possível notar que o “material biográfico latino sobre literatos, heredado de la tradición helenística en su forma de configuración, ha ido moldeándose y ampliándose a través de los siglos”.²⁴

Tudo indica, contudo, que o gênero biográfico só começou a ser cultivado em Roma na época de Cícero, e em grande parte por obra sua, quando “los latinos se vuelven hacia su pasado político y cultural con orgullo nacionalista que halla la mejor forma de expresarse, también dentro de la biografía, en la equiparación con los griegos”.²⁵ Prova-

velmente o escritor mais antigo do mundo romano que se dedicou a compor biografias seja Varrão (116 – 27), amigo de Cícero, a quem Quintiliano, um século depois, definiu como “*uir Romanorum eruditissimus*” (“o mais erudito dos romanos”).²⁶ Autor de uma quantidade enorme de obras, praticamente tudo o que escreveu não chegou até nós, mas sabemos que teria composto uma obra sobre a vida de homens insígnies, que alguns chamam de *Imagines* (“Retratos”), outros de *De illustribus uiris*.

Arnoldo Momigliano supõe que as *Imagines* continham uma seleção de setecentos retratos de homens famosos, desde reis e políticos a dançarinos e sacerdotes, passando por poetas, filósofos, historiadores etc. Momigliano diz que cada retrato era “*accompanied by an epigram which characterized the man in question. Learned discussions in prose seem, like footnotes, to have accompanied the poetic text*”.²⁷ Conjectura-se que pelo menos dois dos quinze livros com os “retratos” dos homens ilustres eram dedicados exclusivamente aos poetas e, mais especificamente, aos “*representantes de la poesía arcaica latina*”.²⁸ No entanto, ficamos apenas no campo da especulação, uma vez que essa obra de Varrão se perdeu no tempo.

Provavelmente contemporâneo de Varrão foi Santra, mencionado por Suetônio em seu *De uiris illustribus*, que deve ter-se dedicado “*al estudio de poetas y oradores*”.²⁹ Também daquele mesmo período é Higino, liberto de Augusto (o mesmo autor das *Fabulae?*), que “*abarcó en cambio toda clase de personajes*”.³⁰ Além de seus nomes, nada mais sabemos sobre eles e suas obras.

Outro coetâneo de Varrão foi Cornélio Nepos (c. 100 – c. 27), autor de um *De uiris illustribus*, que devia conter ao menos dezesseis livros,³¹ além de outras obras. Momigliano afirma que Nepos “*developed Varro’s notion of biography*”.³² Ainda de acordo com Momigliano,

*Nepos wrote three books of an universal history. Then he conceived the idea of a collection of biographies, comparing Greeks and Romans from all walks of life and even including a few Carthaginians and Persians.*³³

A dificuldade em estudar esses textos é que a conservação precária e fragmentada da obra de Nepos “*no permite un conocimiento satisfactorio de la estructura general de estos tratados*”.³⁴ Isso não impede, contudo, que o mesmo Marín avalie o trabalho de Nepos como de alguém que

*es a la vez innovador y heredero de los múltiples y diversos impulsos biográficos que se fraguaron en la época helenística, con una personal concepción de la biografía como vehículo de comparación en la que el autor muestra su mayor originalidad frente a la tradición anterior.*³⁵

Já no séc. I A.N.E., há em Roma a produção de uma literatura erudita: Columela compõe seu *De re rustica* (que de certo modo dá continuidade às *Geórgicas* de Virgílio); Celso, que escreve uma enciclopédia em vinte livros, dos quais apenas os cinco últimos chegaram até nós (tratam de medicina e higiene); Plínio, o Velho, autor da monumental *Historia naturalis* assim como uma biografia, *De uita Pomponii*, que, segundo Conte, seria presumivelmente parecido “*in genre and approach*” ao *De uita Iulii Agricola* de Tácito.³⁶ Essas duas obras, provavelmente, exerceram influência sobre Suetônio, tendo sido a última, de Tácito, publicada em 98,³⁷ ou seja, pouco antes de começar seu *De uiris illustribus*. De acordo com o estudioso italiano, a *Vida de Agrícola* é um panegírico desenvolvido em uma biografia, uma *laudatio funebris* entremeada, ampliada e integrada com materiais históricos e etnográficos.³⁸ Houve também Valério Máximo, autor do *Factorum ac dictorum memorabiliu libri IX*, dá atenção especial aos “*morts illustres*”, continuando as biografias de Nepos, mas com um espírito “*fort ‘synthétique’*”;³⁹ ou ainda Quinto Cúrcio, cuja *Vida de Alexandre* “*se lit comme un roman*”.⁴⁰

Diante desse quadro, fica evidente que, quando Suetônio começou a compor as suas *Vidas*, tinha uma ampla gama de modelos, tanto gregos quanto romanos. Na época de Suetônio, afirma Rostagni,⁴¹ havia ressurgido o interesse pelos antigos e

[...] *l’interesse per le origini della letteratura. Per questo, e anche per quel che risulta dall’intrinseco*

esame della sua trattazione, e delle sue disposizioni di studioso, è escluso ch'egli volesse fare opera di semplice informazione manualistica od enciclopedica. Egli era sulla linea di Aristosseno, di Callimaco, di Ermippo, di Cornelio Nepote, di Igino. Egli riprendeva il genuino concetto della biografia letteraria, onde gli illustres, gli ἔνδοξοι per antonomasia, si ravvisavano in coloro soltanto che dalle lettere avessero ricevuto gloria (la vera gloria). E, nei riguardi del metodo, risaliva, come a suo principale modello, a Varrone.

De acordo com Rostagni, portanto, Suetônio não quis fazer de sua obra um simples “catalogo” (embora o estudioso afirme que ele tenha se baseado em Calímaco e em Sátiro) nem um manual (talvez de caracteres?); o que Rostagni não diz, porém, é o que Suetônio queria então com sua obra, ou ainda, qual seria o “genuino concetto della biografia letteraria”: isso, temos de buscar por nós mesmos. Por fim, o estudioso garante que o modelo principal de Suetônio era Varrão: ora, mas como afirmar isso se a obra de Varrão se perdeu e se Suetônio não chega a dizer isso explicitamente? Com efeito, muitos são os modelos, inclusive as *Res gestae* de Augusto, que constituem, segundo Conte, “an important example of the impetus that so eminently Roman a tradition could give to the exposition per species that we find in Suetonius’s Lives”.⁴²

Mas, mesmo com todos esses modelos, Suetônio se destacou no gênero da biografia, sendo considerado “*el apogeo de la biografía latina*”,⁴³ afirmação ousada porque raros são os textos com os quais podemos fazer comparações. No entanto, ela é verossímil, tendo em vista que as *Vitae Caesarum* chegaram praticamente intactas até nós.

Vejam, então, algumas das características do texto de Suetônio. Marín destaca que, além de fornecer a caracterização física do biografado e a descrição de sua vida e obras, Suetônio “*muestra también un interés preciso por las condiciones económicas y el reconocimiento social que consiguieron los diversos escritores, y por las relaciones con sus protectores y con los emperadores*”.⁴⁴ Isso poderia fazer pensar que Suetônio estaria a compor uma obra de história, do gênero da historiografia, mas estudiosos apontam

algumas das diferenças entre esses dois gêneros, sendo a principal delas, para Marín, a finalidade de cada uma: “*Por finalidad de la biografía entendemos así la caracterización de un individuo a través de la descripción de su vida y acciones*”.⁴⁵

Convém, por isso, refletir sobre o que poderia representar o gênero biográfico para os antigos. De acordo com Paul Jal, nem os gregos nem os romanos empregavam o termo *biografia*, mas βίος e *Vita*, enquanto em francês o termo teria aparecido apenas no séc. XVIII.⁴⁶ Já Pascal Payen, no verbete “*Vie (Bios)*” do *Dictionnaire Plutarque*, afirma que o termo “biografia”, no mundo antigo, é atestado pela primeira vez no séc. VI na obra de Damásio, filósofo neoplatônico.⁴⁷

Independentemente do termo usado, as biografias antigas, mostra Stéphane Ratti,⁴⁸ pertenciam ao gênero retórico epidíctico, no qual ou se louva ou se critica determinada pessoa, o que vai ao encontro com a ideia de García, segundo a qual a biografia romana teria nascido da *laudatio funebris*, como vimos acima. Além disso, a biografia “*c’est un genre qui dérive de l’historiographie*”.⁴⁹ Ratti afirma ainda que alguns elementos característicos das *Vidas* já estariam presentes em Heródoto (quando conta a vida de Cresos, de Ciro, de Temístocles) ou em Tucídides (quando tece o célebre elogio de Péricles). Ratti menciona também Xenofonte, autor de um elogio ao rei de Esparta, Agesilás, que seria, essa sim, a “*première manifestation du genre biographique selon A. Momigliano*”.⁵⁰ Com isso, nota-se que a biografia é um gênero afim à historiografia.

Ratti, em seu artigo sobre “*Les racines antiques du genre biographique*”, afirma que não há nenhum texto na Antiguidade que tenha teorizado especificamente sobre o gênero biográfico, mas, das *Vidas paralelas* de Plutarco, é possível deduzir linhas gerais dos principais aspectos da biografia. Baseado no verbete de Pascal Payen,⁵¹ Ratti⁵² sintetiza os principais aspectos da “vida” segundo Plutarco: em primeiro lugar, o tema da *Vida* deve ser um personagem que alcançou a glória, tendo

deixado belos exemplos de virtude política e militar; em segundo lugar, a *Vida* deve respeitar a regra da concisão: escolher apenas as ações mais significativas do biografado e não contar sua vida de modo pormenorizado, mas escolher um detalhe revelador para explorar; em terceiro lugar, ter liberdade em relação ao gênero da historiografia (que, de acordo com Aristóteles, consiste em expor um período único com todos os eventos que se produziram em seu curso), embora Plutarco permaneça muito próximo dos historiadores (Tucídides e Políbio) no sentido de recusar o maravilhoso e a fábula, pois se trata de uma busca pela verdade. No entanto, Plutarco afirma que “não escrevemos *História*, mas *Vidas*” (*Vida de Alexandre* 1.2), e Payen diz que ele frequentemente associa seu trabalho de escrita ao do pintor ou ao do poeta, “*qui seuls parviennent au degré de précision et de raffinement qu’il vise*”.⁵³

Um elemento que Ratti não leva em conta (mas não era de seu interesse, com efeito) é a diferença entre os biografados. Assim, uma coisa é contar a vida de um imperador, outra, bem diferente, a de um poeta, afinal, seus feitos, por mais que sejam ambos grandiosos, são bastante distintos. Por isso, no caso de um imperador, a historiografia busca a “verdade” sobre sua vida, pois se trata de um personagem “sério”; já no caso de um poeta, cujo grande feito é uma obra de ficção (como nós diríamos hoje), tudo o que se conta de sua vida deve ser mais verossímil que verdadeiro, conforme a já lembrada diferença aristotélica entre história e poesia.

Outro ponto que merece atenção diz respeito ao contexto em que as biografias eram apresentadas, o que está diretamente ligado ao público para quem se escreviam esses textos. Marín diz que no período logo após a queda da República, a produção biográfica sobre os homens de letras “*se acredita como una actividad e interés de alcance lingüístico-literario, al servicio de la filología y de la enseñanza escolar, en especial la aplicada al análisis y valoración histórico-literaria de las obras de los grandes poetas más próximos en el tiempo*”.⁵⁴ Isso nos faz pensar

nos eruditos de Alexandria, geralmente considerados os primeiros filólogos; no entanto, não temos notícias de que escrevessem biografias para esses fins (de análise e valorização histórico-literária das obras), conforme vimos com Calímaco, que teria composto antes um catálogo de escritores.

Com efeito, para Marín, já em Varrão, Santra, Nepos e Higino, embebidos da tradição cultural helenística,

*la investigación anticuaria y filológica se asociaba con el estudio y la reconstrucción de la vida de los personajes del pasado, sobre todo escritores y líderes políticos, desde luego no sin plantear generalmente su utilidad más inmediata para los lectores coetáneos desde diferentes perspectivas.*⁵⁵

Depois, já no começo do Império, no séc. I A.N.E., temos a informação de que os gramáticos Probo e Vaca “*antepusieron introducciones biográficas a sus ediciones críticas de poetas*”, porém, ainda que esses trabalhos tenham sido muito estimados para o desenvolvimento do gênero, mostram-se muito mais reduzidas “*que la desarrollada posteriormente por Suetonio, constituyendo a menudo una tradición paralela y complementaria*”.⁵⁶ Em outro artigo mais antigo, Marín destaca a finalidade e o público das obras que narram as vidas de poetas

*con fines distintos, desde la elaboración de una obra erudito-literaria, destinada a un público culto y curioso, la introducción a la edición de las obras de un poeta, una amplia reseña biográfica del mismo hasta, por último, un catálogo con someras y simples referencias cronológicas.*⁵⁷

Na época de Suetônio, portanto, não era novidade a apresentação de biografias seriadas, mas sim a inserção delas na edição de textos. No entanto, nós nos perguntamos: seriam as biografias dos homens ilustres compostas por Suetônio introduções às obras desses notáveis, tal como afirmara Rolfe? Nada sabemos sobre “edições” feitas por Suetônio das obras de Terêncio, Virgílio, Horácio etc. Se comparadas às biografias dos imperadores (dos quais, à exceção de Júlio César e de Augusto, não temos obras escritas), as dos poetas teriam um fim em si mesmas, quer dizer,

não teriam sido compostas para figurar como *accessus ad auctores* antes dos textos dos poetas.

O DE UIRIS ILLUSTRIBUS DE SUETÔNIO

Com que finalidade Suetônio compôs o *De uiris illustribus* é difícil apontar, mas podemos fazer alguma ideia a partir da estrutura e do estilo de sua escrita. Para Conte, a maior limitação de Suetônio se encontra na “*superficiality of the historical and psychological analysis*” dos biografados, mas que é recompensada por sua “*narrative liveliness*” e seu estilo “*smooth and nimble*”.⁵⁸ De fato, Suetônio parece se eximir de uma caracterização moral de seus biografados, ao contrário, por exemplo, das “*biografías de generales de Nepote, o en las Vidas de los Césares*”.⁵⁹ Poder-se-ia pensar, então, que Suetônio compunha uma obra mais próxima da “*frieza*” historiográfica, porém não é isso o que seu texto nos revela.

García lembra que não encontraremos no *De uiris illustribus* “*reflexiones profundas o generalizadoras sobre el devenir literario; tampoco hay un intento de reconstruir la personalidad de los escritores (vedada a priori por esa estructura analítica)*”.⁶⁰ Se Suetônio não traça as características psicológicas dos literatos nem reconstrói suas personalidades, o que ele faz afinal? Parece que, por um lado, ele está mais preocupado em exibir suas várias fontes (cartas, testemunhos, inscrições, epigramas – inclusive do biografado –, estudos anteriores) tal como faria um historiador, mas, por outro lado, e ao contrário de um historiador, ele “*accepta con complacencia el chismorreo escabroso, la historia trivial, acompañados del característico ‘se dice’*”.⁶¹

No que diz respeito à *Vida de Virgílio*, não é diferente, visto que que Suetônio “*une a sus propósitos de rigor científico abundantes elementos legendarios y maravillosos, que demandaba el culto y la devoción por el poeta, surgidos de forma inmediata a la muerte*”.⁶² Tratar-se-ia, portanto, de um “*culto*” e uma “*devoción*” por esses poetas (e outros, cujas biografias não chegaram até nós) o que teria levado Suetônio a compor essas *Vidas*.

Por isso, talvez, ele misture história e ficção, realizando algo que seria considerado equivocado do ponto de vista da *Poética* de Aristóteles. Sendo assim, as *Vidas* de Suetônio podem, e devem, ser apreciadas como textos com valores literários, quer dizer, textos em que o verossímil é mais importante que o verdadeiro.

Dito isso, seu valor é indiscutível, pois se trata, na prática, do primeiro texto que conta notícias sobre Virgílio, o mais próximo do poeta no tempo. Apesar de elementos “*d’in vraisemblances, d’ordre hagiographique, et de faits contestables (par exemple l’attribution de poèmes supplémentaires)*”,⁶³ esse texto servirá de base a todas as biografias posteriores, inclusive contemporâneas, como, por exemplo, uma das mais recentes que podemos ler no *Virgílio* de Mario Lentano (2022).⁶⁴ Além disso, essas páginas

*attachent à l’image du poète des faits et des scènes que l’on ne peut plus lui retirer; par exemple, la lecture des trois livres de l’Énéide en présence d’Auguste et la pâmoison d’Octavie au ‘Tu Marcellus eris’, et le drame de l’épopée inachevée qui doit être livrée aux flammes.*⁶⁵

Para além do debate da autoria e da verdade, esse texto é relevante também por tratar de um dos maiores poetas do Ocidente; por isso, no afã de buscar notícias (verdadeiras) sobre sua vida, até recentemente serviu de base para a maioria das biografias modernas de Virgílio, como vimos. Agora, contudo, desde o começo do séc. XXI, surgiu a tendência de ler a *Vida* não mais como mera fonte biográfica (com notícias verdadeiras ou falsas), mas como uma forma de exegese, semelhante à crítica literária.⁶⁶ Após a escola da Nova Crítica (*New Criticism*), a leitura estrutural dos textos literários ofuscou de forma avassaladora qualquer tentativa de encontrar fatos históricos nesses textos; há, contudo, de se ter cautela, pois nem tudo é alegoria, e Anton Powell mostra que uma abordagem “*more respectful approach to VSD may lead to surprising results relevant both to philology and history*”.⁶⁷

Por qual motivo, pergunta Powell, até hoje os críticos aceitam unanimemente as datas

de nascimento e de morte de Virgílio que são tiradas, justamente, da *Vida*? No caso da data do falecimento, Powell⁶⁸ diz que não há por que duvidar delas, uma vez que o poeta tinha se tornado uma verdadeira notoriedade, como atestam Propércio (II.34, v. 61-78) ou Tácito, que descreve o alvoroço dos espectadores de um teatro ao ouvir os versos de Virgílio, levantando-se todos ao mesmo tempo para saudá-lo “como se ele fosse Augusto” (“*populus [...] surrexit uniuersus et [...] Virgiliū ueneratus est sic quasi Augustus*, in *Dialogus de oratoribus*”, 13.2). Mas, quanto à data de nascimento, por que aceitar o que diz o texto da *Vida*? É por que não aceitar outras informações? Como escolher o que é “verdadeiro” e o que é “falso”?

Por isso, preferimos situar o texto dentro dos contornos de seu gênero, o da biografia, mais especificamente o gênero da biografia tal como era praticado na Antiguidade, que é bastante distinto das biografias hodiernas. Ao contrário do que se pretende hoje em dia, as biografias antigas não buscavam a “verdade” sobre o biografado, ainda mais quando se tratava de alguém cuja profissão era justamente a “ficção”. Logo, para tratar de um poeta, o biografista lançava mão daquilo que hoje chamamos de ficção. Veja-se, a esse respeito, os parágrafos 3-5 da *Vida*, em que se narra o sonho da mãe de Virgílio. Ora, o presságio da mãe grávida que sonha com o nascimento de uma figura eminente é um lugar-comum da literatura, que o próprio Suetônio usou nas *Vidas dos Césares*,⁶⁹ sendo depois reutilizado por grandes autores para contar a vida de grandes poetas, como vemos, por exemplo, na *Vida de Dante* escrita por Boccaccio, o “pai” da narrativa moderna.⁷⁰

Assim, no lugar de buscarmos (inutilmente) o que é fato e o que é ficção, preferimos ler a *Vida* como uma narrativa a respeito de um grande poeta que revive a cada vez que é lembrado, de modo a nos fornecer uma ideia de como poderia ter sido sua vida e a ajudar, na medida do possível, a melhor compreender como sua obra foi recebida ainda na Antiguidade, o que possibilitará tecer comparações com a ma-

neira como vem vêm sendo lidas as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Ademais, como afirma García, a *Vida* é para o estudioso moderno “*una fuente objetiva, y con mucha frecuencia única, de multitud de datos*”.⁷¹ E, para além da vida específica de Virgílio, esse texto auxilia nos ajuda a entender o papel do poeta naquela sociedade – e as enormes diferenças de seu papel nas nossas sociedades hoje em dia; . Payen, no já citado *Dictionnaire Plutarque*, afirma que o tema de uma biografia “*est le révélateur des contrastes de la société dans laquelle il [o biografado] reçoit son éducation, vit e meurt*”.⁷² É o que diz também Marín:

*Las biografías conservadas, más allá de las singulares noticias biográficas, son para nosotros una fuente valiosa, sobre todo por el conocimiento de las condiciones económicas, sociales e institucionales (escuelas, bibliotecas, mecenazgo) en que se desenvolvía la actividad de enseñantes, poetas y hombres de letras.*⁷³

Com esse olhar, portanto, é que nos parece mais adequado ler a *Vida* de Virgílio, ou seja, como a narrativa da vida de um poeta que foi e continua a ser apreciado por mais de dois milênios. Cumpre lembrar, por fim, que as biografias de Suetônio definiram a forma desse gênero literário até “*at least the eighteenth century*”.⁷⁴ E seu maior valor, de acordo com Momigliano, é o fato de ter escrito as biografias dos Césares aplicando a elas os métodos de descrição e documentação mais usuais para satisfazer a curiosidade a respeito dos homens de letras, comuns mortais. Por isso, afirma o estudioso, “*it is pleasant to conclude by noting that Roman biography contributed to keeping emperors within the bounds of mortality*”.⁷⁵

A VITA VERGILII: TEXTO LATINO E TRADUÇÃO⁷⁶

[1] *P. Vergilius Maro Mantuanus parentibus modicis fuit ac praecipue patre, quem quidam opificem figulum, plures Magi cuiusdam uiatoris initio mercennarium, mox ob industriam generum tradiderunt, egregieque substantiae siluis coemendis et apibus curandis auxisse re<c>ulam.* [2] *Natus est Cn. Pompeio Magno M. Licinio Crasso primum cons. Iduum Octobrium die in pago, qui Andes dicitur et abest a Mantua non procul.* [3] *Praegnans eum mater*

somniauit enixam se laureum ramum, quem contactu terrae coaluisse et excreuisse ilico in speciem maturae arboris refertaeque uariis pomis et floribus. ac sequenti luce cum marito rus propinquum petens ex itinere deuertit atque in subiecta fossa partu leuata est. [4] ferunt infantem, ut sit editus, neque uagisse et adeo miti uultu fuisse, ut haud dubiam spem prosperioris geniturae iam tum daret. [5] et accessit aliud praesagium, siquidem uirga populea more regionis in puerperiis eodem statim loco depacta ita breui eualuit tempore, ut multo ante satas populos adaequauisset; quae ‘arbor Vergilii’ ex eo dicta atque etiam consecrata est summa grauidarum ac fetarum religione suscipientium ibi et soluentium uota. [6] Initia aetatis Cremonae egit usque ad uirilem togam, quam XVII anno natali suo accepit isdem illis consulibus iterum duobus, quibus erat natus, euenitque ut eodem ipso die Lucretius poeta decederet. [7] sed Vergilius a Cremona Mediolanum et inde paulo post transiit in urbem. [8] Corpore et statura fuit grandi, aquilo colore, facie rusticana, ualitudine uaria: nam plerumque a stomacho et a faucibus ac dolore capitis laborabat, sanguinem etiam saepe reiecit. [9] cibi uinique minimi, libidinis in pueros pronioris, quorum maxime dilexit Cebetem et Alexandrum, quem secunda Bucolicorum eglōga Alexim appellat, donatum sibi ab Asinio Pollione, utrumque non ineruditum, Cebetem uero et poetam. uulgatum est consuesse eum et cum Plotia Hieria. [10] sed Asconius Pedianus adfirmat, ipsam postea maiorem natu narrare solitam, inuitatum quidem a Varro ad communionem sui, uerum pertinacissime recusasse. [11] cetera sane uitae et ore et animo tam probum constat, ut Neapoli ‘Parthenias’ uulgo appellatus sit, ac si quando Romae, quo rarissime commeabat, uiseretur in publico, sectantes demonstrantesque se suffugere in proximum tectum. [12] Bona autem cuiusdam exsulantis offerente Augusto non sustinuit accipere. [13] possedit prope centiens sestertium ex liberalitatibus amicorum, habuitque domum Romae Esquiliis iuxta hortos Maecenatianos, quamquam secessu Campaniae Siciliaeque plurimum uteretur. [14] Parentes iam grandis amisit, ex quibus patrem captum oculis, et duos fratres germanos, Silonem impuberem, Flaccum iam adultum, cuius exitum sub nomine Daphnidis deflet. [15] Inter cetera studia medicinae quoque ac maxime mathematicae

operam dedit. Egit et causam apud iudices unam omnino nec amplius quam semel: [16] nam et in sermone tardissimum eum ac paene indocto similem fuisse Melissus tradidit. [17] Poeticam puer adhuc auspicatus in Ballistam ludi magistrum ob infamiam latrociniorum cooptum lapidibus distichon fecit:

Monte sub hoc lapidum tegitur Ballista sepultus.
nocte die tutum carpe, uiator, iter.

deinde Catalepton et Priapea et Epigrammata et Diras, item Cirim et Culicem, cum esset annorum XXXVI. [18] cuius materia talis est: pastor fatigatus aestu, cum sub arbore condormisset et serpens ad eum proreperet e palude, culex prouolauit atque inter duo tempora aculeum fixit pastori. at ille continuo culicem contriuit et serpentem interemit ac sepulchrum culici statuit et distichon fecit:

Parue culex, pecudum custos, tibi tale merenti
funeris officium uitae pro munere reddit.

[19] scripsit etiam, de qua ambigitur, Aetnam. mox cum res Romanas inchoasset, offensus materia ad Bucolica transiit, maxime ut Asinium Pollionem, Alfenum Varum et Cornelium Gallum celebraret, quia in distributione agrorum, qui post Philippensem uictoriam ueteranis triumuirorum iussu trans Padum diuidebantur, indemnem se praestitissent. [20] deinde Georgica in honorem Maecenatis scripsit, qui sibi mediocriter adhuc noto operam tulisset aduersus ueterani cuiusdam uiolentiam, a quo in altercatione litis agrariae paulum afuit quin occideretur. [21] nouissime Aeneidem inchoauit, argumentum uarium ac multiplex et quasi amborum Homeri carminum instar, praeterea nominibus ac rebus Graecis Latinisque commune, et in quo, quod maxime studebat, Romanae simul urbis et Augusti origo contineretur. [22] cum Georgica scriberet, traditur quotidie meditato mane plurimos uersus dictare solitus ac per totum diem retractando ad paucissimos redigere, non absurde carmen se more ursae parere dicens et lambendo demum effingere. [23] Aeneida prosa prius oratione formatam digestamque in XII libros particulatim componere instituit, prout liberet quidque, et nihil in ordinem arripiens. [24] ac ne quid impetum morareur, quaedam imperfecta transmisit, alia leuissimis uersibus ueluti fulsit, quos per io-

cum pro tibicinibus interponi aiebat ad sustinendum opus, donec solidae columnae aduenirent. [25] Bucolica triennio, Georgica VII, Aeneida XI perfecit annis. [26] Bucolica eo successu edidit, ut in scena quoque per cantores crebro pronuntiarentur. [27] Georgica reuerso post Actiacam uictoriam Augusto atque Atellae reficiendarum faucium causa commoranti per continuum quadriduum legit, suscipiente Maecenate legendi uicem quotiens interpellaretur ipse uocis offensione. [28] pronuntiabat autem cum suauitate, cum lenociniis miris. [29] <ac> Seneca tradidit Iulium Montanum poetam solitum dicere, inuolaturum se Vergilio quaedam, si et uocem posset et os et hypocrisin: eosdem enim uersus ipso pronuntiante bene sonare, sine illo inanes esse mutosque. [30] Aeneidos uixdum coeptae tanta exstitit fama, ut Sextus Propertius non dubitauerit sic praedicare:

*Cedite, Romani scriptores, cedite Grai:
nescio quid maius nascitur Iliade.*

[31] Augustus uero, nam forte expeditione Cantabrica aberat, supplicibus atque etiam minacibus per iocum litteris efflagitarat, ‘ut sibi de Aeneide’, ut ipsius uerba sunt, ‘uel prima carminis ὑπογραφή uel quodlibet κῶλον mitteretur’. [32] cui tamen multo post, perfectaque demum materia, tres omnino libros recitauit, secundum, quartum et sextum; sed hunc notabili Octaviae adfectione, quae, cum recitationi interesset, ad illos de filio suo uersus: ‘tu Marcellus eris’, defecisse fertur atque aegre focolata. [33] recitauit et pluribus, sed neque frequenter et ea fere de quibus ambigebat, quo magis iudicium hominum experiretur. [34] Erotem librarium et libertum eius exactae iam senectutis tradunt referre solitum, quondam eum in recitando duos dimidiatos uersus complekse ex tempore. nam cum hactenus haberet: ‘Misenum Aeoliden’, adiecisse: ‘quo non praestantior alter’, item huic ‘aere ciere viros’, simili calore iactatum subiunxisse: ‘Martemque accendere cantu’, statimque sibi imperasse ut utrumque uolumini adscriberet. [35] Anno aetatis quinquagesimo secundo impositurus Aeneidi summam manum statuit in Graeciam et in Asiam secedere triennioque continuo nihil amplius quam emendare ut reliqua uita tantum philosophiae uacaret. sed cum ingressus iter Athenis occurrisset Augusto ab

Oriente Romam reuertenti, destinaretque non absistere atque etiam una redire, dum Megara uicinum oppidum feruentissimo sole cognoscit, languorem nactus est, eumque non intermissa nauigatione auxit ita, ut grauior aliquanto Brundisium appelleret, ubi diebus paucis obiit XI Kal. Octobr. Cn. Sentio Q. Lucretio cons. [36] ossa eius Neapolim translata sunt tumuloque condita, qui est uia Puteolana intra lapidem secundum, in quo distichon fecit tale:

*Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope. cecini pascua rura duces.*

[37] Heredes fecit ex dimidia parte Valerium Proculum fratrem alio patre, ex quarta Augustum, ex duodecima Maecenatem, ex reliqua L. Varium et Plotium Tuccam, qui eius Aeneida post obitum iussu Caesaris emendauerunt. de qua re Sulpicii Carthaginensis exstant huiusmodi uersus:

*Iusserat haec rapidis aboleri carmina flammis
Vergilius, Phrygium quae cecinere ducem.
Tucca uetat Variusque simul; tu, maxime Caesar,
non sinis et Latiae consulis historiae.
infelix gemino cecidit prope Pergamon igni,
et paene est alio Troia cremata rogo.*

[39] egerat cum Vario, priusquam Italia decederet, ut si quid sibi accidisset, Aeneida combureret; <a>t is ita facturum se pernegarat. igitur in extrema ualetudine assidue scrinia desiderauit, crematurus ipse; uerum nemine offerente, nihil quidem nominatim de ea cauuit. [40] ceterum eidem Vario ac simul Tuccae scripta sua sub ea condicione legauit, ne quid ederent, quod non a se editum esset. [41] edidit autem auctore Augusto Varius, sed summam emendata, ut qui uersus etiam imperfectos, si qui erant, reliquerit. quos multi mox supplere conati non perinde ualuerunt ob difficultatem, quod omnia fere apud eum hemistichia absoluto perfectoque sunt sensu, praeter illud ‘Quem tibi iam Troia’. Nisus grammaticus audisse se a senioribus aiebat, Varium duorum librorum ordinem commutasse, † et qui tunc secundus esset in tertium locum transtulisse †, etiam primi libri correxisse principium, his uersibus demptis:

*Ille ego qui quondam gracili modulatus auena
carmina et egressus siluis uicina coegi,*

*ut quamuis auido parerent arua colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
arma uirumque cano.*

[43] *Obtrectatores Vergilio numquam defue-
runt, nec mirum, nam nec Homero quidem.
prolatis Bucolicis Numitorius quidam rescrip-
sit Antibucolica, duas modo eglogas, sed
insulsissime παρωδησας, quarum prioris
initium est:*

*Tityre, si toga calda tibi est, quo tegnine fagi?
sequentis:
Dic mihi, Damoeta: cuium pecus, anne Latinum?
non. uerum Aegonis nostri sic rure loquuntur.*

*alius recitante eo ex Georgicis: 'Nudus ara,
sere nudus', subiecit: 'habebis frigore febrem'.
[44] est et aduersus Aeneida liber Car<u>ili
Pictoris, titulo 'Aeneidomastix'. M. Vip<s>a-
nius a Maecenate eum suppositum appellabat
nouae cacozeliae repertorem, non tumidae nec
exilis, sed ex communibus uerbis, atque ideo
latentis. Herennius tantum uitia eius, Perel-
lius Faustus furta contraxit. [45] sed et Q.
Octaui Auiti Ὀμοιοτελεύτων octo uolumi-
na, quos et unde uersus transtulerit,
continent. [46] Asconius Pedianus libro, quem
contra obtrectatores Vergilii scripsit, pauca ad-
modum obiecta ei proponit, eaque circa
historiam fere et quod pleraque ab Homero
sumpsisset; sed hoc ipsum crimen sic defende-
re assuetum ait: 'cur non illi quoque eadem
furta temptarent? uerum intellecturos facilius
esse Herculi clauam quam Homero uersum
surripere'; et tamen destinasse secedere, ut
omnia ad satietatem maleuolorum decideret.*

SUETÔNIO, VIDA DE VIRGÍLIO

[1] Públio Virgílio Marão foi um mantua-
no de pais humildes, especialmente por
parte de pai, segundo alguns, um artesão
oleiro, mas a maior parte relata que havia
sido primeiro assalariado de certo oficial
de justiça chamado Mago, depois, por
causa de sua diligência, se tornara seu
genro, e aumentara sua terrinha notavel-
mente comprando bosques de boa
qualidade e criando abelhas. [2] Nasceu
sob o primeiro consulado de Gneu Pom-
peu, o Grande, e de Marco Licínio Crasso,
nos idos de outubro num vilarejo chama-
do Andes, não distante de Mântua.⁷⁷ [3]

Grávida dele, sua mãe sonhou que paria
um ramo de louro, que, ao tocar a terra,
criou raízes e cresceu tomando de súbito a
aparência de uma árvore madura, carrega-
da de vários pomos e flores, e, no dia
seguinte, procurando com o marido um
campo próximo, saiu da estrada e, numa
fossa diante dela, deu à luz. [4] Dizem que
o bebê, assim que veio ao mundo, não va-
giu e que tinha um rosto tão sereno, que
sem dúvida já dava desde então esperança
de um futuro muito próspero. [5] E se so-
mou um outro presságio, pois uma verga
de choupo plantada imediatamente no
mesmo lugar em que nascera a criança (se-
gundo o costume da região) tanto medrou
em tão pouco tempo, que se equiparou
aos choupos ali semeados muito antes;
por isso, foi chamada árvore de Virgílio e
foi também consagrada pela enorme devo-
ção das grávidas e das puérperas, que
vinham ali para parir e cumprir seus vo-
tos. [6] A primeira idade passou em
Cremona até a toga viril, que obteve no
seu aniversário de 17 anos, sendo cônsules
os mesmos dois de quando havia nascido,
e aconteceu que naquele mesmo dia o po-
eta Lucrécio falecera. [7] Mas Virgílio
passou de Cremona para Milão e, pouco
depois, daqui para a Cidade.⁷⁸ [8] De cor-
po e estatura foi grande, cor parda,
aparência de camponês, saúde instável:
pois muito sofria de dor no estômago, na
garganta e na cabeça, e até mesmo fre-
quentemente cuspiu sangue. [9]
Muitíssimo sóbrio com comida e vinho,
mais inclinado ao prazer dos meninos,
dentre os quais preferiu maximamente
Cebes e Alexandre, a quem chamara
Aléxis na segunda bucólica, a ele dado por
Asínio Polião, ambos não sem cultura, Ce-
bes inclusive poeta. Corria voz que ele
tivera um caso com Plócia Hiéria. [10] Mas
Ascônio Pediano afirma que ela mesma
costumava contar, quando mais velha,
que ele havia sido convidado de fato por
Vário para dividi-la com ele, porém havia
recusado pertinazmente. [11] No mais,
certamente consta que quanto à vida, ao
semblante e ao ânimo foi tão probo, que,
em Nápoles, Partênias⁷⁹ era comumente
chamado e quando aparecia em público
em Roma, aonde ia raramente, se refugiu-

ava-se na casa mais próxima, evitando os que o seguiam e apontavam para ele. [12] Não consentiu em receber os bens de um exilado oferecidos por Augusto. [13] Possuiu cerca de dez milhões de sestércios da generosidade dos amigos e teve uma casa em Roma, no Esquilino, ao lado dos jardins de Mecenas, embora muitas vezes usufruísse o isolamento da Campânia e da Sicília. [14] Já grande, perdeu os pais, seu pai cego, e dois irmãos gêmeos, Silo, ainda impúbere, e Flaco, já adulto, cuja morte chorou sob o nome de Dáfnis.⁸⁰ [15] Entre outros estudos, dedicou-se à medicina e sobretudo à matemática. Advogou diante de juízes uma única causa, e não mais do que uma só vez: [16] pois Melisso conta que havia sido lentíssimo na elocução e quase parecia um indouto. [17] Tendo começado ainda menino a poetar, compôs um dístico contra Balista, um professor de escola apedrejado até a morte por causa do escândalo de suas ladroagens:

Sob esse monte de pedras Balista está enterrado;
noite e dia segue seguro, viajante, teu caminho.⁸¹

Depois, o *Catalepton*,⁸² as *Priapeas*,⁸³ *Epi-gramas*, as *Imprecações* e também a *Garça* e o *Mosquito*, quando tinha 26 anos.⁸⁴ [18] O assunto deste último é o seguinte: um pastor, cansado pelo calor, dormia embaixo de uma árvore, e uma serpente se aproxima dele; um mosquito voou de um pântano e sua tromba fincou no meio das têmporas do pastor. Mas ele no mesmo instante esmagou o mosquito, aniquilou a serpente, construiu um sepulcro para o mosquito e compôs um dístico:

Pequeno mosquito, o guardador de rebanhos te rende, o mereces,
este ofício fúnebre pelo dom da vida.⁸⁵

[19] Escreveu ainda, mas não se tem certeza, *Etna*. Pouco depois, começou uma história romana, mas, descontente com a matéria, passou para as *Bucólicas*, sobretudo para celebrar Asínio Polião, Alfenio Varo e Cornélio Galo, porque, na distribuição de terras, que após a vitória de Filipos haviam sido divididas por ordem dos triúmviros entre os veteranos além do Pó, eles o deixaram indene.⁸⁶ [20] Em se-

guida escreveu as *Geórgicas* em honra a Mecenas, que a ele, até então não muito conhecido, prestara auxílio contra a violência de um veterano, de quem por pouco escapou de ser morto por causa de um litígio agrário. [21] Por último, começou a *Eneida*, de argumento variado e complexo, como que à semelhança de ambos os poemas de Homero, pondo ademais em comum os nomes e os feitos dos gregos e dos latinos, e no qual continha a origem da cidade de Roma e de Augusto ao mesmo tempo, tarefa que era o seu maior empenho. [22] Quando estava escrevendo as *Geórgicas*, conta-se que costumava ditar cotidianamente muitos versos meditados de manhã e ao longo do dia inteiro reduzi-los a pouquíssimos retrabalhando-os, dizendo, não tolamente, que criava seu poema à maneira da ursa e que lhe dava sua forma final lambendo-o. [23] A *Eneida*, em prosa primeiro esboçada e dividida em 12 livros, decidiu compô-la pedaço a pedaço para que pudesse depois mexer no que lhe agradasse sem se preocupar com a ordem. [24] E para não deter seu ímpeto, deixou algumas coisas imperfeitas, outras ele as fortaleceu como que com versos levíssimos que ele dizia por brincadeira ter interposto no lugar de escoras para sustentar a obra, até que as sólidas colunas chegassem. [25] As *Bucólicas* concluiu em três anos, as *Geórgicas* em 7, a *Eneida* em 11. [26] As *Bucólicas* publicou com tanto sucesso, que foram frequentemente declamadas até mesmo por cantores em cena. [27] Leu as *Geórgicas* por quatro dias seguidos sem interrupção para Augusto, que voltara vitorioso de Ácio e parara em Atela para cuidar da garganta,⁸⁷ Mecenas tomando seu lugar na leitura todas as vezes que ele mesmo sentia sua voz cansada. [28] Declamava com suavidade e um encanto admiráveis. [29] E Sêneca conta que o poeta Júlio Montano costumava dizer que roubaria algo de Virgílio se pudesse também roubar sua voz, sua expressão e sua gesticulação: pois seus versos soavam bem quando ele mesmo os declamava, mas sem ele eram vazios e mudos. [30] Mal havia começado, tanto se alçou a fama da *Eneida*, que Sexto Propércio não hesitou predizer o seguinte:

Cedei gregos, cedei escritores romanos:
nasce não sei o quê maior que a *Ilíada*.⁸⁸

[31] Augusto, com efeito – por acaso ausente em função da expedição na Cantábria –,⁸⁹ mandava cartas com súplicas e até mesmo com ameaças jocosas insistindo que “lhe enviasse”, são suas próprias palavras, “algo da *Eneida*, ou o primeiro ὑπογραφή do poema ou qualquer κῶλον que quisesse”.⁹⁰ [32] A ele, muito depois quando por fim completou a matéria, recitou três livros ao todo, o segundo, o quarto e o sexto, mas este último causou notável reação em Otávia, que, dizem, estando presente à recitação, quando chegou aos versos sobre seu filho “Tu serás Marcelo”,⁹¹ desmaiou e foi refocilada a custo. [33] Recitou também a mais gente, mas não com muita frequência e praticamente aquelas partes das quais não estava seguro, para melhor experimentar o julgamento das pessoas. [34] Contam que Eros, seu secretário e libertado, de velhice já avançada, costumava dizer que certa vez ele [*scil.* Virgílio] completou dois hemistíquios de improviso. Pois enquanto tinha apenas “Miseno Eólida”, ajuntou: “de quem nenhum outro era mais vigoroso”,⁹² igualmente como “a incitar os varões”, impelido por semelhante ardor acrescentou: “e a Marte inflamar com a trombeta de bronze”,⁹³ e imediatamente ordenou que escrevesse ambos os versos no volume. [35] No quinquagésimo segundo ano de vida, para dar a última demão à *Eneida*, decidiu se retirar na Grécia e na Ásia e, por um triênio seguido, nada fazer além de revisá-la, para que o restante da vida pudesse se entregar apenas à filosofia. Mas como, tendo começado sua viagem, em Atenas encontrara Augusto que voltava do Oriente para Roma e determinara não se afastar dele e mesmo retornar com ele, enquanto visitava Mégara, cidade próxima, sob um sol quentíssimo, contraiu uma doença que, sem interromper a navegação, aumentou tanto, que chegou mais grave a Brundísio, onde em poucos dias faleceu, onze dias antes das calendas de outubro,⁹⁴ sendo Gneu Sêncio e Quinto Lucrécio cônsules. [36] Seus ossos

foram trasladados para Nápoles e depositados num túmulo que se encontra na via Puteolana, a cerca de duas milhas da cidade, para o qual compôs o seguinte dístico:

Mântua me gerou, os calabreses me arrebataram, agora me tem
Partênopo; cantei pastos, campos, chefes.⁹⁵

[37] Designou como herdeiro da metade [de seus bens] Valério Próculo, irmão de um outro pai; de um quarto, Augusto, de um duodécimo, Mecenas, do restante Lúcio Vário e Plócio Tuca, que, depois de seu falecimento, revisaram a *Eneida* por ordem de César. [38] Sobre isso, subsistem os seguintes versos de Sulpício de Cartago:

Ordenara que fossem destruídos os versos com as chamas vorazes
Virgílio, os quais haviam cantado o chefe da Frígia.
Tuca proíbe e Vário com ele; tu, sumo César,
não permites e conservas a história do Lácio.
A infeliz Pérgamo quase se extinguiu por dois fogos,
e por pouco Troia não queimou num outro incêndio.⁹⁶

[39] Exigira de Vário, antes de deixar a Itália, que, se algo lhe acontecesse, ateasse fogo à *Eneida*; mas ele declarou veementemente que não o faria. Por isso, no extremo da enfermidade, reclamava assiduamente as caixas com os manuscritos, para que ele mesmo as queimasse; mas como ninguém lhas trazia, não cuidou mais delas expressamente. [40] No mais, legou seus escritos ao mesmo Vário assim como a Tuca, sob a condição de que não publicassem algo que ele não havia publicado. [41] Publicou-os, contudo, Vário a pedido de Augusto, mas os revisou sumariamente, de modo que os versos que ainda estavam incompletos, assim os deixou; logo depois, muitos tentaram supri-los sem obter o mesmo êxito por causa da dificuldade, pois que quase todos os hemistíquios dele possuem um sentido perfeito e completo, exceto este: “Ele que a ti já em Troia”.⁹⁷ [42] O gramático Niso dizia que ouvira dos velhos que Vário havia trocado a ordem de dois livros, passando o terceiro no lugar do que agora é o segundo, e corrigiu o começo do primeiro livro eliminando os seguintes versos:

Eu sou aquele que outrora modulei na grácil avena
canções e, egresso das selvas, as searas vizinhas

forcei a obedecer a ávida mão do colono,
grata obra aos agrícolas, mas agora de Marte as horríveis
armas e o varão canto.⁹⁸

[43] Nunca faltaram detratores a Virgílio, o que não é de se admirar, pois nem a Homero. Publicadas as *Bucólicas*, um tal Numitor escreveu em resposta as *Antibucólicas*, somente duas éclogas, mas insulsíssimas *παρωδήσας*,⁹⁹ a primeira das quais começa:

Títiro, se tua toga está quente, a que serve o abrigo da faia?¹⁰⁰
E a segunda:
Diz-me, Dametas: “de quem o rebanho” é latim?
Não, na verdade é do nosso Égon; assim falam no campo.¹⁰¹

Um outro, enquanto o poeta lia das *Geórgicas*: “Ara nu, semeia nu”,¹⁰² acrescentou: “terás febre com o frio”. [44] Existe também um livro de Carvílio Pictor contra a *Eneida*, cujo título é *Aeneidomastix*.¹⁰³ Marco Vipsânio¹⁰⁴ dizia que Virgílio, filho bastardo de Mecenas, era inventor de uma nova imitação de mau gosto, nem empolada nem sutil, mas feita a partir de palavras comuns e por isso ocultas. Herênio reuniu apenas seus defeitos, Perélio Fausto, seus furtos. [45] Não só, também os oito volumes de Quinto Otávio Avito intitulados *Ὀμοιοτήτων*¹⁰⁵ contêm não só os versos que ele tomou emprestado, mas também de onde. [46] Ascônio Pediano, no livro que escreveu contra os detratores de Virgílio, apresenta apenas algumas poucas das objeções a ele e quase todas acerca da história e aquilo que na maior parte havia tomado a Homero; mas diz que ele costumava se defender desta última acusação assim: por que eles não tentaram também esses mesmos furtos? Na verdade, eles haveriam de compreender que é mais fácil surripiar a clava de Hércules do que um verso de Homero. E por isso determinara se retirar, de modo a podar todas as coisas para a satisfação dos críticos mais malvados.

ABSTRACT

The earliest biography of Virgil, the *Vita Vergilii*, as it is usually called, would have been composed by Suetonius around 100 years after the poet's death, but preserved in an introduction to the commentaries on the Virgilian poems by Aelius Donatus, a 4th century grammarian. Recently, the importance of how to read this text, regardless of its authorship, has been gaining ground. In this article, we intend to offer our way of reading a literary biography about a poet of Antiquity. To this end, we present, after a brief history of biography from its birth in Greece to Suetonius, some considerations about this genre, as well as our translation of the text, so that anyone who reads it can draw their own conclusions.

KEYWORDS

Biography; Virgil; Suetonius; Donatus; Translation.

REFERÊNCIAS

BOCCACCIO, Giovanni. **Vida de Dante**. Tradução de Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2021.

CONTE, Gian Biagio. **Latin Literature: a History**. Tradução de Joseph B. Solodow. Baltimore; Londres: Johns Hopkins U.P., 1994.

GAILLARD, Jacques. **Approche de la Littérature Latine**. Paris: Éditions Nathan, 1992.

GARCÍA, Yolanda (org.). **Biografías literarias latinas**: Suetonio, Probo, Servio, Foca, Vacca, Jerónimo. Introducciones por Yolanda García; traducciones y notas de José Abeal López et al. Madri: Editorial Gredos, 1985.

GOLDSCHMIDT, Nora. **Afterlives of the Roman Poets: Biofiction and the Reception of Latin Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

JAL, Paul. Biographie et histoire dans la Rome antique. **Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France**, 1992, p. 337-351.

LENTANO, Mario. **Virgilio**. Roma: Salerno, 2022.

MARÍN, José A. Sánchez. La biografía de literarios en Roma. In: VALCÁRCEL MARTÍNEZ, Vitalino (org.). **Las biografías griega y latina como género literario**: de la Antigüedad al Renacimiento, algunas calas. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 2009. p. 209-238.

MARÍN, José A. Sánchez. Prodigios, elementos eróticos y retrato físico en las biografías de poetas. **Emerita**, 53, 2, 1985, p. 291-308.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **The Development of Greek Biography**. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1993.

NAUMANN, Heinrich. Suetonius' Life of Virgil: the Present State of the Question. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 85, 1981, p. 185-187.

PAYEN, Pascal. Vies (Bios). In: **Dictionnaire Plutarque**, in Plutarque. Vies parallèles. Traduction par Anne-Marie Ozanam. Paris: Gallimard, 2001.

POWELL, Anton. Sinning against philology? Method and the Suetonian-Donatian Life of Virgil. In: POWELL, Anton; HARDIE, Philip. **The Ancient Lives of Virgil: Literary and Historical Studies**. Swansea: The Classical Press of Wales, 2017, pp. 173-198.

RATTI, Stéphane. Les racines antiques du genre biographique. **L'Information littéraire**, n. 2, 2006, p. 3-11.

ROSTAGNI, Augusto. **Svetonio**: De poetis e biografi minori. Turim: Chiantore, 1944.

SUETONIUS. **Volume I**. Edited by J.C. Rolfe. Cambridge, Massachusetts; Londres: Harvard University Press, 2001a. (1. ed. 1914).

SUETONIUS. **Volume II**. Edited by J.C. Rolfe. Cambridge, Massachusetts; Londres: Harvard University Press, 2001b. (1. ed. 1914).

TRANQUILLO, Caio Svetonio. **I dodici cesari**: gli uomini illustri. Traduzione di Felice Dessi. Milão: Rizzoli, 1968.

VIRGILE. **Œuvres complètes**: Édition bilingue établie par Jeanne Dion et Philippe Heuzé, avec Alain Michel pour les "Géorgiques". Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2015.

NOTAS

- 1 Conte, 1994, p. 546.
- 2 Idem, *ibidem*.
- 3 Gaillard, 1992, p. 115-116.
- 4 Heuzé, 2015, p. 1352-1353.
- 5 Rolfe, 2001b, p. 370.
- 6 Idem, *ibidem*. Para Felice Dessì, tradutor italiano das obras de Suetônio, as vidas de Terêncio, Virgílio e Horácio são com certeza de Suetônio, enquanto mais incerta (“*più incerta*”) é a atribuição das vidas de Tibulo, Pérsio e Lucano; já as biografias de Plínio, o Velho e de Passieno Crispo seriam “*probabilmente, un rifacimento o un riassunto di autore tardivo*” (Dessì, 1968, p. 8).
- 7 Naumann, 1981, p. 185.
- 8 Idem, *ibidem*, p. 185-186; grifo do autor.
- 9 Rolfe, 2001a, p. XII.
- 10 Todas as traduções são de responsabilidade do autor deste artigo.
- 11 Conte, 1994, p. 547.
- 12 Idem, *ibidem*, p. 548.
- 13 Philippe Heuzé, um dos mais recentes tradutores da *Vida* de que temos notícia, sugere, mais cauteloso, que o texto de Donato poderia ser um resumo do de Suetônio (Heuzé, 2015, p. 1352).
- 14 Ed. Brugnoli-Stok, 1995, p. 15.
- 15 García, 1985, p. 9.
- 16 Idem, *ibidem*.
- 17 Rostagni, 1944, p. xiii.
- 18 García, 1985, p. 9-10. No elenco que Diógenes de Laércio apresenta na biografia de Aristóteles é a segunda obra, dividida em três livros, α , β , γ (*Vidas, doutrinas e sentenças dos filósofos ilustres* 5.1.22).
- 19 García, 1985, p. 10.
- 20 Idem, *ibidem*, p. 13.
- 21 Rostagni, 1944, p. xvi.
- 22 Idem, *ibidem*, p. xvi-xv.
- 23 Marín, 2009, p. 224.
- 24 Idem, *ibidem*, p. 235.
- 25 García, 1985, p. 16.
- 26 Quint., *Inst. orat.* x.1.95.
- 27 Momigliano, 1993, p. 96.
- 28 Marín, 2009, p. 217.
- 29 Idem, 1985, p. 292.
- 30 Idem, *ibidem*.
- 31 Conte, 1994, p. 221.
- 32 Momigliano, 1993, p. 97.
- 33 Idem, *ibidem*.
- 34 Marín, 2009, p. 217.
- 35 Idem, *ibidem*, p. 221-222.
- 36 Conte, 1994, p. 497.
- 37 Idem, *ibidem*, p. 530.
- 38 Idem, *ibidem*, p. 533.
- 39 Gaillard, 1992, p. 98.
- 40 Idem, *ibidem*.
- 41 Rostagni, 1944, p. XVIII.
- 42 Conte, 1994, p. 549.
- 43 García, 1985, p. 25.
- 44 Marín, 2009, p. 227.
- 45 Idem, *ibidem*, p. 236.
- 46 Jal, 1992, p. 338.
- 47 Payen, 2001, p. 2113.
- 48 Ratti, 2006, p. 3.
- 49 Idem, *ibidem*, p. 7.
- 50 Idem, *ibidem*.
- 51 Ver Payen, 2001, p. 2113-2114.
- 52 Ratti, 2006, p. 7-8.
- 53 Payen, 2001, p. 2115.
- 54 Marín, 2009, p. 224.
- 55 Idem, *ibidem*, p. 227.
- 56 Idem, *ibidem*, p. 224.
- 57 Marín, 1985, p. 291.
- 58 Conte, 1994, p. 549.
- 59 Marín, 2009, p. 237.
- 60 García, 1985, p. 33-34.
- 61 Idem, *ibidem*, p. 34.
- 62 Marín, 2009, p. 229.
- 63 Heuzé, 2015, p. 1352.
- 64 No âmbito da produção literária, é relevante lembrar do romance de Hermann Broch, *A morte de Virgílio*, que, apesar de o próprio autor mencionar ao final da obra que se valeu das poucas fontes a respeito da vida do poeta mantuano, Nora Goldschmidt afirma ser “*based on Donatus’ narrative of the death of the author [Virgílio]*” (Goldschmidt, 2019, p. 158). Agradeço ao avaliador que gentilmente me indicou esse estudo.
- 65 Heuzé, 2015, p. 1352.
- 66 Ver o volume organizado por Anton Powell e Philip Hardie, *The Ancient Lives of Virgil: Literary and Historical Studies*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2017.
- 67 Powell, 2017, p. 173.
- 68 Idem, *ibidem*, p. 175.
- 69 Ver José A. Sánchez Marín, “*Prodigios, elementos eróticos y retrato físico en las biografías de poetas*”, sobretudo p. 294-295. Para Marín, as duas referências ao sonho na *Vita* se de-

vem à “constante alusión a la tierra, [...] anticipando la idea de que Virgilio va a estar íntimamente ligado a ella, como demonstrarán el contenido de las Bucólicas y, sobre todo, el de las Geórgicas, y que su obra será exuberante y fecunda” (p. 295).

70 Ver os parágrafos 16-18 da *Vida de Dante*, de Giovanni Boccaccio (2021).

71 García, 1985, p. 34.

72 Payen, 2001, p. 2116.

73 Marín, 2009, p. 227-228.

74 Conte, 1994, p. 549.

75 Momigliano, 1993, p. 100.

76 O texto latino da tradução é o de Brugnoli e Stok (1997).

77 Dia 15 de outubro de 70 a.n.e. O nome do vilarejo Andes não existe mais e costuma ser identificado com a atual Pietole, a cerca de cinco quilômetros ao sul de Mântua.

78 Roma, a cidade por antonomásia.

79 Em grego, παρθένιας significa “virgem”.

80 Na quinta bucólica, dois pastores poetas lamentam a morte de Dáfnis, outro pastor poeta.

81 “Monte sub hoc lapidum tegitur Ballista sepultus./ nocte die tutum carpe, uiator, iter”.

82 Reunião de poesias “leves”, conforme o grego λεπτός.

83 Poemas que têm por tema Priapo, o deus protetor dos campos e de grande falo, símbolo de fertilidade.

84 Os manuscritos variam a idade, por isso mantivemos como está na ed. Brugnoli-Stok; Heuzé opta por 26 anos; Dessì, por 21; Rolfe, por 16.

85 “Parue culex, pecudum custos, tibi tale merenti/ funeris officium uitae pro munere reddit”.

86 Depois da batalha de Filipos, em 42 a.n.e., os triúnviros Marco Antônio, Otávio (o futuro Augusto) e Lépidio ordenaram a expropriação de terras no norte da Itália para pagar seus soldados. A primeira e a nona bucólicas permitem entrever uma alusão a esse evento.

87 Pequena cidade da Campânia, entre Cápua e Nápoles, cujas ruínas se encontram perto da atual Aversa.

88 “Cedite Romani scriptores, cedite Grai:/ nescio qui maius nascitur Iliade”. Prop. II.34, v. 65-66.

89 Região no norte da Espanha; Augusto ficou lá de 27 a 25 A.N.E.

90 Os romanos eram bilíngues, por isso a língua grega era comumente empregada em meio às frases latinas; ὑπογραφή significa “esboço, rascunho”; κῶλον significa “membro, verso” ou “parte de verso”.

91 *En.* VI, v. 883.

92 “Misenum Aeoliden, quo non praestantior alter”, *En.* VI, v. 164.

93 “[A]ere ciere uiros Martemque accendere cantu”, *En.* VI, v. 165.

94 Dia 21 de setembro de 19 A.N.E.

95 “Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc/ Parthenope; cecini pascua rura duces”.

96 “Iusserat haec rapidis aboleri carmina flammis/ Vergilius, Phrygium quae cecinere duces./ Tuca uetat Variusque simul; tu, maxime Caesar, non sinis et Latiae consulis historiae./ Infeliz gemino cecidit prope Pergamon igni, et paene est alio Troia cremata rogo”.

97 “[Q]uem tibi iam Troia”, *En.* III, v. 340.

98 “Ille ego qui quondam gracili modulatus auena/ carmina et egressus siluis uicina coegi, ut quamuis auido parerent arua colono, gratum opus agricolis, at nunca horrentia Martis/ arma uirumque cano”.

99 “Paródias”.

100 “Tityre, si toga calda tibi est, quo tegmine fagi?”, que em Virgílio é: “Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi” (“Títiro, tu deitado sob o abrigo de uma faia copada”).

101 “Dic mihi, Damoeta: cuium pecus” anne Latinum?/ Non, uerum Aegonis nostri; sic rure loquuntur, que em Virgílio é: “Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei?/ Non, uerum Aegonis; nuper mihi tradidit Aegon (“Diz-me, Dametas, de quem o rebanho, de Melibeu?/ Não, porém de Égon; confiou-mo Égon faz pouco”).

102 “Nudus ara, sere nudus”, *Geór.* I, v. 299.

103 De acordo com Philippe Heuzé, o título imita o do “grande detrator de Homero, Zoilo, gramático de Alexandria, que havia composto um *Homeromastix*, ‘o chicote de Homero’” (Virgile, 2015, p. 1353). Zoilo de Anfípolis, do séc. IV A.N.E. (García, 1985, p. 95; nota 218).

104 Trata-se de Agripa, o militar mais próximo de Augusto e seu genro.

105 “Similitudes”. Neste único ponto divirjo da lição de Brugnoli e Stock, que leem ὁμοιοτέλευτος, que significa “com finais iguais”, com referência às terminações iguais de cláusulas ou versos (uma espécie de proto-rima), o que não parece fazer sentido no contexto. Assim, adoto a lição de Rolfe.

Poesia e cura nos *Remedia amoris* de Ovídio

Matheus Trevizam

RESUMO

Neste artigo, primeiramente se evoca a carreira de Ovídio como poeta associado à elegia erótica romana. Depois, relembram-se alguns aspectos do amor à maneira elegíaca e de sua abordagem por poetas como o próprio Ovídio e Sexto Propércio. Em seguida, comenta-se que os *Remedia amoris* ovidianos assumem nítidas características de uma obra em relação com o universo temático da doença e da cura. Buscando ressaltar que essa obra não é mera terapia para sofrendores por motivos amorosos, apontam-se traços de metapoesia e desconstrução de padrões elegíacos nos *Remedia*. Por fim, relacionam-se traços gerais da poesia didática, como os “painéis ilustrativos” e outros, à mesma desconstrução.

PALAVRAS-CHAVE

Elegia; Ovídio; Poesia didática; Metapoesia; Cura.

SUBMISSÃO 14 jun. 2025 | APROVAÇÃO 01 out. 2025 | PUBLICAÇÃO 08 jan. 2025
DOI 10.17074/cpc.v1i50.68772

N

INTRODUÇÃO

o interior da produção poética de Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17 ou 18 d.C.), sobressai-se, pelos traços de certa organicidade e contínua transformação, a parte mais vinculada à elegia erótica romana. Então, lembramos que o autor iniciou sua carreira com os cinco (depois, reduzidos a três) livros dos *Amores*, nos quais desenvolvia com humor, muitas vezes em torno da personagem de *Corinna*, os lugares-comuns desse tipo de poesia amorosa (noites de amor bem ou mal resolvidas, a usual traição da amada ou sua, a presença de rivais – como o outro homem dela ou a *lena* / “alcoviteira” etc.).

Temos na *Ars amatoria* (“Arte de amar”, entre 1 a.C. e 1 d.C.) um importante redirecionamento no âmbito dos escritos “elegíacos” ovidianos. Conforme se lembram seus leitores, o poeta deixa para trás, nesta produção, a *persona* do apaixonado e poeta galante que caracterizara os *Amores* e assume a máscara de um instrutor de conquista para homens e mulheres. Com isso, outras modificações se introduzem em relação ao imaginário construído sobre o amor, pois o descolamento do enunciador poético da “miopia” dos elegíacos propicia ao *magister* da *Ars*, simultaneamente, olhar com racionalidade e distância afetiva a esse sentimento.¹

Nos *Remedia amoris* (“Remédios do amor”), poema aqui comentado, o fluxo das mudanças, de certo modo, continua a *Ars amatoria*. Com efeito, a *persona* que nos fala desta vez é o mesmo *magister* que já encontramos nessa outra obra, provido de saberes em âmbito galante e disposto a transmitir suas *artes* a homens e mulheres:

*quín etiam docuí qua possis arte parari,
et, quod nunc ratio est, impetus ante fuit.
nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes,
nec noua praeteritum Musa retexit opus.*

[...]

*ad mea, decepti iuuenes, praecepta uenite,
quos suus ex omni parte fefellit amor.*

[...]

*sed, quaecumque uiris, uobis quoque dicta, puellae,
credite: diuersis partibus arma damus.*

Mais: **ensinei que artes podiam conquistar, e o que hoje é razão, antes foi paixão.** E não traímos a ti, meiga criança, nem à nossa arte, e uma nova **Musa não anulou a obra precedente.**²

[...]

Vinde às minhas aulas, jovens iludidos, a quem o vosso amor trouxe toda sorte de engano” [...] “Mas tudo, ó jovens [*puellae*], que for dito aos homens, a vós o será também, acreditai; **damos armas aos campos opostos.**³

No primeiro trecho citado, então, Nasão, “professor” de assuntos erótico-amorosos, evoca sua carreira pregressa – no desempenho de ofício parecido – e até se recorda do tempo em que ainda não ensinava confiantemente, mas era simples presa do envolvimento passional (como *persona* de galanteador-poeta nos *Amores*). No trecho seguinte, após delimitar que não atacará todas as obras de *Amor* – personificado no proêmio à maneira de uma “meiga criança” ou Cupido, o filho da deusa Vênus –, apenas aquelas portadoras de desilusão e sofrimento para os envolvidos, Nasão estende o alcance de seu magistério aos amantes dos dois sexos.⁴

Num sentido essencial, porém, os *Remedia amoris* representam um passo além no processo de transformação da elegia que Ovídio pusera em curso desde os *Amores*, passando pela *Ars amatoria*. Referimo-nos, evidentemente, ao fato de sua mais recente iniciativa ocupar-se, conforme se viu, do desatamento de laços amorosos doentios, enquanto na *Ars* havia o esforço didático em sentido contrário, ou seja, de propiciar o encontro e enlace afetivo com um par.

Nas páginas que seguem, depois de perpassar a questão dos nexos entre o imaginário elegíaco e a noção da “patologia” afetiva, examinaremos como se dá a proposta de cura desses males pelo Ovídio dos *Remedia amoris*. Neste percurso, mais do que apenas interpretar seu modo de agir como mero cuidado com quaisquer desiludidos amorosos, importará entender que certas direções tomadas na obra, negociando

com suas faces elegíaca e didática, implicaram para Ovídio em superar a estreiteza da visão de mundo e da poética da elegia.

CONTORNOS DO AMOR ELEGÍACO E SUAS RELAÇÕES COM A IDEIA DE DOENÇA

Lembramos nesta parte de nossa exposição os contornos principais da experiência amorosa como retratada no *corpus* da elegia erótica romana, desde Cornélio Galo (70-26 a.C.), passando por Sexto Propércio (43-17 a.C.), por Álbio Tibulo (54-19 a.C.) e chegando ao Ovídio de *Amores*. Segundo ressaltou Paolo Fedeli,⁵ a condição do apaixonado elegíaco estava longe de corresponder a algo confortável e “sadio”, do ponto de vista da moral romana mais ortodoxa.

Dessa forma, as *personae* de apaixonados-poetas que povoam este gênero da poesia latina assumiam algumas características de indivíduos associáveis à alta sociedade de Roma. Por exemplo, compartilhavam com os poetas empíricos dos quais eram uma criação seus nomes (*Gallus*, *Propertius* etc.) e a condição de “cavaleiros” (*equites*).⁶ Também incorporavam traços de sua biografia, tais como o meio familiar e o local de origem, a inserção em círculos de patronos e amigos,⁷ entre outros.

Isso, ao mesmo tempo em que os libertava da dissolução na plebe ignota, depositava sobre eles muito da carga moral condizente com o esperado de todo homem romano “honesto”. Fazemos menção, aqui, à ideia de que os varões livres e bem situados socialmente deveriam corresponder, de acordo com o ideário dos latinos, a indivíduos ativos e senhores da própria existência, além de comprometidos com a promoção da pátria, os valores de famílias a serem perpetuadas, em matrimônios legítimos, pela geração de filhos e a ambição pessoal de glória e riqueza.

Apesar das expectativas despertadas por alguns de seus traços constitutivos, figuras de apaixonados-poetas elegíacos como *Propertius* e outros se encontravam, de outro modo, em âmbito diametralmente oposto. Na verdade, como se o jogo de forças estivesse invertido neste tipo de

produção poética, o amante – varão e bem-posto na escala social, conforme vimos – assumia, ali, papel de servidor de sua amada, chegando a chamá-la e tratá-la como *domina* ou *era* (“senhora”). Além disso, as características de amadas semelhantes a Licóris, Cíntia, Délia, Nêmesis e, enfim, Corina faziam delas figuras femininas bem pouco regulares, pelo alto grau de liberdade erótico-amorosa e até perfídia que manifestavam.⁸

Também era sintomático da experiência elegíaca do amor que os apaixonados, mesmo humilhados e sofrendo em meio a infidelidades e desprezo, insistissem em ocupar com sua vida amorosa (fracassada) cada mínima porção de seu tempo e energias.⁹ Com isso, descuidavam da honra e ambição pessoais, deixavam de prontificar-se à defesa efetiva de Roma para se tornarem metafóricos “lutadores” em âmbito galante – o que resulta, poeticamente, no surgimento do lugar-comum da *militia amoris* (“milícia amorosa”) – e se entregavam sem pejo a uma paixão avassaladora, assimilável a um desvario (ou padecimento do corpo):

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo uiuere consilio.
ei mihi, iam toto furor hic non deficit anno,
cum tamen aduersos cogor habere deos.*
[...]
*aut uos, qui sero lapsum reuocatis, amici,
quaerite non sani pectoris auxilia.
fortiter et ferrum saeuos patiemur et ignes,
sit modo libertas quae uelit ira loqui.*

Cíntia, com seu olhar, foi a primeira que **me enfeitiçou**/ (infeliz, não tocado anteriormente por nenhuma forma de paixão)./ O Amor, então, abateu-me a usual altivez dos olhos,/ dominou minha cabeça, calcando os pés sobre ela,/ e ao mesmo tempo me ensinou, falso que é,/ a ter ódio das moças honestas e a viver sem pensar./ **Tal loucura não me abandonou ainda, durante todo este ano**,/ e, no entanto, sou forçado a ter os Deuses como contrários a mim.¹⁰

[...]

Vós, meus amigos, que procurais levantar tardiamente o que caiu,/ buscai auxílio para um **peito doente**./ Com intrepidez **saberei sofrer o ferro e o ardor do fogo**/ para que haja liberdade de dizer o que a ira desejar.¹¹

De fato, em Roma, na poesia greco-latina e nas sociedades antigas em geral, a paixão amorosa não era, absolutamente, algo bem visto:

Quando um romano se apaixonava loucamente, seus amigos ou ele mesmo considerava ou que **perdera a cabeça por uma mulherzinha devido a um excesso de sensualidade**, ou que moralmente caíra em escravidão; e, dócil como bom escravo, nosso enamorado oferecia-se a sua senhora para morrer, se ela assim lhe ordenasse.¹²

Não se trata de um tema inédito na poesia escrita em Roma: ele já foi notado, por exemplo, em alguns poemas de **Catulo** (82 a.C. – 52 a.C.), como por exemplo, o poema 76, o 83, e destaquemos ainda a famosa tradução do não menos famoso poema de **Safo**, o poema 51. E aparece em muitos outros elegíacos romanos, como **Tibulo** (55 a.C. – 19 a.C.), **Propércio** (50 a.C. – 16 a.C.), além de **poemas anteriores de lavra do próprio Ovídio**, tais como os versos elegíacos de *Amores* (15 a.C.), e o poema didático ‘Arte de amar’ (*Ars amatoria*).¹³

Também em âmbito filosófico, Tito Lucrécio Caro (94-50 a.C.) atacou energicamente esse tipo de forte apego afetivo a quaisquer pessoas, inserindo uma espécie de crítica no *De rerum natura* (“Sobre a natureza das coisas”) IV, v. 1030 *et seq.* De acordo com esse filósofo epicurista, quem não está apaixonado frui melhor e mais serenamente do prazer sensual; também não se ilude com distorções da imagem do ser amado nem dilapida sua honra e bens de família, em nome do desejo de agradar a outrem.

Convém esclarecer que este autor latino de filosofia, dando prosseguimento a modos de compreender o homem e a vida oriundos de seu mestre, Epicuro de Samos (341-271 a.C.), entendia a questão dos prazeres como algo passível de uma divisão escalonada.¹⁴ Assim, 1. primeiro existiam os prazeres “naturais e necessários” (comida e bebida simples, repouso mínimo através do sono etc.), indispensáveis à conservação do ser; depois, 2. aqueles “naturais e

não necessários” à vida (como a variação da dieta de forma mais sofisticada e as práticas sexuais); por fim, 3. aqueles “não naturais e não necessários” (a exemplo das veleidades de glória e poder).

Ainda se dava que, quanto mais distantes os “naturais e necessários”, maior moderação e cautela no uso dos prazeres era recomendada ao sábio, na medida em que a verdadeira felicidade, do ponto de vista epicurista, contenta-se com muito pouco.¹⁵ Caso, desprezando as sendas da sabedoria, o indivíduo depusesse sua meta de vida em bens externos (como o luxo das comidas e a busca de satisfação sexual com parceiros indisponíveis, por exemplo), correria riscos de desequilibrar-se na conduta, prejudicando a si mesmo e aqueles no entorno.

Por esse motivo, sem absolutamente condenarem a expressão sadia da sexualidade – associando-a inclusive à alegre imagem da “Vênus vulgívaga”, ou que perpassa muitos corpos –,¹⁶ as lições lucrecianas sobre o amor se identificam com ideias e procedimentos de vida no exato avesso do ideário galante da elegia. Portanto, a dedicação febril a um único objeto de amor, sua evocação incessante pela mente do apaixonado e a idealização de atributos físicos ou outros, aumentados pelas fantasias de quem deseja cegamente,¹⁷ sendo tópicos caros aos elegíacos, foram definitivamente banidas ao término de *De rerum natura* IV.

TRATAMENTO PARA MALES DE AMOR E (DA ELEGIA) NOS *REMEDIA AMORIS*

Ciente dos muitos perigos envolvidos em relacionamentos amorosos envolventes e tão exclusivos quanto os que havia nos poemas da elegia erótica romana, o *magister* dos *Remedia amoris* – depois de ter tentado, ao que parece sem pleno sucesso, disciplinar Cupido por meio dos racionais preceitos contidos na *Ars amatoria* –¹⁸ oferece sua terapia aos alunos/-as em sofrimento, devido a desilusões sentimentais. Isso se faz urgente em certos casos porque, como bem sabe o “médico” identificado com “Nasão” ou a *persona* instrutiva nos *Remedia*, amores mal resolvidos podem ameaçar a vida de um sofredor:

*si quis amat quod amare iuuat, feliciter ardens
gaudeat et uento nauiget ille suo;
at si quis male fert indignae regna puellae,
ne pereat, nostrae sentiat artis opem.
cur aliquis laqueo collum nodatus amator
a trabe sublimi triste pendit onus?
cur aliquis rigido fodit sua pectora ferro?
inuidiam caedis pacis amator habes.
qui, nisi desierit, misero periturus amore est,
desinat, et nulli funeris auctor eris.*

Se alguém ama e esse amor lhe dá prazer, goze feliz dessa paixão e navegue a favor do vento. Mas se padece as imposições de uma garota ingrata, **prove, para que não pereça, a assistência da nossa arte**. Por que um amante, com um laço atado ao pescoço, **pendeu de alta trave, sinistro fardo?** Por que alguém **cravou no peito o duro ferro?** Tu [Amor], amante da paz, guardas ódio à morte. **Quem, se não desistir, haverá de morrer de amor infausto desista**, e não serás tu, Amor, causa da morte de ninguém.¹⁹

Em seu Comentário a respeito da segunda parte da *erotodidáxis* ovidiana – os próprios *Remedia amoris*, portanto –, A.A.R. Henderson esboçou a sinopse dos conteúdos do poema,²⁰ enumerando, assim, os preceitos ou remédios que a obra contém. Dessa maneira, após o próêmio (v. 1-38), no qual o tema geral dos *Remedia* é exposto e justificado, encontramos o exórdio ou efetivo começo do texto (v. 39-76), espaço para endereçar-se à audiência e fazer uma prece invocadora da proteção de Apolo, deus da poesia e da medicina na Antiguidade. Entre v. 77 e v. 132, encontram-se os conselhos preliminarmente dados aos amantes, antes da entrada na verdadeira prescrição de cura; tais conselhos incluem, se possível, que o indivíduo cerceie no início o amor, cedendo à paixão somente se não puder resistir.

Mas, tendo-se de fato instaurado o insucesso de um relacionamento e seus dissabores, o sofredor deveria, primeiro, ocupar-se o tempo inteiro (v. 133-288), por exemplo dedicando-se às leis, ao ofício das armas, à agropecuária, à caça, à pesca, à captura de aves e às viagens²¹ (sempre mantendo longe a magia). Caso não possa, ainda, distanciar-se da cidade onde vive a/o amada/-o, as estratégias de gradativa ruptura (v. 289-600) são rememorar os de-

feitos do objeto de desejo, destruindo as próprias ilusões; aliviar a volúpia antes de qualquer encontro sexual; tomar outra amante; fingir indiferença; saciar-se do corpo desejado até a exaustão; lembrar-se mais de seus próprios problemas (um pai severo, ou uma esposa de pouco dote, ou uma terra a exigir cultivo, ou um filho soldado etc.) que do amor; evitar o afastamento dos amigos.

Uma específica passagem dos *Remedia amoris*, interna ao último segmento aludido, permite observar com detalhes como, em retomada de princípios instrutivos caros ao filósofo Lucrecio, o mestre Nasão desse poema se inseriu em rica teia intertextual, gerando efeitos de similaridade ou discordância:

nigra “melichrus” est, immunda et fetida “acosmos”, caesia “Palladium”, neruosa et lignea “dorcas”, paruula pumilio, “chariton mia”, “tota merum sal”, magna atque immanis “cataplexis plenaque honoris”. balba loqui non quit, “traulizi”, muta “pudens” est; at flagrans odiosa loquacula “Lampadium” fit; “ischnon eromenion” tum fit, cum uiuere non quit prae macie; “rhadine” uerost iam mortua tussi. at tunida et mammosa “Ceres” est “ipsa ab Iaccho”, simula “Silena ac saturast”, labeosa “philema”. cetera de genere hoc longum est si dicere coner.

nomibus mollire licet mala. *fusca* uocetur, *nigrior* Illyrica cui pice sanguis erit; si paeta est, Veneris similis, si raua, Mineruae; sit *gracilis*, *macie* quae male uiua sua est; dichabilem, quaecumque breuis, quae *turgida*, *plenam*, et lateat uitium proximitate boni.

qua potes, in peius dotes deflecte puellae iudiciumque breui limite falle tuum. *turgida*, si plena est, si *fusca* est, *nigra* uocetur; in *gracili* *macies* crimen habere potest; et poterit dici petulans, quae rustica non est, et poterit dici rustica, siqua proba est.

(1) Uma **negra** tem a cor do mel; a imunda e fedorenta é apenas maltratada; a de olhos verdes, uma Palas; a nervosa e lenhosa, uma gazela; a baixinha, a anãzinha, uma das graças, um puro grão de sal; a grande, a colossal, uma maravilha plena e majestosa. A tartamuda que não sabe falar chilreia; a muda é pudica; a incendiária, a

odiosa, a tagarela, torna-se uma chama; aquela que nem pode viver de magreza é um delicado amorzinho e a que morre de tosse é realmente um mimo. A avantajada, a de grandes seios, é a própria Ceres, depois de nascido Baco; a de nariz achatado é uma silena, é uma sátira; a de grandes lábios, um puro beijo. E seria muito longo se eu tentasse enumerar as outras coisas da mesma espécie.²²

(2) Podem-se diminuir os defeitos com eufemismos. Que se diga **'morena'** a que tiver o sangue **mais negro** que o pez da Ilíria; se for estrábica, diga-se que se **'parece com Vênus'**, e se tiver as pupilas amareladas, com **'Minerva'**; seja **'grácil'** a que mal se mantém viva por sua **magreza**; chama toda pequena de **'ágil'**, **a obesa de 'completa'**, e que uma falha se oculte pela proximidade de um bem.²³

(3) O quanto podes, distorce para pior as qualidades de tua amiga e, em razão desses estreitos limites, engana a tua mente. Diga que é **gorda**, **se é cheinha**; diga que é **negra**, **se é morena**. Numa mulher **esbelta** pode-se criticar a **magreza**. Pode-se considerar atrevida quem não é ignorante e, e pode-se considerar ignorante quem é honesta.²⁴

Nos trechos atinentes a Lucrécio (1) e aos *Remedia amoris* (3), observa-se a utilização da mesma tática, que é tentar restaurar a razão de um amante "cego", levando-o a perceber que os traços da amada podem não ser tão favoráveis.²⁵ No primeiro caso, o contexto sugere que são conselhos dados por amigos e pessoas próximas aos amantes obstinados. Por outro lado, na outra passagem em pauta, o próprio *magister amoris*, assumindo uma atitude oposta à de *Ars amatoria* II, v. 657-662, tenta incutir em seus discípulos uma aversão até mesmo em relação ao que, dependendo da perspectiva, poderia ser considerado como virtudes da amada. Apesar das semelhanças na estratégia de fazer "esquecer" um amor enfatizando aspectos negativos de um dos parceiros, percebe-se que o tom no trecho lucreciano é mais incisivo, não apenas pela forma exagerada e estranha como os defeitos das *puellae* são apresentados, mas também porque, na

versão de Ovídio em *Remedia*, o *magister* admite que a jovem indomável pode realmente possuir certas qualidades (*dotes*, v. 325).

Em que pese à diferença da preceituação conjuntamente envolvida, apenas, na *Ars amatoria* (2) e em *Remedia amoris*, v. 325-330 (3), é, todavia, inegável que o plano expressivo guarda óbvias semelhanças entre ambas. Note-se, por exemplo, a referência à cor negra da pele em um e outro contexto, depois se seguindo aquela à magreza/esbelteza (com uso, em todos os casos, das mesmas e exatas palavras) etc. Dessa forma, Ovídio se serve aqui de verdadeiros marcadores alusivos que lhe permitem um efeito específico de intertextualidade: a saber, certa "correção [estética]", de maneira similar à que ocorre com tantas passagens de Virgílio ou outros autores antigos, em sua relação com os modelos. Entretanto, se tal tipo de correção em geral incide sobre as expressões e estilo do poeta do hipotexto,²⁶ nos *Remedia* temos que recai sobre a apreciação do corpo e espírito da parceira amorosa, de um modo hipercrítico e avesso aos olhares compassivos do *magister* e do *discipulus* na *Ars amatoria*.

Em se tratando, por sua vez, não de plenos doentes, mas de indivíduos que, quase recuperados diante de uma ruptura amorosa, veem-se em risco de recaída (v. 601-688), os remédios abrangem coibir a convivência com outros apaixonados; evitar a amada/-o e suas reminiscências; cortar relações com sua família; esconder as próprias queixas; adotar atitude amigável ao partir; não procurar reaver presentes; não se vestir para agradar a outrem; ensurdecer a súplicas e ficar cego a lágrimas; renunciar a toda recriminação. Depois, segue-se um trecho em que o *magister* (ou médico) reforça o valor do silêncio na quebra da relação e explica não pretender "cortar as asas" de Cupido – ou seja, ser em tudo mais forte que o deus –, além de invocar mais uma vez Apolo:

*consilium est, quodcumque cano: parete canenti,
tuque, fauens coeptis, Phoebae saluber, ades.*

*Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae;
signa deum nosco per sua: Phoebus adest.*

É sabedoria tudo o que eu canto; obedece-me e tu, **Febo, portador da saúde**, assiste o meu cometimento, como tens feito. Febo me assiste. Soou a lira, soou a aljava. Reconheço o deus pelos seus sinais. Febo me assiste.²⁷

A lista de preceitos aplicáveis àqueles em perigo de voltar a “adoecer” de paixão continua (v. 707-810), citando a necessidade de comparar a amada a outras mulheres; de queimar suas cartas; de livrar-se de seu retrato; de evitar os “ninhos de amor” do passado; de reconhecer o valor da pobreza (pois a indigência sobrevive apenas, não tem forças para alimentar um amor); de afastar-se dos teatros e das volúpias que despertam com visões e ruídos; de renunciar à leitura de poesias eróticas;²⁸ de parar de preocupar-se com rivais no amor; de evitar alimentos e bebidas “afrodisíacos” (cebolas, rúcula e vinho apenas suficiente para embotar as inibições, sem causar forte embriaguez). Vem enfim o epílogo, no qual Nasão refere sua chegada ao “porto” do término da obra e requer as justas homenagens a seu canto curativo (“meu canto **curou**”, v. 814).

Uma contribuição de Gabriela Orosco revela a existência, nos *Remedia amoris*, de uma série de expressões em claro vínculo com o vocabulário médico e do padecimento.²⁹ Primeiramente, segundo a autora, Nasão já se denomina “médico” em v. 77 da obra (“*Tu pariter uati, pariter succurre medenti*” – “Socorre a quem é, a um tempo, poeta e **médico**”); sua “arte”, ou técnica passível de ensinamento, é apresentada em v. 135 ao modo de algo vinculado à cura (“*Ergo ubi uisus eris nostrae medicabilis arti/ Fac monitis fugias otia prima meis*” – “Portanto, assim que aches que nossa arte **pode curar-te**, trata de evitar em primeiro lugar a ociosidade: é o meu conselho”).

No começo dessa obra, continua,³⁰ introduz-se a ideia do “esmorecimento” de alguns diante do amor (“*Saepe tepent alii iuuenes*” – “Amiúde **esmorecem** os outros jovens”). Neste caso, o verbo em questão “pode significar tanto ‘ser/estar morno, tépido’, como ‘sentir o calor do amor’, e ainda ‘ser morno’ (pouco entusiasta) em

relação aos sentimentos de alguém (cf. *OLD*, verbete *tepeo*, sentidos 1, 2 e 3”). Mas o termo ainda aponta ambigualmente, segundo o *Novíssimo dicionário latino-português* de F. R. dos Santos Saraiva, para “amar, ter algum amor a” ou “estar enamorado de alguém”.³¹

Outros termos ou expressões em análise, no artigo citado,³² são *impetus* de v. 10³³ (“paixão”, mas ainda “ímpeto”, ‘impulso’; ‘ataque’, ‘violência’; **‘ataque (de uma doença)’**, ‘uma explosão (de paixão, raiva, etc.)’); (*OLD*, verbete *impetus*, sentidos 1, 3, 3b e 7, respectivamente”); *male fert* de v. 15³⁴ (“padecer” ou **“contrair uma doença’**, *OLD*, verbete *male*, sentido 1f”); *pereat* de v. 16³⁵ (“perecer”, ‘morrer’; **‘definhar’**, ‘morrer (de uma emoção)’; ‘estar loucamente apaixonado’, *OLD* sentidos 3 e 4”); *morbi* e *morbos* de v. 81³⁶ e de v. 115³⁷ (**‘doença** (cf. *OLD* sentido 1)”); *aegro* de v. 109.³⁸

A palavra *aeger* (*aegro* no v. 109) designa alguém **‘fisicamente doente’**; **‘cansado’**; **‘fraco’** (*OLD*, verbete *aeger*, sentidos 1, 2 e 2b). Tal caracterização corrobora nossa interpretação: o amante infeliz é enfraquecido, mais ainda, adoecido, pelo mal do amor. Mais uma vez, esse mal que aflige o amante é caracterizado pela palavra *morbos* (*morbos* v. 115; cf. também *morbi* v. 81), que, como vimos, designa uma ‘doença’, ‘enfermidade’. [...] Vemos, assim, uma imagem do amante elegíaco presente através do espectro lexical de que se vale Ovídio para compor o vate-*magister* (como médico), o leitor-*discipulus* (como paciente) e o objeto (amor como *morbos*, *furor*) de seus *Remedia*.³⁹

Sem negar que haja, pela letra dos *Remedia amoris*, abundante material linguístico e muitos conteúdos associados a certa função “terapêutica” diante do sofrimento amoroso, também não se pode omitir que os temas do poema não são tomados simplesmente da crua realidade, mas antes dialogam a fundo com passagens, *tópoi* e situações da elegia erótica romana convencional (ou de outros escritos). Nesse sentido, as colocações de Henderson⁴⁰ ajudam a fundamentar nossa própria posição: nota de início o comentador dos *Remedia amoris* que os conteúdos dessa obra em grande parte correspondem a

uma “resposta” de Ovídio aos dizeres de Propércio, na supracitada *Elegia* I.1.

Naquele poema properciano, que apresentava óbvios contornos programáticos a respeito do imaginário elegíaco, já havia realmente advertências contra os perigos do *otium* (“falta de empenho sério”). Encontravam-se também o tema da magia – que um desesperado amante cogitara empregar, recorrendo à força de mulheres capazes de desviar o curso dos astros e rios –, o esquecimento de uma paixão frustrada através da viagem, a questão da troca de amores e forte insatisfação nos relacionamentos com as mulheres, em geral. Além disso,

A mensagem da elegia – *hoc, moneo, uitate malum...* –⁴¹ deve ser comparada com a primeira máxima de Ovídio, [oo]. A antítese de Propércio entre *consilium* [‘juízo’] e *furor* [‘loucura’] reaparece no próêmio de Ovídio (10), enquanto a distinção traçada por Propércio entre seu próprio caso e aqueles *quibus facili deus annuit aure* [‘a quem um deus assentiu com benevolência’] subjaz às duas categorias ovidianas do *amans* [‘amante’] contente e descontente (13 *et seq.*).⁴²

No tocante à proveniência dos preceitos ovidianos contidos nos *Remedia* de modo mais detalhado, as explicações do comentarista anglófono também favorecem entender que as falas de Nasão, nesta obra, não surgem da mera “espontaneidade”, mas retomam fontes letradas anteriores. Segundo ele, então, “para suas ‘curas’, Ovídio se baseia em três fontes de sabedoria principais: sua própria *Ars amatoria*,⁴³ o livro IV de Lucrécio e o livro IV das *Tusculanae disputationes* de Cícero”.⁴⁴ O poeta do *De rerum natura*, como vimos, compusera uma diatribe contra a paixão amorosa em IV, v. 1030 *et seq.* de sua única obra, preceituando inclusive lembrar-se de que a amada se submetia a rituais de beleza repugnantes (v. 1174-1176);⁴⁵ quanto a Cícero, em confluência com ideias depois retomadas nos *Remedia*, o filósofo “trata o desejo como uma doença da alma”.⁴⁶

Sobre, particularmente, a fonte vinculada à *Ars amatoria*, vale a pena recordar que ela própria já se nutria, em muitas passagens,

tópoi e situações, do universo expressivo da elegia erótica romana.⁴⁷ Isso significa que a remissão do *magister*-médico a este poema erotodidático específico sempre o insere numa densa rede de evocações literárias incompatível com seu endereçamento apenas literal àqueles que padecem de amor. Então, suas palavras de cura ecoam com transformações toda uma tradição de poesia amorosa em Roma, assumindo dimensões metapoéticas e corretivas diante da elegia e de seus variados desdobramentos.

A FACE DIDÁTICA DOS *REMEDIA AMORIS* E SUA RESPOSTA AOS LIMITES ELEGÍACOS

Mais um aspecto da tessitura desta produção ovidiana que favorece interpretar a obra sob o viés do direcionamento ao âmbito literário (e da metapoesia) diz respeito aos pontos de contato compositivo dos *Remedia* com traços da poesia didática antiga. De início, podemos dizer que quase todos os elementos apontados pela crítica como integrantes dessa categoria poética antiga se acham representados no poema em pauta e que, ainda, aqueles ausentes indicam a “infiltração” da elegia em seus versos.

Peter Toohey, com efeito – incluindo posteriormente os *Remedia amoris* em suas análises detidas de obras gregas e latinas afins ao didatismo –,⁴⁸ citou entre tais elementos a manifestação de uma voz “autoral” pelo *magister* de um saber ou arte qualquer; o endereçamento explícito a, pelo menos, um destinatário (moldado como *discipulus* ou “aluno”); a adesão, em geral, a um padrão expressivo de seriedade; a presença dos ditos “painéis ilustrativos”; o uso do metro hexâmetro datílico; o preenchimento com assunto instrucional; a possibilidade de seguir padrão expositivo técnico e detalhado; enfim, uma extensão não tão dilatada, em número de versos.

No tocante à manifestação do binômio *magister/discipulus* no poema, trata-se de algo inegável, devido ao próprio desdobramento de função da voz “autoral” também com contornos de um professor, além de médico:

*ad mea, decepti iuvenes, praecepta uenite,
quos suus ex omni parte fefellit amor.
discite sanari per quem didicistis amare;
una manus uobis uulnus opemque feret.
terra salutare herbas eademque nocentes
nutrit, et urticae proxima saepe rosa est.
uulnus in Herculeo quae quondam fecerat hoste,
uulneris auxilium Pelias hasta tulit.*

Vinde às minhas aulas, jovens iludidos, a quem o vosso amor trouxe toda sorte de engano. **Aprendeis a vos curar com quem aprendestes a amar;** uma única mão vos trará a ferida e o socorro. A mesma terra nutre as plantas saudáveis e as daninhas, e a rosa amiúde fica bem perto da urtiga. A lança de Aquiles, que golpeou seu inimigo, filho de Hércules, foi a que lhe curou a chaga.⁴⁹

Muito bem se mostram, no trecho acima, o *magister* e o público definido como “alunos/-as” de fim da dor, tanto por meio da seleção vocabular alusiva a esses papéis quanto, no caso do alunado, através do endereçamento linguístico em segunda pessoa do plural. Quanto ao aspecto seguinte do rol de traços didáticos segundo Toohey,⁵⁰ a efetiva “seriedade” dos *Remedia amoris* fica em certo sentido comprometida, já pelo fato de a mescla de elementos elegíacos em sua trama implicar em relativo rebaixamento da obra na hierarquia dos gêneros.⁵¹

De fato, se lembramos que a poesia didática é assimilável ao gênero épico,⁵² com o qual normalmente partilha como espécie o uso dos hexâmetros datílicos, a propensão a instruir⁵³ e o eventual acolhimento de narrativas míticas etc., veremos que a disposição nos *Remedia* a incorporar personagens e outros elementos compositionais da elegia⁵⁴ acaba deslocando-os de um espaço representativo mais sublime a outro nuançado e menos “nobre”. Isso se patenteia, até, pelo uso de efeitos humorísticos que perpassam, com quebra da sisudez expositiva, este curso de desamor.⁵⁵

Mesmo os “painéis ilustrativos” que encontramos nos *Remedia amoris*⁵⁶ e servem – como em geral na poesia didática antiga – para dar conselhos de maneira concreta,

através da narração de histórias, não raro assumem traços risíveis no poema:

*quid moror exemplis, quorum me turba fatigat?
successore nouo uincitur omnis amor.
fortius e multis mater desiderat unum
quam quem flens clamat ‘tu mihi solus eras’.
et, ne forte putes noua me tibi condere iura
(atque utinam inuenti gloria nostra foret!),
uidit id Atrides: quid enim non ille uideret,
cuius in arbitrio Graecia tota fuit?
Marte suo captam Chryseida uictor amabat;
at senior stulte flebat ubique pater.
quid lacrimas, odioso senex? bene conuenit illis;
officio natam laedis, inepte, tuo.
quam postquam reddi Calchas ope tutus Achilles,
iusserat et patria est illa recepta domo,
‘est’ ait Atrides ‘illius proxima forma
et, si prima sinat syllaba, nomen idem.
hanc mihi, si sapiat, per se concedat Achilles;
si minus, imperium sentiet ille meum.
quod si quis uestrum factum hoc accusat, Achiui,
est aliquid ualida sceptrum tenere manu.
nam si rex ego sum, nec mecum dormiat ulla,
in mea Thersites regna licebit eat.’
dixit, et hanc habuit solacia magna prioris,
et posita est cura cura repulsa noua.*

Por que me demoro com exemplos cuja abundância me cansa? Todo amor é suplantado por um novo amor que lhe sucede. [...] Uma mãe de muitos filhos sente a perda de um deles com mais coragem do que daquele do qual, chorando, diz aos gritos: ‘Tu eras o único’. [...] Viu-o o filho de Atreu. O que não iria ver ele, sob cujo domínio estava a Grécia toda? Vencedor, estava ele a amar Criseida, prisioneira de suas armas; **mas o pai, já bem velho, andava chorando insensatamente por toda a parte. Por que choras, velho antipático? Está tudo bem com eles; tu, imbecil, estás, com teu zelo, prejudicando a filha.** Depois que Calcante, resguardado pelo poder de Aquiles, ordenou que ela fosse devolvida, e foi acolhida na casa paterna, **o filho de Atreu disse: ‘Há uma outra, de beleza parecida e o nome é o mesmo, se se tira a primeira sílaba. Aquiles de bom grado me deve dá-la, se for sensato. Do contrário, sentirá meu poder.** Se algum de vós, ó aqueus, reprova minha conduta, para alguma coisa serve empunhar um cetro com mão firme. Pois, se sou rei e mulher alguma dorme comigo, nada de mais que Tersites assumo o meu reino’. Assim falou e obteve-a; ela muito o consolou da perda da outra. E foi-se um amor, banido por um novo amor.⁵⁷

O painel transcrito ilustra o preceito básico de que um amor passado sempre cede a outro, que cura suas dores. O *exemplum* trazido evoca altamente o início da épica Ocidental – da própria *Ilíada*, então – e se presta, através de um recurso contado entre os mais indispensáveis da poesia didática antiga, a dissuadir da ideia de “prender-se” ao que já não traz bons frutos (nesta situação, um amor sofrido, como tantos da elegia...). O toque divertido, com alguma ponta de cinismo, dever-se-ia aqui sobretudo ao tratamento dispensado pelo *magister* ao velho sacerdote Crises,⁵⁸ sem esquecermos, porém, de que o episódio dito da “fúria de Aquiles” tem seu lado obscuro.⁵⁹

Quanto ao ponto do preenchimento com assunto “instrucional”, não exortativo, nos termos de Toohey,⁶⁰ entendemos que isso corresponde a abordar conteúdos – a exemplo da arte do desamor – que possam ser desdobrados como temas de verdadeiros cursos. Pelo que dissemos na seção anterior do artigo, ressaltando da postura do *magister*-médico, em meio a outros fatores, sua distinção entre os vários tipos de “pacientes” ao dar conselhos,⁶¹ bem como a abrangência das muitas estratégias terapêuticas seguidas (ocupações favoráveis ou não ao desenlace afetivo, convivência com amigos, evitar certas companhias e lugares, livrar-se de objetos evocativos do ser amado, não consumir alguns alimentos etc.), cremos que este aspecto adicional do didatismo também esteja delineado nos *Remedia amoris*.

Dois desdobramentos advêm, nos planos 1. da irreverência e 2. da fuga a um campo de visão estritamente elegíaco (com seu foco nas dores de amor), da forma como Ovídio conduziu o curso de desamor ao longo dos versos dos *Remedia*. Primeiramente lembramos que, sendo amplo o espectro temático possível dos poemas didáticos na tradição greco-romana (agricultura, como n’*Os trabalhos e os dias* de Hesíodo – séc. VII a.C. – e nas *Geórgicas* de Virgílio – séc. I a.C.; astronomia ou física, como nos *Phaenomena* de Arato de Solos – séc. IV-III a.C. –⁶² e no *De rerum natura* de Lucrécio – séc. I a.C.;⁶³ zoologia e te-

mas médicos, como nos *Theriaca* e nos *Alexipharmaca* de Nicandro de Cólofon – séc. II a.C. – etc.), o poeta parece ter buscado estabelecer relações com um deles, especificamente, de maneira jocosa.

Referimo-nos aos pontos de contato possíveis entre os *Remedia amoris* e a produção helenística atinente aos poemas nicandrianos, com seu direcionamento temático característico. Naquelas obras didáticas em grego, com efeito, havia ora a abordagem específica de animais peçonhentos (serpentes, escorpiões, aranhas...), ora dos venenos (de origem vegetal, animal ou mineral) e antídotos correspondentes, com fins curativos dos males que tivessem causado.⁶⁴ Nos *Remedia*, por sua vez, Ovídio

[...] funde um antigo interesse médico por venenos e antídotos que remonta pelo menos ao séc. IV a.C. (e “versificado” no poema didático de Nicandro) com uma tradição igualmente longa e intrincada de terapêutica filosófica. Os “antídotos” de Ovídio assumem a forma de intervenção psicológica, uma terapia da palavra que (como as obras estoicas que levaram aos *Diálogos* e *Cartas* de Sêneca, o Jovem) toma intervenções cirúrgicas e medicamentos reais como metáforas. Assim, o poema é implicitamente comparado a “ervas medicinais” em 45; ao prometer ajudar seu paciente cronicamente ferido, o poeta afirma (com efeito cômico) que Filoctetes deveria simplesmente ter tido seu pé amputado (v. 111-112).⁶⁵

Sobre a personagem de Filoctetes, lembramos que se trata do filho de Peante e Demonassa na mitologia grega, além de depositário do arco e setas de Hércules. Esse herói o recompensara com tais objetos como agradecimento por Filoctetes ter acendido a pira que consumiria seu corpo mortal, contudo pedindo a ele que fosse guardado segredo sobre o lugar de sua morte.⁶⁶ Entretanto, indo ao monte Eta, o filho de Peante bateu com o pé o local da pira funerária de Hércules, quebrando esta promessa mesmo sem ser com palavras.

Dessa maneira, foi punido com a picada de uma serpente no pé “culpado”, a qual se deu na ilha de Crise, próxima de Troia. Como seus gritos de dor não cessavam, em consequência da ferida aberta e mal-

cheirosa, advinda do veneno (o que atrapalhava o silêncio ritual dos sacrifícios helênicos), foi decidido pelos chefes gregos que deveria ser deixado só na ilha de Lemnos. Ali, onde havia um culto de Hefesto e sacerdotes reputados capazes de curar picadas de cobras, ele obteve sua recuperação física e pôde, mais tarde, retornar à Guerra de Troia como combatente do exército grego.⁶⁷

Ora, o ponto dos *Remedia amoris* que evoca Filoctetes⁶⁸ – e, indiretamente, os ensinamentos de um Nicandro sobre tratamentos contra efeitos de peçonhas – assume, de acordo com Victoria Rimmel,⁶⁹ sentidos de ambiguidade e até humor. Então, no entendimento da crítica anglófona, a *pars* (“parte”, v. 111) que teria cabido a Filoctetes decepar, caso não socorrido por ajuda médica adequada, seria obviamente seu pé atingido pela ulceração. Mas, no contexto da “ferida” passional a afetar os *discipuli* de Ovídio, sugere-se talvez que a solução mais drástica para seu mal – do que os livra o *magister*-médico em jogo, com suas terapias psicológicas – corresponderia à própria castração.⁷⁰

No tocante à fuga a um campo de visão estritamente elegíaco, tal como se presentifica nos versos dos *Remedia amoris*, isso é nitidamente perceptível na passagem correspondente a v. 169-196 – trecho de recomendação das atividades do campo como alternativa à ociosidade⁷¹ dos infelizes amantes – e naquela de v. 199-206 – com direcionamento dos preceitos para o âmbito da caça. Na verdade, sendo uma e outra passagem evocativas de poemas didáticos com esses respectivos temas (caso d’*Os trabalhos e os dias*, das *Geórgicas* de Virgílio⁷² e da obra latina *Cynegeticon*),⁷³ elas se encaminham em conjunto para propiciar, pelo viés de uma construtiva atividade, a libertação dos apaixonados à maneira elegíaca do círculo vicioso de gasto de energias inúteis, em que se prendiam sem atentar ao mundo à sua volta.

Os *Remedia*, ainda, apesar da extensão não muito dilatada – 407 dísticos elegíacos –, encaixam-se no padrão do que deve ter sido o tamanho dos poemas didáticos an-

tes das iniciativas de poetas como Lucrécio e Virgílio,⁷⁴ os quais escreveram seus respectivos *De rerum natura* e *Geórgicas* com desdobramento dos preceitos por sucessivos livros e, portanto, concedendo-lhes maior amplitude no âmbito quantitativo dos versos. A obra também demonstra algum conhecimento “técnico” detalhado já pelo fato de corresponder a uma retomada, atenta e pelo avesso, da *Ars amatoria* e de suas muitas estratégias de conquista. Desse modo, ao rebaterem preceitos contidos naquele texto erotodidático pregresso, os *Remedia* dão curso a todo um prospecto de práticas curativas, conjuntamente associáveis, segundo notou Gian Biagio Conte, à perspectiva de superar as barreiras poéticas da elegia.⁷⁵

CONCLUSÃO

Os *Remedia amoris*, como intentamos ter demonstrado, significam um ponto de chegada crucial na gradual passagem de Ovídio pelo imaginário e recursos compositivos da elegia, depois da “fase” conformada dos *Amores* e dos exercícios instrutivos da *Ars amatoria*. Na verdade, unindo aos temas da elegia, desta vez, não só a questão do ensinamento, mas ainda a de uma espécie de “terapia”, o que o poeta faz nos *Remedia*, sobretudo, é retrabalhar seus *tópoi* e situações até o ponto em que não mais podem resistir e cedem, em definitivo, à ruptura da bolha existencial que cerceava amantes, poetas e leitores elegíacos.

Nesse percurso, foi decisivo que Ovídio tivesse agregado à estrutura de sua obra do desamor o rol quase completo dos traços associáveis à poesia didática antiga, como o binômio *magister/discipulus*, os “painéis ilustrativos”, certo caráter instrucional (geórgico e cinegético, inclusive) etc. Por meio desses recursos, conforme intentamos ter demonstrado, o poeta não apenas renovou a estrutura poética – produzindo um híbrido, em dísticos elegíacos, entre a elegia sob “ataque” e o didatismo predominante –, mas também obteve instrumentos que lhe permitiram curar, não sem humor, os males de toda uma literatura.⁷⁶

ABSTRACT

This article begins by examining Ovid's career as a poet within the tradition of Roman erotic elegy. It then revisits key aspects of elegiac love and how poets similar to Ovid himself and Sextus Propertius engaged with the genre. The discussion moves on to Ovid's *Remedia amoris*, identifying its thematic ties to illness and healing. More than mere therapy for love-stricken individuals, the article highlights the work's metapoetic elements and its deconstruction of elegiac conventions. Finally, it links general features of didactic poetry—such as “illustrative panels”—to this same deconstruction.

KEYWORDS

Elegy; Ovid; Didactic poetry; Metapoetry; Healing.

REFERÊNCIAS

- BROWN, Robert D. **Lucretius on Love and Sex: a Commentary on "De rerum natura" IV, v. 1030-1287, with Prolegomena, Text and Translation.** Leiden; New York: E.J. Brill, 1987.
- CONTE, Gian Biagio. Amore senza elegia. In: CONTE, Gian Biagio. **Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'Enciclopedia di Plinio.** Milano: Mondadori, 1991. p. 53-95.
- CONTE, Gian Biagio. **Latin Literature: a History.** Translated by Joseph Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1994.
- FEDELI, Paolo. Bucolica, lirica, elegia. In: MONTANARI, Franco (org.). **La poesia latina: forme, autori, probleme.** Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1991. p. 104-131.
- GRIMAL, Pierre. **Dictionnaire de la mythologie grecque et latine.** Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga?** Tradução de Dion David Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- HARDIE, P.R. **Virgils' Aeneid: Cosmos and Imperium.** Oxford: Clarendon Press, 1986.
- HENDERSON, A.A.R. **P. Ovidi Nasonis Remedia Amoris.** Edited with Introduction and Commentary by A.A.R. Henderson. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1979.
- HOLZBERG, Niklas. **Ovid: the Poet and His Work.** Translated from the German by G.M. Goshgarian. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- HOUGHTON, L.B.T. Sexual Puns in Ovid's *Ars and Remedia*. **The Classical Quarterly**, Cambridge, vol. 59, issue 01, p. 280-285, May 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20616682>. Acesso em 10 de junho de 2025.
- LUCRÈCE. **De la nature.** Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, vol. 1: 1985; vol. 2: 1990.
- LUCRÉCIO. **Da natureza.** Tradução e notas de Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 21-135.
- NOVAK, Maria da Glória; NERI, Maria Luiza (ed.). **Poesia lírica latina.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- OLIVA NETO, João Angelo. Os gêneros literários antigos e o lugar específico nas Poéticas de Aristóteles e Horácio. **Phaos**, Campinas, v. 4, p. 111-118, 2004. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/9551>. Acesso em: 10 de junho de 2025.
- OROSCO, Gabriela Strafacci. O amor como doença nos *Remedia amoris* de Ovídio. In. xvi **Seminário de Teses em Andamento.** Campinas: Unicamp, vol. 5: 2011. p. 400-411. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277214760_O_AMOR_COMO_DOENCA_NOS_REMEDIA_AMORIS_DE_OVIDIO. Acesso em: 10 de junho de 2025.
- OVIDE. **L'art d'aimer.** Texte établi et trad. par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- OVIDIO. **Cartas pônticas.** Tradução de José Geraldo Albino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- OVIDIO. **Os remédios do amor; Os cosméticos para o rosto da mulher.** Tradução, introdução e notas de A. Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- PROPÉRCIO. **Elegias.** Coordenação de Aires A. Nascimento et al. Lisboa; Assisi: Centro de Estudos Clássicos; Accademia Proporziana del Subasio, 2002.
- RIMMEL, Victoria. **A Commentary on Ovid, Remedia Amoris.** Edited with introduction and commentary by Victoria Rimmel. Oxford: Oxford U.P., 2024.
- SARAIVA, F.R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português.** Rio de Janeiro; Belo Horizonte, 1993.
- SPINELLI, Miguel. Lucrécio e Virgílio: as várias faces de Vênus, musa, genitora e vulgívaga. **Hypnos**, São Paulo, n. 23, p. 258-277, 2º semestre 2009. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/40>. Acesso em 10 de junho de 2025.
- TOOHEY, Peter. **Epic lessons: an Introduction to Ancient Dialectic Poetry.** London; New York: Routledge, 1996.
- UREÑA PRIETO, M.H. **Dicionário de literatura grega.** Lisboa, Verbo, 2001.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio.** São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2001.

Notas

1 Conte, 1991, p. 70.

2 Ov., *Rem. am.* v. 9-12 (tradução de A. Silveira Mendonça, grifo nosso).

3 Ov., *Rem. am.* v. 41-42 e 49-50 (tradução de A. Silveira Mendonça, grifo nosso).

4 Similarmente, os livros I e II da *Ars amatoria* ensinavam aos homens de Roma como estabelecer uma ligação amorosa e mantê-la; o livro III ensinava as mesmas habilidades às mulheres.

5 Fedeli, 1991, p. 108-109.

6 Conte, 1994, p. 326 (referindo-se a Tibulo): “*His well-to-do family belonged to the equestrian class; this is true despite his complaints of economic reverses and poverty, which is a motif he has in common with the other elegiac poets*” (“sua família abastada **pertencia à classe equestre**; isso é verdade apesar de suas queixas de dificuldades econômicas e pobreza, que é um motivo que ele tem em comum com outros poetas elegíacos”; tradução e grifo nossos).

7 Propércio, *El.* I.22, v. 1-10: “*Qualis et unde genus, qui sint mihi, Tulle, Penates, / quaeris pro nostra semper amicitia. / si Perusina tibi patriae sunt nota sepulcra, / Italiae duris funera temporibus, / cum Romana suos egit discordia ciues – / sic mihi praecipue, pulvis Etrusca, dolor, / tu proiecta mei perpessa es membra propinqui, / tu nullo miseri contegis ossa solo – / proxima suppositos contingens Vmbria campos / me genuit terris fertilis uberibus*” (“qual e donde o sangue, que Penates, Tulo, tenho / tu perguntas, pela usual amizade. / Se conheces as sepulturas perusinas da pátria, / luto da Itália em duros tempos, / quando a discórdia em Roma agitou cidadãos / (sobretudo é para mim causa de dor, ó solo etrusco, / pois **toleraste membros atirados de parente meu** / e com terra nenhuma encobres do infeliz os ossos), / **a Úmbria próxima, confinando com o campo aos pés, / gerou a mim, fértil em terra rica**”; tradução e grifo nossos).

8 Fedeli, 1991, p. 110.

9 Idem, *ibidem*, p. 109.

10 Prop., *El.* I.1, v. 1-8 (tradução de Z. Almeida Cardoso, grifo nosso).

11 Prop., *El.* I.1, v. 25-28 (tradução Z. Almeida Cardoso, grifo nosso).

12 Veyne, 2009, p. 186 (tradução de Hildegard Feist, grifo nosso).

13 Orosco, 2011, p. 401; grifo nosso.

14 Hadot, 2010, p. 174.

15 Idem, *ibidem*: Uma sentença epicurista resumirá bem essa divisão dos desejos: “Graças sejam rendidas à bem-aventurada Natureza que fez com que as coisas necessárias fossem fáceis de alcançar e que as coisas difíceis de alcançar não sejam necessárias”. A ascese dos desejos consistirá em limitá-los, suprimindo os que não são naturais nem necessários, limitando o mais possível os que são naturais mas não necessários, pois eles não suprimem um sofrimento real, visam apenas às variações no prazer e podem arrastar a paixões violentas e desmedidas (Epicuro, *Máximas Principais* § xxx).

16 Spinelli, 2009, p. 272: “A Vênus vulgívaga é a personificação proverbial do desejo amoroso que se desvia e evita o amor. Referido às mulheres, a Vênus vulgívaga não representa rigorosamente tão só a meretriz, mas combina com a idéia ancestral da mulher volúvel, que, de quando

sofre da inconstância por seus humores” (grifo nosso). A expressão em destaque – “*uolgiuaga* [...] *Venere*” – se encontra em *De rer. nat.* IV, v. 1071.

17 Lucr., *De re. nat.* IV, v. 1097-1104: “[U]t bibere in somnis sitiens quom quaerit et umor / non datur, ardorem qui membris stinguere possit, / sed laticum simulacra petit frustra laborat / in medioque sicut torrenti flumine potans, / **sic in amore Venus simulacris ludit amantis,** / nec satiatae queunt spectando corpora coram / nec manibus quicumque teneris abrahere membris / possunt errantes incerti corpore toto” (“assim como aquele que em sonhos, cheio de sede, procura que beber e ninguém lhe dá com que possa extinguir o ardor dos membros, e busca imagens de líquidos, em vão se atormenta e fica cheio de sede, ao mesmo tempo que bebe das torrentes de um rio, **assim também Vênus, no amor, ilude os amantes com a imagem**: não podem saciar-se olhando o corpo que se lhes apresenta nem podem com as mãos arrancar seja o que for dos delicados membros, e incertos erram por todo o corpo”; tradução de A. da Silva, grifo nosso).

18 Ovídio, *Ars amat.* I, v. 1-10: “[S]iquis in hoc artem populo non nouit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet. / **arte citae ueloque rates remoque mouentur, / arte leues currus arte regendus amor.** / curribus Automedon lentisque erat aptus habentis, / Tiphys in Haemonia puppe magister erat: / **me Venus artificem tenero praefecit Amori;** / Tiphys et Automedon dicar Amoris ego. / ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet: / sed puer est, aetas mollis et apta regi” (“se alguém neste povo não conhece a arte de amar, leia este poema e, lendo-o, ame instruído. **Pela arte e ágeis remos as naus velozes são impelidas; pela arte, o leve carro; pela arte é preciso reger-se o Amor.** Com os carros e flexíveis rédeas Automedonte era habilidoso; Tífis, na Hemônia, foi o mestre de uma popa; **a mim, Vênus designou preceptor do tenro Amor:** um Tífis e um Automedonte do Amor possam chamar-me! Ele decerto é feroz, e tal que a mim muito resista, **mas é menino, idade fácil e própria a ser guiada**”; tradução e grifo nossos).

19 Ov., *Rem. am.* v. 13-22 (tradução de A. Silveira Mendonça, grifo nosso).

20 Henderson, 1979, p. xx.

21 Os preceitos sobre a incessante ocupação do amante desiludido com afazeres distintos da adesão ao âmbito passionai não deixam de lembrar, com outros, os próprios conselhos de Cícero diante de circunstâncias parecidas. Cf. Rimmel (2024, p. 38): “*The sequence of cures in the Remedia loosely follows the menu proposed at Tusculanas 4.35, where Cicero suggests that the victimized male lover should be encouraged to see his beloved as contemptible and trivial (cf. Rem. 315-56, 429-38, 535-42), should be diverted to other interests (Rem. 143-24, 559-74) or should even drive out old love with a new object of desire (etiam nouo quidam amore ueterem amorem tamquam clauo clauum eiciendum putant, 4.75, versified in successore nouo uincitur omnis amor at Rem. 462, cf. 484)*” (“a sequência de curas nos *Remedia* segue vagamente o menu proposto em *Tusculanas* 4.35, onde Cícero sugere que o amante masculino vitimado deveria ser encorajado a ver sua amada como desprezível e trivial (cf. *Rem.* 315-56, 429-38, 535-42), **deveria ser desviado para outros interesses** (*Rem.* 143-24, 559-74) ou deveria até mesmo expulsar o antigo amor com um novo objeto de desejo (*etiam nouo quidam amore ueterem amorem tamquam clauo clauum eiciendum putant*, 4,75, versificado em *successore nouo uincitur omnis amor* em *Rem.* 462, cf. 484)”; tradução e grifo nossos).

22 Lucr., *De re. nat.* IV, v. 1160-1170 (tradução de A. da Silva, grifo nosso).

23 Ov., *Ars amat.* II, v. 657-662 (tradução e grifo nossos).

- 24 Ov., *Rem. am.* v. 325-330 (tradução de A. Silveira Mendonça, grifo nosso).
- 25 Brown, 1987, p. 282-283.
- 26 Vasconcellos, 2001, p. 163: Virgílio suprime [em *En.* vii, v. 462-466] o detalhe da banha de porco a se derreter [em *Iliada* xi, v. 362-365], esse “*wenig erhabene Detail*”, inadequado ao estilo do poeta, como observa Pöschl; e não se pode esquecer a crítica que sobre o texto homérico se vinha fazendo, sobretudo em época alexandrina: certamente não deixaria de exercer influência sobre Virgílio. Referenciando tal interpretação, é notável, neste trecho da *Eneida*, o acúmulo de formas de linguagem mais elevada, afastada da expressão prosaica; Conington fala em “*dignified language*”.
- 27 Ov., *Rem. am.* v. 703-706 (tradução de A. Silveira Mendonça, grifo nosso).
- 28 Nesse sentido, certa literatura faz adoecer.
- 29 Orosco, 2011, p. 403.
- 30 Idem, ibidem, p. 405.
- 31 Saraiva, 1993, p. 1191.
- 32 Orosco, 2001, p. 406-408.
- 33 Ov., *Rem. am.* v. 10: “*Et quod nunc ratio est, impetus ante fuit*” (“e o que hoje é razão, antes foi **paixão**”; tradução de A. S. Mendonça, grifo nosso).
- 34 Ov., *Rem. am.* v. 15: “*At si quis male fert indignae regna puellae*” (“mas se **padece** as indisposições de uma garota ingrata”; tradução de A.S. Mendonça, grifo nosso).
- 35 Ov., *Rem. am.* v. 16: “*Ne pereat, nostrae sentiat artis opem*” (“prove, para que não **perca**, a assistência de nossa arte”; tradução de A.S. Mendonça, grifo nosso).
- 36 Ov., *Rem. am.* v. 81: “*Opprime, dum noua sunt, subiti mala, semina morbi*” (“esmaga, enquanto novas, as sementes nocivas do **mal repentino**”; tradução de A.S. Mendonça, grifo nosso).
- 37 Ov., *Rem. am.* v. 115: “*Qui modo nascentes properabam pel- lere morbos*” (“eu, que há pouco me apressava em expulsar **um mal** no nascedouro”; tradução de A.S. Mendonça, grifo nosso).
- 38 Ov., *Rem. am.* v. 109-110: “[...] *sed non, quia serior aegro/ aduocor, ille mihi destituendus erit*” (“[...] mas não é porque sou chamado bem tarde junto **ao doente** que deverei abandoná-lo”; tradução de A.S. Mendonça, grifo nosso).
- 39 Orosco, 2011, p. 408; grifo nosso.
- 40 Henderson, 1979, p. xv.
- 41 Propércio, *Elegias* i.1, v. 35: “Por isso aconselho-vos: evitai este mal” (tradução de Z. Almeida Cardoso).
- 42 Henderson, 1979, p. xv-xvi: “*The message of the elegy – hoc, moneo, uitate malum... – should be compared with Ovid’s first maxim, [oo]. Propertius’ antithesis of consilium and furor reappears in Ovid’s Preface (10), while the distinction drawn by Propertius between his own case and those quibus facili deus annuit aure underlies Ovid’s two categories of the contented and the discontented amans (13 ff.)*”; tradução nos- sa.
- 43 Na medida em que, em várias partes dos *Remedia amo- ris*, os conselhos antes dados na *Ars amatoria* são ensinados pelo “avesso” (por exemplo, encobrir os defeitos da amada com eufemismos em *Ars amat.* ii, v. 657-662, mas transfor- mar traços “neutros” dela em graves defeitos nos *Rem. am.* v. 325-330).
- 44 Henderson, 1979, p. xvi: “*For his ‘cures’ Ovid draws on three main springs of wisdom: his own Ars amatoria, Book 4 of Lucretius and Book 4 of Cicero’s Tusculan Disputations*”.
- 45 Comparar com *Rem. am.* v. 351-356.
- 46 Rimmel, 2024, p. 3: “[...] *treats desire as a disease of the soul*”; tradução nossa).
- 47 Holzberg, 2002, p. 102.
- 48 Toohey, 1996, p. 4 e p. 170 *et seq.*
- 49 Ov., *Rem. am.* v. 41-48 (tradução de A. Silveira Mendonça, grifo nosso).
- 50 Toohey, 1996, p. 4.
- 51 Como observa João Angelo Oliva Neto (2004, p. 114), o próprio Ovídio emprega duas vezes a qualificação *exiguus* para a caracterização da elegia em *Amores* iii.1 (v. 40 e v. 67): “*obruit exiguas regia uestra fores*” (“vossos palácios [i.e. o próprio gênero da grandiosa Tragédia] aniquilam as **pe- quenas portas**”); “*exiguum uati concede, Tragoedia, tempus*” (“ao vate, Tragédia, concede um pouco de tempo” [i.e. “já que a elegia é de pouca monta”]). Também Horácio, na *Epístola aos pisões* 77, usara a expressão “*exiguos elegos*” (“tênuas elegias”). Trata-se de claros exemplos, em contex- tos metapoéticos, de caracterização do gênero elegíaco como algo “não grande” ou “não elevado”, inclusive em comparação com a estatura expressiva trágica, na primeira citação de Ovídio.
- 52 Toohey, 1996, p. 5-6.
- 53 Hardie, 1986.
- 54 A exemplo da estrofe dos dísticos elegíacos.
- 55 Uma nota de L.B.T. Houghton (2009, p. 282 *et seq.*) faz justamente observar como, em *Rem. am.* v. 757-766, ponto no qual o *magister*-médico aconselha aos que querem esva- ziar a mente de ideias lascivas não prosseguir com a leitura de certos poetas amorosos (Calímaco, Safo, Sexto Propércio, Albio Tibulo e Cornélio Galo), ocorre a apresen- tação de jogos de palavras humorísticos por Ovídio. Assim, em v. 765 (“*quis poterit lecto durus discedere Gallo?*” – “quem poderia sair resistente, **tendo lido** Galo?” / “quem poderia **do leito** sair duro...”), como o nome “Galo”, a que se liga o participio *lecto* (“lido”) somente surge ao final, fica em suspenso por instantes se devemos ler essa palavra realmente como verbo ou como o ablativo do substantivo *lectus* (“cama”, “leito”), com a extensão do sentido erótico a *durus* por associação de ideias, no último caso.
- 56 Além daquele transcrito no corpo de texto, outros “pai- néis ilustrativos” dos *Remedia amoris* se acham em v. 263-290 (mito de Circe) e em v. 591-608 (mito de Fílis e Demo- foonte).
- 57 Ov., *Rem. am.* v. 461-484 (tradução de A. Silveira Men- donça, grifo nosso).
- 58 Toohey, 1996, p. 173.
- 59 Depois que Briseida é tomada por Agamêmnon de Aquiles, este se retira furioso do exército grego e, como consequência, seu amigo Pátroclo morre às mãos de Hei- tor. Tendo tornado à luta para vingar o amigo (ou amante?), sabemos, Aquiles executa Heitor e, ao mesmo tempo, sela seu destino como indivíduo fadado à morte (devido a uma seta atirada, num gesto de desforra, por Páris – irmão de Heitor – contra seu calcanhar).

60 Toohey, 1996, p. 4.

61 Estando ele primeiro focado naqueles ainda não adoecidos de paixão; depois, nos que já sofrem e tentam escapar da dor; enfim, nos indivíduos cuja recuperação teve início, mas correm ainda o risco de recaídas.

62 Ureña Prieto, 2001, p. 50: A obra [*Phaenomena*] divide-se em três partes: uma descrição das estrelas fixas, uma descrição do nascimento e ocaso das estrelas, uma discussão de sinais meteorológicos, talvez influenciada por Teofrasto. O poema não se restringe a dados científicos: começa por um hino a Zeus, com analogias com o estoico Cleanthes, e inclui lendas de estrelas.

63 Nos livros I e II desse poema, Lucrécio estabeleceu os átomos como base da constituição do Universo e descreveu suas características; nos livros III e IV, ele tratou da alma e do espírito humano, bem como das sensações físicas; nos livros V e VI, por fim, esboçou um panorama da “evolução” do mundo e da sociedade e descreveu fenômenos de ordem atmosférica ou geológica.

64 Rimmel, 2024, p. 3: “Ovid positions himself as the Roman heir to Hellenistic writers of ‘cure-poems’, such as Nicander (author of *Alexipharmaca*, on poisons and their antidotes, and *Theriaca*, on venomous creatures and the nature of their bites and stings), after Lucretius, who in *De re. nat.* 4.1058ff. instructs on how to avoid love’s snares, and Cicero, who in *Tusculan disputations* 4 treats desire as a disease of the soul” (“Ovídio se posiciona como o herdeiro romano dos escritores helenísticos de ‘poemas de cura’, como Nicandro (autor de *Alexipharmaca*, sobre venenos e seus antídotos, e *Theriaca*, sobre criaturas venenosas e a natureza de suas mordidas e ferroadas), depois de Lucrécio, que em *De re. nat.* 4.1058ff. instrui sobre como evitar as armadilhas do amor, e Cícero, que em *Tusculanae Disputationes* 4 trata o desejo como uma doença da alma”, tradução nossa).

65 Rimmel, 2024, p. 35-36: “[...] fuses an ancient medical interest in poisons and antidotes dating back to at least the fourth century bce (and ‘oversified’ in Nicander’s didactic poem) with an equally long and intricate tradition of philosophical therapeutics. Ovid’s ‘antidotes’ take the form of psychological intervention, a therapy of the word that (like Stoic works leading up to Seneca the Younger’s *Dialogues and Letters*) takes actual surgical interventions and medication as metaphors. Thus the poem is implicitly compared to ‘healing herbs’ in 45; while promising to help his chronically wounded patient, the poet states (to comic effect) that *Philoctetes* should simply have had his foot amputated (111–112)”, tradução nossa. 66 Grimal, 1963, p. 367.

67 Idem, *ibidem*.

68 Ov., *Rem. am.* v. 107-116: “[S]i tamen auxilii perierunt tempora primi/ et uetus in capto pectore sedit amor,/ maius opus superest; sed non, quia serior aegro/ aduocor, ille mihi destituentis erit./ quam laesus fuerat, partem Poeantius heros/ certa debuerat praesequisse manu;/ post tamen hic multos sanatus creditur annos/ supremam bellis imposuisse manum./ qui modo nascentes properabam pellere morbos,/ admoueo tardam nunc tibi lentus opem” (“se, contudo, se perdeu a oportunidade dos primeiros socorros e o amor, já velho, se plantou no coração prisioneiro, a tarefa é mais árdua; mas não é porque sou chamado bem tarde junto ao doente que deixarei abandoná-lo. A parte em que tinha sido ferido o herói, filho de Peante, ele a teria de cortar com mão firme; contam, porém, que ele, curado após muitos anos, vibrou os últimos golpes à guerra. Eu, que há pouco me apressava em expulsar um mal no nascedouro, agora, com vagar, te atendo com tratamento demorado”, tradução de A. Silveira Mendonça, grifo nosso).

69 Rimmel, 2024, p. 161.

70 Idem, *ibidem*: “The line perhaps also hints jokily at castration, the ultimate cure for male sexual passion: cf. Oliensis 2019, pp. 124–5, 127–33. On *pars/partes* as *genitalia*, i.e. as shorthand for *pars obscena/pudenda*, see OLD s.u. 6a, Adams pp. 45, 56–8, with *Ars* 2.584, 618, 3.804; *Celsus* 7.18.1; *Columella* 6.26.2, 7.11.2; *Rem.* 429” (“o verso talvez também insinue jocosamente a castração, a cura definitiva para a paixão sexual masculina: cf. Oliensis 2019, pp. 124-5, 127-33. Sobre *pars/partes* como *genitalia*, ou seja, como abreviação de *pars obscena/pudenda*, veja OLD s.u. 6a, Adams pp. 45, 56-8, com *Ars* 2.584, 618, 3.804; Celso 7.18.1; Columela 6.26.2, 7.11.2; *Rem.* 429”; tradução nossa).

71 Conte, 1991, p. 323: “Imprisoned in an irregular love, in a passion that alienates and humiliates him, even socially, he leads a life of nequitia, a life of degradation and dissipation, since in everyone’s eyes his life lacks positive qualities” (“aprisionado num amor irregular, numa paixão que o aliena e o humilha, inclusive socialmente, ele leva uma vida de *nequitia*, uma vida de degradação e dissipação, pois aos olhos de todos sua vida carece de qualidades positivas”; tradução nossa). *Nequitia* significa, além de “malícia”, “corrupção”, “desregramento”, “preguiça”, “apatia” etc.).

72 Henderson, 1979, p. 61: “169-96 are a *Georgics in miniature*, but the content is couched in verses that are a wickedly fluent, almost cloyingly charming pastiche of the earlier bucolic Virgil and of Tibullus in his most sentimental rustic-idyllic vein” (“169-96 são umas *Geórgicas em miniatura*, mas o conteúdo é expresso em versos que são um pastiche perversamente fluido, quase enjoativamente encantador, do Virgílio bucólico anterior e de Tibulo, em sua veia mais sentimental, rústica e idílica”; tradução e grifo nossos).

73 Em *Epístolas do Ponto* iv.16, v. 34, Ovídio registrou: “[A]ptaque uenanti Grattius arma dare!” (“e Grácio daria armas apropriadas ao caçador”; tradução e grifo nossos). Trata-se de provável referência a um poema didático de caça contemporâneo ao autor, escrito em latim e composto antes de 8 d.C. Seu nome é *Cynegeticon* e conta com 541 hexâmetros, sendo o poeta o obscuríssimo Grattius Faliscus. Por outro lado, também se atribuem ao próprio Ovídio os incompletos *Haliutica*, cujo assunto é a pesca.

74 Toohey, 1996, p. 3: “We ought finally to consider the length of a didactic poem. I suspect that didactic poetry was originally written in single books, and that it was of a length comparable to that of the *Works and Days*, of about 800 lines” (“devemos, finalmente, considerar a extensão de um poema didático. Suspeito de que a poesia didática tenha sido originalmente escrita em livros isolados e que tivesse uma extensão comparável à *d’Os trabalhos e os dias*, com cerca de oitocentos versos”; tradução nossa).

75 Conte, 1991, p. 346: “It was a commonplace of erotic poetry that there is no remedy for the sickness of love, and the elegiac poet seemed almost to take delight in his being condemned to heart-sickness, since he could not free himself from it, and yet inwardly was also proud of his complete devotion, of his choice of nequitia. Ovid reverses this position, asserting that it is not only possible but even obligatory to free oneself from love if it brings suffering” (“era um lugar-comum da poesia erótica que não há remédio para a doença do amor, e o poeta elegíaco parecia quase se deleitar com a condenação à tristeza afetiva, visto que não conseguia se libertar dela, e, no entanto, interiormente também se orgulhava de sua completa devoção, de sua escolha da *nequitia*. Ovídio inverte essa posição, afirmando que não só é possível, mas até mesmo obrigatório, libertar-se do amor se ele traz sofrimento”; tradução nossa).

76 Conte, 1991, p. 86.

Os dons de Afrodite: apontamentos sobre os domínios de ação da deusa na *Ilíada* (III, v. 38-75)

Juarez Oliveira

RESUMO

Os dons de Afrodite (“δῶρ’ Ἀφροδίτης”), mencionados duas vezes nas críticas de Heitor a Páris e nas respostas deste àquele, são constantemente compreendidos à luz do domínio erótico que é prerrogativa da deusa. O presente trabalho, então, visa ampliar essa compreensão e defende que, para além do erotismo, os dons da deusa inserem sua ação em outros domínios, notavelmente, nos da política, do casamento, da navegação e da guerra. Para tanto, adere-se à microanálise proposta por Marcel Detienne em artigo de 1997, o qual prevê atenção às dinâmicas divinas e aos objetos com que dada divindade interage, aos gestos que opera e aos contextos situacionais em que se insere.

PALAVRAS-CHAVE

Afrodite; *Ilíada*; Erotismo; Domínios de ação.

SUBMISSÃO 18 jun. 2025 | APROVAÇÃO 13 out. 2025 | PUBLICAÇÃO 14 jan. 2025
DOI 10.17074/cpc.v1i50.68798

INTRODUÇÃO¹

Quando as batalhas da Guerra de Troia são retomadas no terceiro canto da *Iliada*, Páris-Alexandre toma a frente e desafia os argivos a lutar com ele em um duelo individual.

Menelau, cuja esposa foi raptada pelo troiano, vê na proposta uma chance de se vingar e avança prazerosamente na direção do oponente. Este, contudo, amedronta-se com a aproximação do herói e recua, escondendo-se em meio aos seus. Frente a tal comportamento, Heitor repreende seu irmão, dirigindo-lhe uma série de críticas e indagações que culminam na afirmação de que, contra seu oponente, não lhe seriam úteis, dentre outras qualidades, os dons de Afrodite, “τὰ δῶρ’ Ἀφροδίτης”.²

O texto homérico não deixa claro de que se tratam esses dons. Malcom M. Willcock afirma que “os favores de Afrodite (*i.e.* a Páris) são a sua atração e encanto”.³ Geoffrey S. Kirk, por sua vez, considera que, junto aos outros elementos do período, os “δῶρα” integram uma terminologia levemente erótica que prepara o potencial e fatídico fim de Páris em seu duelo com Menelau.⁴ Já Martha Krieter-Spiro, compreendendo Afrodite exclusivamente como “deusa do amor”, sugere que seus dons dizem respeito à beleza de Páris dentro de uma chave erótica, o que lhe teria ajudado a seduzir Helena, mas lhe seria inútil em batalha.⁵ De modo similar, Deborah Lyons relaciona-os tanto à boa aparência do príncipe troiano quanto à oferta de Helena feita a ele por Afrodite.⁶ Giuliana Ragusa, por fim, entende que os “δῶρα” da deusa referem-se ao poder que ela tem de “seduzir para o sexo, sua prerrogativa”.⁷ Vê-se, assim, que os comentaristas tendem a relacionar e circunscrever a ação de Afrodite ao domínio do erotismo no que diz respeito à passagem em análise.

No entanto, embora aqueles não estejam errados quanto à dimensão erótica da relação entre a deusa e o herói, Marcel Detienne e Gabriella Pironti alertam para

as limitações de se analisar uma divindade a partir de concepções pré-estabelecidas sobre ela e seus domínios de ação.⁸ Antes é preciso que, no estudo de um dado deus, leve-se em consideração as relações que ele estabelece com outros deuses, a interação que tem com objetos, os gestos que faz, bem como os contextos situacionais em que se encontra, para que a partir daí se possa identificar seus domínios de ação, sejam eles compartilhados entre mais de uma divindade ou particulares de um único deus.⁹

Aderindo, então, à microanálise proposta por Detienne, defenderei ao longo do presente trabalho que os “δῶρ’ Ἀφροδίτης”, conforme apresentados na *Iliada* (III, v. 38-75), para além da dimensão erótica, relacionam a deusa a outros domínios de ação. Para isso, começo por discutir se é possível compreender as críticas de Heitor a Páris como elementos que se situam sob o signo de Afrodite, isto é: tudo que se critica a respeito do príncipe troiano resulta de sua relação com ela? Respondendo positivamente a esta questão, procedo então à diferenciação de tais elementos e dos domínios de ação em que eles inscrevem a participação da deusa.

PÁRIS E AFRODITE SOB ESCRUTÍNIO

À afirmativa de Heitor de que “a cítara e os dons de Afrodite” bem como seus “cachos e formosura” lhe seriam inúteis quando ele se unisse à poeira, isto é, quando fosse vencido por Menelau,¹⁰ Páris responde:

μή μοι δῶρ’ ἔρατὰ πρόφερε χρυσῆς Ἀφροδίτης.
οὐ τοι ἀπόβλητ’ ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα,
ὅσα κεν αὐτοὶ δῶσιν· ἔκων δ’ οὐκ ἄν τις ἔλοιτο.

Não me antepilhas aos amáveis dons da áurea Afrodite: não são descartáveis os majestosos dons dos deuses, todos que eles dão; de bom grado, ninguém escolheria.¹¹

A imperativa de Páris a Heitor atribui à sua relação com Afrodite um caráter de inexorabilidade: os dons divinos não só não poderiam ser descartados (“ἀπόβλητ’”, v. 65) como também não seriam voluntariamente (“ἐκων”, v. 66)

escolhidos por ninguém. Com a ênfase na (in)voluntariedade, o príncipe troiano busca eximir-se de responsabilidade¹² tanto pelo seu comportamento acovardado como pela escolha que operou quando do chamado “Julgamento das Deusas”,¹³ que não é aqui explicitamente mencionado, mas cuja referência é facilmente inferida. Versos antes, seu irmão questionara justamente a empreitada que houvera sido o rapto de Helena,¹⁴ que conforme a tradição não foi senão resultado da escolha de Afrodite por Páris.¹⁵ Similarmente, no último canto da *Ilíada*, o poeta homérico se refere ao ódio que Hera, Possêidon e Atena ainda nutriam por Troia e seus cidadãos:

[...] Ἀλεξάνδρου ἔνεκ’ ἄτης
[ὅς νείκεσσε θεάς, ὅτε οἱ μέσσαυλον ἴκοντο,
τήν δ’ ἦνιησ’, ἣ οἱ πόρε μαχλοσύνην ἀλεγεινήν].

[...] por causa do desatino de Alexandre,
que provocou as deusas quando foram a seu pátio
e louvou a que lhe deu pungente sensualidade.¹⁶

De fato, se o príncipe troiano tenta se eximir de responsabilidade em sua resposta a Heitor, a passagem em destaque, contudo, sublinha sua ação positiva na escolha da deusa. Além disso, à luz desse excerto, é notável a mudança enunciativa em relação aos “δῶρα Ἀφροδίτης”. Isto porque, quando o líder da armada troiana fala deles, não há qualificativo algum senão quanto à sua inutilidade; mas quando Páris lhe diz para não os antepor a ele, os dons são ditos “ἐρατὰ” (“amáveis”, v. 64) e Afrodite, que foi mencionada *tout court* por Heitor, torna-se “χρυσῆς” (“áurea”, v. 64).

Tal mudança imprime aos dons da deusa tanto um caráter erótico quanto uma motivação ativa, pois, na medida em que são ditos “amáveis”, poder-se-ia dizer mesmo “desejáveis”, isto implica que eles exerceram sobre Páris uma atração, à qual ele cedeu.¹⁷ Ao mesmo tempo, sua amabilidade e desejabilidade podem falar do caráter desses dons, isto é, na medida em que são amáveis e desejáveis, eles infundem naquele sobre os quais recaem suas próprias

qualidades — de fato, o último verso do excerto explicita que a deusa “lhe deu pungente sensualidade (“μαχλοσύνην”, v. 30)”. A isso se soma o fato de que, enquanto “áurea”, Afrodite é caracterizada por um atributo constante seu que implica beleza, sobretudo divina, e faz referência ao desejo e sedução que lhe são próprios.¹⁸ Nesse ponto, não erram os comentaristas ao destacar a natureza erótica dos “δῶρα”.

A dinâmica que avento a respeito dos dons de Afrodite, a saber, que eles seduzem e incitam a sua escolha, não podendo ser assim descartados e voluntariamente escolhidos senão em função da forte influência que exercem, enquadram a escolha de Páris na distinção proposta por Albin Lesky a respeito das motivações divina e humana da ação,¹⁹ conforme a qual “há casos em que divino e humano são totalmente fundidos, mas há outros em que as duas esferas são separadas ou intercambiáveis”,²⁰ isto é, existem ações humanas que cabem exclusivamente aos homens; outras, exclusivamente aos deuses; e outras ainda que são compartilhadas por ambos. A escolha de Páris situa-se neste último caso, como já aponta o autor.²¹

Assim, na mutualidade da ação que se estabelece entre Afrodite através de seus dons e Páris, tem-se um primeiro argumento a favor do enquadramento das críticas de Heitor sob o signo da deusa. A ele, podem-se somar ainda mais dois outros, como se apresentam na fala do líder troiano:

Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανὲς ἠπεροπεντά,
αἰθ’ ὄφελος ἄγονός τ’ ἔμμεναι ἄγαμός τ’ ἀπολέσθαι
{καί κε τὸ βουλοίμην, καί κεν πολὺ κέρδιον ἦεν}
ἢ οὕτω λώβην τ’ ἔμμεναι καὶ ἐπόπιον ἄλλων.
ἢ που καγχαλώσι κἀρη κομόωντες Ἀχαιοί,
φάντες ἀριστήα πρόμον ἔμμεναι, οὐνεκα καλόν
εἶδος ἔπ’, ἀλλ’ οὐκ ἔστι βίη φρεσίν οὐδέ τις ἀλκή.
ἢ τοιόσδε ἔων [...]
[...] γυναικ’ εὐειδέ’ ἀνήγεες
ἐξ ἀπίης γαίης [...]

Páris-ruim, o mais formoso, namorado, trapaceiro,
deverias ser infecundo e morrer sem núpcias.
Isso eu preferiria, e seria muito mais vantajoso

a seres uma tal vergonha, alvo da chacota de todos. Seguro que gargalham os aqueus cabelo-comprido: **pensaram seres** um nobre campeão, porque é bela tua figura, mas *não tens* força e bravura no ânimo. Foi **sendo assim** [...] [...] que **raptaste** formosa mulher de terra distante [...].?

A crítica elenca uma série de elementos que constituem a pessoa de Páris, sobre os quais me aprofundarei adiante, mas que, quanto à sua relação com os dons de Afrodite, constituem mais um fator da dupla motivação da ação que se delineia entre deusa e mortal. Embora não mencione a passagem como exemplo, Lesky sublinha que, em um mundo em que os deuses são considerados como imanentes a todas as áreas da vida humana, a motivação pode ser manifestada por um dom dado a um mortal pelos deuses, dom este que se constitui em uma grande habilidade²² — no caso de Páris, ela diz respeito à sua beleza, a qual é diversas vezes enfatizada por Heitor.²³

Nesse sentido, meu segundo argumento funda-se em um outro fator que coloca não só a formosura do príncipe, mas todas suas outras qualidades e feitos sob o signo de Afrodite, a saber, a construção temporal da fala de Heitor. A primeira construção verbal (v. 40), em que se mobiliza um aoristo (“ὄφελος”), complementado por um infinitivo presente (“ἔμμεναι”), expressa um desejo irreal, intangível, baseado em um desgosto.²⁴ Heitor, dadas as qualidades do irmão, gostaria que ele fosse “infecundo e sem núpcias” — o que ele não é! —, de forma que a volição do líder troiano reforça *a contrario* as qualidades presentes de Páris, que são expressas não só no verso em discussão, como também no anterior. Similarmente, quando enfatiza quão vergonhoso e risível é o príncipe troiano frente aos inimigos (v. 42), é também um infinitivo presente (novamente, “ἔμμεναι”) que Heitor mobiliza, ancorando assim as qualidades viciosas de seu irmão no presente da narrativa.

Na sequência, o líder troiano opõe uma opinião pública ilusória a uma debilidade presente, ou seja, à crença aqueia (“pensa-

ram”, “φάντες”, v. 44) de que Páris seria um nobre campeão em função de sua bela aparência, Heitor contrapõe o fato de que “não há” (“οὐκ ἔστιν”, v. 45) força e bravura em seu (*i.e.* de Páris) ânimo”. Embora φάντες seja um participio presente, alguns comentadores argumentam a favor de uma anterioridade da ação em relação ao presente de “οὐκ ἔστιν”.²⁵ Assim, estabelecendo um contraste entre percepção passada e condição presente, a crítica dirigida ao príncipe troiano ancora mais uma vez suas débeis qualidades no presente da narrativa, algo que se repete na indagação final de Heitor, em face das vicissitudes de Páris, sobre o grande feito que foi ele, “sendo assim” (“τοιόσδε ἐών”, v. 46), ter raptado (“ἀνήγες”, v. 48) Helena. Novamente, opõe-se uma ação passada, expressa pelo imperfeito de “ἀνάγω” a um participio presente.

Se as debilidades de Páris são assim constantemente circunscritas ao presente narrativo, justamente no qual Heitor enfatiza que os “δῶρα Ἀφροδίτης” seriam inúteis para ele, então é possível compreender a caracterização do príncipe troiano como resultante da influência da deusa sobre sua pessoa.

De fato, este último elemento é objeto de análise de Ann Suter, que defende um uso distintivo para o nome Páris, no qual fundamenta-se meu terceiro e último argumento. Conforme entende a autora, há uma diferença essencial entre o uso deste e de Alexandre: mais do que uma distinção entre privado e público aventada por trabalhos anteriores ao seu, o uso de ambos os nomes aponta para uma distinção entre os contextos divino e humano que evocam, conforme a convenção da “língua dos deuses e língua dos homens”, de modo que, quando chamado de Páris, o príncipe troiano é colocado sob o signo de um deus.²⁶ Se, no vigésimo segundo canto, ele é associado a Apolo, enquanto futuro matador de Aquiles,²⁷ no terceiro canto, seu nome “é introduzido e usado quando o personagem que porta esse nome *exibe aspectos da divindade*”,²⁸ isto é, no caso em análise, os de Afrodite. Com efeito, quando o critica, Páris é o nome que Heitor usa

para se dirigir a seu irmão, em um jogo de palavras manifesto no vocativo “Δύσπαρι” (v. 39).²⁹

Considerados, então, os aspectos da mutualidade da ação que se delineia entre Páris e Afrodite, da construção temporal das críticas de Heitor que ancoram as qualidades de seu irmão no presente da narrativa, e do uso do nome do príncipe troiano que o coloca sob a influência da deusa que lhe patrocina, vê-se que é possível compreender os elementos da crítica e das indagações do líder do troiano como situados sob o signo de Afrodite. Dessa forma, procedo a seguir na distinção dos domínios em que tais características inscrevem a ação dessa divindade.

PÁRIS E OS DOMÍNIOS DE AFRODITE

Na análise dos elementos que integram a crítica e as indagações de Heitor, identificam-se ao menos sete domínios em que a ação de Afrodite se inscreve, a saber: beleza, sexualidade, engano, casamento, política, navegação e guerra.

Os três primeiros domínios³⁰ são dados logo de início nas primeiras críticas que o líder troiano dirige à Páris, referindo-se a ele como “εἶδος ἄριστε, γυναιμανὲς ἠπεροπευτά” (“o mais formoso, namorado, trapaceiro”);³¹ uma série de insultos em que um termo acarreta o outro, conforme entende Kirk,³² de modo que essas características constituem um núcleo erótico em torno do príncipe troiano sob influência de Afrodite.

No que toca à beleza, ela é uma constante na passagem em análise. Com efeito, além do verso referido acima, o “εἶδος” de Páris é evocado ainda outras duas vezes. Na primeira delas, destaca-se que é em função de seu “καλόν εἶδος” (“bela figura”) que os aqueus pensaram que ele fosse um nobre campeão. Já a segunda é evocada precisamente quando seu irmão diz que seu “εἶδος” (“formosura”) bem como os dons de Afrodite lhe seriam inúteis quando derrotado por Menelau.³³ Nesse quesito, um dado anterior à reprimenda de Heitor se mostra interessante, já que reforça a relação de Páris com a beleza e, conse-

quentemente, com Afrodite: por quatro vezes, ele é dito “θεοειδής” (“divinal”, literalmente, “de forma/beleza divina”).³⁴ Tal qualificativo, parece relacionar-se à descrição do príncipe quando da retomada das batalhas, primeira vez em que ele ocorre:

οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες,
Τρωσὶν μὲν προμάχιζεν Ἀλέξανδρος θεοειδής,
παρδαλήν ὤμοισιν ἔχων καὶ καμπύλα τόξα.
{καὶ ξίφος· αὐτὰρ δούρε δῶα κεκορυθμένα χαλκῶι
πάλλων Ἀργείων προκαλίετο πάντας ἀρίστους
ἀντίβιον μαχέσασθαι ἐν αἰνῆι δηϊότητι.}

Quando estavam próximos, indo uns contra os outros, o **divinal** Alexandre, entre os troianos, pôs-se na frente **com pele de pantera nos ombros, arco recurvo e espada; a duas lanças guarnecidas com bronze brandindo**, desafiou todos os melhores argivos a lutar mano a mano com ele em refrega terrível.³⁵

Se em um primeiro olhar tal descrição do “divinal Alexandre” parece, como teriam pensado os aqueus, inseri-lo plenamente no campo de guerra, uma leitura detida dos elementos que constituem a caracterização do príncipe revela algo diferente. Conforme observou Ariadni Gartziou-Tatti, “seu traje e seu estranho equipamento (a pele de pantera, as duas lanças, o arco e a lira na mão), o diferenciam radicalmente da representação do guerreiro comum”,³⁶ de modo que Páris se apresenta especialmente inserido no âmbito da efebria, da puberdade, e do erotismo que ela implica, o qual é marcado na crítica de Heitor pelo “εἶδος” e também pela sexualidade e o engano que caracterizam seu irmão,³⁷ expressos respectivamente pelos qualificativos “γυναιμανὲς ε ἠπεροπευτά” (“namorado, trapaceiro”).³⁸ Assim, a beleza afrodisiaca do príncipe troiano caracteriza-se pela jovialidade – um traço que permeia diversas figuras femininas ao longo da *Ilíada*, as quais são apresentadas em comparação com Afrodite.³⁹

A sexualidade do herói, expressada por “γυναιμανὲς,” embora bem situada em sua *efebria*, merece atenção específica. O termo tem o sentido primeiro de “louco por mulheres”, mas Hesíquio, lexicógrafo ale-

xandrino, o compreendeu também como “enlouquecedor de mulheres” (“τὰς γυναικας ἐκμαίνων”), uma loucura induzida “em função da beleza” (“διὰ τὸ κάλλος”).⁴⁰ Nesse sentido, Nicholas Richardson reporta em seu comentário ao vigésimo quarto canto da *Iliada* que Aristarco (editor alexandrino de Homero) rejeitava os vv. 25-30 em função, dentre outros fatores, do uso de “μαχλοσύνη”. O termo, para o qual chamei atenção no início do presente trabalho, seria para ele sinônimo de “γυναυκομανία” e contradiria o fato de que não foi isso, mas Helena, que Afrodite dera a Páris. Richardson relata ainda que um outro escólio homérico (bT) indica que a “μαχλοσύνη” não se aplicaria em fonte alguma a homens, apenas a mulheres.⁴¹ O comentarista, no entanto, encontra no *Alexandre* de Luciano de Samósata uma ocorrência do adjetivo “μάχλος” junto a “γυναυκομανής” aplicado precisamente ao príncipe troiano.⁴² Importa nesse ponto ressaltar que ele atribui ao substantivo o sentido de “loucura por sexo” (“madness for sex”).⁴³

A ambiguidade e as problemáticas nuances dos termos suscitaram debate, resultando ora na compreensão de Páris como uma figura feminilizada, ora na compreensão da “γυναυκομανία” como algo que fala do príncipe como detentor de um grande poder de induzir a sexualidade das mulheres, no caso mais preciso, de Helena, a qual, seduzida, abandona casa, marido e filha para fugir com o favorito de Afrodite.⁴⁴ A despeito de tais discussões, parece-me plausível argumentar a favor de uma sexualidade ativa por parte de Páris, sobretudo no contexto circunscrito da *Iliada*, e mais especialmente no do terceiro canto.

O poema não relata como se deu o primeiro encontro de Páris e Helena, mas o canto em análise põe em cena a relação presente de ambos: depois de salvo por Afrodite da morte iminente nas mãos de Menelau, o príncipe troiano é levado pela deusa para seu quarto. Ela, então, vai buscar Helena e enfatiza a beleza do príncipe que a aguardaria. É verdade que a convocação de Afrodite “agitou o ânimo de Helena no

peito” (“τῆι δ’ ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ὄρηνεν”),⁴⁵ indicando talvez o desejo suscitado pela figura de Páris pintada pela deusa, talvez a raiva e recusa que se expressará na sequência.⁴⁶ Seja como for, o fato é que, no primeiro caso, a excitação não se sustenta, e por duas vezes a mortal manifesta sua recusa em se unir ao troiano. Na primeira, depois de reconhecer Afrodite, Helena faz frente à deusa, chegando mesmo a sugerir que ela se tornasse concubina ou escrava de Páris, sendo assim duramente repreendida pela deidade; na segunda vez, já junto do mortal no quarto, ao invés de simplesmente unir-se a ele, ela o crítica duramente, afirmando que ele deveria ter morrido nas mãos de Menelau.⁴⁷ Ao fim do episódio, Helena acabará por unir-se ao príncipe, mas sem que qualquer descrição de voluntariedade ou desejo da parte dela permeie o enlace. Assim, atesta-se que o atributo de sedução ativa do príncipe expressa por “γυναυμανής” não é seu ponto forte, ao menos não com Helena, e principalmente não neste momento, como talvez o tenha sido quando da primeira união de ambos.

Com a recusa enfática da rainha espartana, contrasta fortemente a expressão do desejo de Páris por ela. Depois de defender-se das críticas de sua parceira, ele lhe diz:

[...] ἀλλ’ ἄγε δὴ φιλότῃτι τραπέιομεν εὐνηθέντε· οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ’ ἄδέγ’ ἔχασφρένας ἀμφεκάλυψεν, οὐδ’ ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἔξ ἐρατεινῆς ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσιν, νήσωι δ’ ἐν κραναῖῃ ἐμίγην φιλότῃτι καὶ εὐνήι, ὥς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς ἴμερος αἰρεῖ.

[...] Vamos, deitados em amor, deleitemo-nos; desejo nunca encobriu meu juízo desse modo, nem quando, no início, da encantadora Lacedemônia te raptei e navegava em naus cruza-mar, e na ilha rochosa unimo-nos em enlace amoroso – como agora te desejo e doce atração me toma.⁴⁸

A fala que Páris dirige a Helena enfatiza a intensidade do desejo que ela lhe inspira, um desejo que é maior do que ele sentiu quando do primeiro enlace dos dois. É indispensável destacar o paralelo que se estabelece entre essa passagem e a que se

apresenta no episódio da “Διὸς ἀπάτη” (do “Engano de Zeus”), no décimo quarto canto, quando o deus, seduzido por Hera (que vestia justamente o “κεστός ἱμάς” de Afrodite, sede de seus poderes eróticos), exprime o quanto a deseja. Aos v. 441 e 446 do presente canto correspondem os v. 314 e 328 do canto posterior. A sequência, embora elaborada diferentemente da que aqui se apresenta em função da dimensão divina em que o desejo se manifesta, também encontra correspondência: se Páris destaca a particularidade do desejo que o toma (v. 442), também assim o faz Zeus (xiv, v. 315-316); similarmente, enquanto o príncipe destaca a diferença da excitação presente em relação à anterior, assim também o faz o senhor dos deuses, de forma mais extensa, abrangendo um total de onze versos (xiv, v. 314-327), contra os três do presente canto (v. 443-445). Importa também destacar que, como Helena, a preocupação central de Hera no episódio em comparação não é seu desejo por seu marido, mas o curso da guerra. A deusa quer antes distraí-lo para favorecer o exército aqueu. Considerados esses dados, mais do que um Páris que se assemelha a Hera na sedução de sua parceira,⁴⁹ temos um Páris que, semelhante a Zeus, é tomado pelo desejo inspirado pela intervenção de Afrodite.

Em face de tal comparação e considerando que o desejo do príncipe troiano é mais intenso que o de Helena por ele, concluo a respeito de Páris que sua caracterização enquanto “γυναῖμάνης” aponta para um jovem cuja sexualidade efervesce, ainda que direcionada para um único objeto de desejo, isto é, Helena, que ganha aqui dimensões amplificadas.⁵⁰ Deste modo, além da excelente aparência, da beleza juvenil, procede de Afrodite também a sexualidade masculina e, concomitantemente, a sensualidade feminina que a excita.

No que diz respeito, então, ao domínio do engano, ele se apresenta na figura de Páris por meio do qualificativo “ἠπεροπεντά” (v. 39), que pode significar tanto “enganador” quanto “sedutor”. De fato, o príncipe troiano mostra-se a esse respeito bastante inserido no âmbito de Afrodite, pois,

assim como ele, a deusa é enganadora e sedutora. No canto em análise, quando de sua recusa às ordens de se reunir ao troiano em seu quarto, Helena indaga: “por que almejas me **iludir** desse modo?” (“τί με ταῦτα λιλαίειαι ἠπεροπεύειν;”). Similarmente, no quinto canto, quando rechaça Afrodite do campo de batalha, Diomedes a questiona se “não te basta **iludir** as mulheres imbeles?” (“ἢ οὐχ ἄλεις, ὅτι γυναικας ἀνάλικδας ἠπεροπεύεις;”).⁵¹ Em ambas as passagens, o verbo utilizado é “ἠπεροπεύω”, correlato do adjetivo utilizado em referência a Páris. Nesse contexto, é interessante notar que a indagação de Helena faz referência ao seu próprio rapto, uma vez que, na sequência, ela questiona ainda se a deusa intenta levá-la para alguma terra ainda mais distante. No caso de Diomedes, o questionamento parece ter o mesmo referencial.⁵²

Ora, se o engano evocado tanto na crítica de Heitor quanto nos questionamentos de Helena e Diomedes faz referência ao rapto da esposa de Menelau, então este domínio ganha novos contornos, que permeiam também a beleza e sexualidade de Páris, em função de sua relação com Helena, e criam uma interseção entre o domínio do erotismo em geral e os domínios do casamento, da política, da navegação e mesmo da guerra mencionados inicialmente.

Por sua vez, o aspecto enganador de Páris, correlato ao de Afrodite, tangencia diretamente os domínios da política e do casamento. Isso porque, no que toca àquele, o príncipe troiano, na medida em que abusa de seu anfitrião e lhe rapta a esposa (ponto no qual o engano toca também o domínio do casamento), viola um princípio sociopolítico que se funda ainda na religião, a saber, as leis da hospitalidade, da “ξενία”, que são regidas por Zeus.⁵³ Com efeito, é precisamente isso que a prece feita por Menelau a Zeus tematiza quando ele vai arremeter contra Páris no duelo individual:⁵⁴

Zeῦ ἄνα, δὸς τείσασθαι, ὃ με πρότερος κακ' ἔοργεν,
διὸν Ἀλέξανδρον, καὶ ἐμῆς ὑπὸ χειρὶ δάμασσον,
ὄφρα τις ἐρρήγησι καὶ ὀψιγόνων ἀνθρώπων
ξεινοδόκον κακὰ ῥέξαι, ὃ κεν φιλότιτα παράσχη.

Senhor Zeus, dá-me vingança contra quem me danou antes,
o divino Alexandre, e subjogue-o sob minha mão
para que as gerações futuras tenham medo
de **danar quem dá hospitalidade** e oferece amizade.⁵⁵

Em sua crítica a Páris e na indagação que lhe faz, Heitor tematiza o rapto, contrapondo-o ao erotismo excessivo de seu irmão:

ἦ τοιόσδε ἔων ἐν ποντοπόροισι νέεσσιν
πόντον ἐπιπλώσας, ἑτάρους ἑρίηρας ἀγείρας,
μιχθεῖς ἄλλοδαποῖσι γυναικί' εὐειδέ' ἀνήγες
ἔξ ἀπίης γαίης, νυὸν ἀνδρῶν ἀιχημητάων,
πατρί τε σώϊ μέγα πῆμα πόλι' τε παντί τε δήμῳ,
δυσμενέσιν μὲν χάριμα, κατηφείην δὲ σοὶ αὐτῶι;

Foi sendo assim, após em naus cruza-mar
navegares, **tendo juntado leais companheiros,**
e socializares com estrangeiros, que raptaste formosa
mulher de terra distante, nora de varões lanceiros,
grande desgraça para teu pai, cidade e todo o povo,
alegria para os inimigos e ignomínia para ti?⁵⁶

O questionamento, contudo, não só tematiza a questão como a aprofunda, isto na medida em que expõe as dimensões do que a ação de Páris sob o signo de Afrodite implica. Se é ponto pacífico que o rapto se inscreve na intersecção entre engano e política, então o fato de que o príncipe reúne leais companheiros (“ἑτάρους ἑρίηρας”, v. 47), socializa com estrangeiros (“ἄλλοδαποῖσι”, v. 48), e leva para Troia aquela que se torna uma “grande desgraça para teu pai, cidade e todo o povo” (“πατρί τε σώϊ μέγα πῆμα πόλι' τε παντί τε δήμῳ”, v. 50) reforça isso.

No curso da empreitada de Páris, engano e política tornam-se duas faces da mesma moeda. Isso porque “ἑταρος” é um substantivo que fala não só de companheiros enquanto “amigos”, mas principalmente enquanto “parceiros de armas”,⁵⁷ uma relação em que se pressupõe reciprocidade, a qual é reforçada pelo adjetivo “ἑρίηρος”.⁵⁸ Nesse sentido, a construção fala de aliados, sejam eles compatriotas ou não,⁵⁹ de modo que, na medida em que perpetua seu crime, o príncipe implica seus próximos em uma situação problemática que lhes trará grande problema. Similarmente, ao mencionar os estrangei-

ros, ainda que referidos não por “ξένιοι”, mas por “ἄλλοδαποῖσι” (v. 48), Heitor parece evocar a problemática da hospitalidade e de sua infração. De fato, Krieter-Spiro e Olsen afirmam que “a palavra designa recém-chegados de um lugar estrangeiro [...] ou povos e territórios estrangeiros (e distantes)”.⁶⁰ Assim, tendo socializado com eles e estando dessa forma inserido sob a égide das regras da “ξενία”, Páris viola-as ao se envolver com Helena – algo inclusive que pode ser subentendido de forma irônica no verbo “μιχθείς”, cujo sentido sexual e mesmo afrodísíaco parece ser aqui evocado.⁶¹ Por fim, o questionamento de Heitor culmina na caracterização da rainha espartana raptada por seu irmão como uma “grande desgraça”, cujos efeitos afetam a família do príncipe troiano, bem como sua cidade e povo⁶² – o lastro político do rapto não poderia ser mais evidente. Com efeito, “πατήρ” (v. 50) pode ser lido em chave metonímica, tendo por referente não apenas o próprio Príamo, mas todos seus familiares – Heitor será morto, Astíanax ficará órfão e Andrômaca, viúva; só para mencionar alguns exemplos. O sentido político de “πόλις” e “δήμος” é patente por si só.

Considerados, então, os apontamentos acima acerca da incursão de Afrodite no domínio da política por meio da ação de Páris e do seu caráter erótico e enganador, resta ainda discutir a outra intersecção direta, a entre engano e casamento.

No que diz respeito a esta intersecção, é importante destacar que por si só ele já intersecciona política e erotismo. O “γάμος” funda-se em princípios eróticos, na medida em que pressupõe a relação sexual entre os cônjuges com vistas à procriação, e também políticos, já que depende de acordos entre famílias, os quais por vezes implicam também pactos entre as casas regentes de determinada região ou cidade, amplificando assim a dimensão política do casamento.⁶³

Na passagem acima, o casamento é mencionado na caracterização de Helena: ela é “nora de varões lanceiros” (“νυὸν ἀνδρῶν

αἰχμητῶν”, v. 49). Quer se entenda “νυός” como “nora” ou como “parente”, de modo mais abrangente como fazem alguns comentadores, o fato é que, através do casamento entre ela e Menelau, uma rede de relações políticas se estabeleceu (que elas tenham também um caráter bélico, isto é algo que discutirei a diante); e a violação do pacto implicado por aquele – precisamente no que o engano de Páris incorre – resulta na mobilização dessas relações.⁶⁴

A rainha espartana é referida em função de seu casamento na reprimenda de Heitor mais uma vez. Antes de enfatizar a inutilidade da beleza de Páris, ele refere-se a ela como “viçosa consorte” (“θαλερὴν παρ᾽ακοιτινῆν”)⁶⁵ – a construção expressa ao mesmo tempo o aspecto erótico e nupcial de Helena. O adjetivo “θαλερός”, relacionado em primeira instância à floração vegetal e à sua fertilidade, expressa o ápice da juventude sexual da heroína, momento no qual ela está pronta para participar do universo do “γάμος”.⁶⁶ Nesse sentido, “παρ᾽ακοιτις” manifesta a realização disso ao mesmo tempo que fala da dimensão erótica do casamento: o substantivo significa esposa apenas na medida em que se refere ao leito conjugal compartilhado pelo homem e pela mulher.⁶⁷ É importante notar, contudo, que Helena é referida, nesse ponto, não como a esposa de Páris, mas de Menelau.

No que diz respeito ao príncipe troiano, é preciso lembrar da expressão votiva de Heitor, na qual deseja que ele fosse “ἄγαμος”, isto é, privado de núpcias.⁶⁸ Como apontei anteriormente, sua vontade expressa *a contrario* o fato de que seu irmão se situa em uma situação conjugal com Helena, que foi justamente patrocinada por Afrodite. Kirk se opõe à ideia de que o termo utilizado nesse contexto se refira a “casamento legal” (*legal marriage*), enfatizando sobretudo a dimensão sexual, relacionada ao adjetivo “γυναίμανής”.⁶⁹ Contudo, embora a relação entre espartana e troiano, possa ser enquadrada no que Ragusa chama de “κῆρῆς ilegítimo” (“*illegitimate κῆρῆς*”),⁷⁰ o fato é que, no próprio contexto da *Ilíada*, Páris é considerado

o segundo marido de Helena. Isto porque, quando Íris vai buscá-la nos aposentos femininos para assistir ao combate entre o príncipe troiano e o rei espartano, se diz que a deusa “lançou doce atração no ânimo **pelo primeiro marido**, sua cidade e os pais” (“γλυκὺν ἴμερον ἔμβαλε θυμῶι ἀνδρός τε προτέρου καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκῆων”).⁷¹ Desse modo, seja a relação entre os favoritos de Afrodite legítima ou não, ela ainda se constitui em um casamento. Contudo, deve-se ter sempre em vista que ele decorre do engano perpetrado por Páris contra a hospitalidade de Menelau.

No que tange a esse ponto, é notável a proposta que o príncipe troiano faz a seu irmão, Heitor, ao se voluntariar para finalmente enfrentar o herói aqueu:

[...] αὐτὰρ ἔμ' ἐν μέσσοι καὶ ἀρηϊφίλον Μενέλαον
συμβάλετ' ἀμφ' Ἑλένη καὶ κτήμασι πᾶσι μάχεσθαι
ὀππότερος δέ κε νικήσῃ κρέσσων τε γένηται,
κτῆμαθ' ἑλάν εὐ πάντα γυναῖκά τε οἰκαδ' ἀγέσθω,
οἱ δ' ἄλλοι φιλότιτα καὶ ὄρκια πιστὰ ταμίοντες
ναίοιτε Τροίην ἐριβόλακα, τοὶ δὲ νεέσθων
Ἄργος ἐς ἱππόβοτον καὶ Ἀχαΐδα καλλιγύνακα.

[...] que eu e Menelau caro-a-Ares no meio
nos choquemos em luta por Helena e todos os bens.
O que vencer e se mostrar o mais forte,
pegue todos os bens e leve a mulher para casa:
os restantes, após firmardes um pacto de amizade por sacrifício,
habitai Troia grandes-glebas; os outros retornem
a Argos nutre-cavalos e à Acaia de belas mulheres.⁷²

A proposição de Páris parece fundar-se na ideia de que, através de um duelo respaldado por premissas político-religiosas, a ofensa enganadora à hospitalidade e ao casamento de Menelau poderia ser reparada, e a paz amistosa, reestabelecida. Contudo, como se sabe, não é isso que ocorrerá, uma vez que, prestes a ser morto, o príncipe será salvo por Afrodite, conduzido ao seu quarto para unir-se a Helena, e a guerra continuará, tanto da perspectiva humana quanto da divina, que concedem a vitória ao aqueu e dão-lhe direito aos bens e à mulher, conforme proposto. Além do próprio desdobramento da narrativa, os

elementos temáticos do engano e das núpcias são apresentados *in loco* na passagem.

De fato, os v. 70 e 72, tematizam o rapto e a dimensão nupcial em que ele toca. Bowie sublinha a importância do uso de “κτήμα” em função do status que os bens referidos pelo termo conferem ao homem que os detém,⁷³ de modo que, não só o rapto de Helena, mas também o roubo dos bens de Menelau, constituem uma ofensa à sua posição. Quanto ao v. 72 em particular, é preciso destacar o valor conjugal de sua formulação: a construção “οἴκαδ’ ἄγεσθαί”, embora tenha o sentido geral de “levar como uma posse pessoal, levar consigo, tomar como esposa”, é comumente utilizada para se referir a mulheres escravizadas ou esposas.⁷⁴ Na esteira de tal significação, David Bouvier reconhece o valor da expressão enquanto “fórmula que consagra o casamento” e observa que, mais do que a solução de um conflito, “o contrato proposto por Páris remete a uma proposição de casamento” e assim, posta em uma posição neutra em relação aos dois combatentes, Helena “é como uma jovem, ainda virgem, que uma família quer oferecer a outra para selar um pacto de aliança”.⁷⁵ Nesse sentido, ganha novos contornos também o apelo à “φιλότης”: que na formulação do verso ele remeta a um pacto amistoso selado por ritos sacrificiais,⁷⁶ isto não exclui o fato de que, na boca do enganador favorito de Afrodite, dizer “φιλότης” pode referir-se à relação sexual. De fato, é essa ironia que nota Bouvier ao comentar o desfecho do episódio com o enlace promovido pela deusa entre Páris e Helena. O príncipe, resgatado por sua protetora, esquece do seu pacto de amizade (como o fizera no contexto da hospitalidade de Menelau) e se entrega a seu desejo,⁷⁷ frustrando novamente, assim, seus compatriotas e inimigos.

Em face da centralidade do rapto de Helena, que intersecciona erotismo, política e casamento, é preciso observar um outro importante elemento do processo: a mulher que é *causa belli* não é conterrânea de Páris, de modo que, para encontrá-la e receber o prêmio prometido por Afrodite na ocasião do “Julgamento das Deusas”,

ele precisou empreender algo mais que somente seduzir e enganar para consumir sua união com ela – o príncipe troiano precisou navegar. Certamente, este é um elemento que Heitor não deixa de fora de sua indagação acerca do rapto: “Foi sendo assim, após **em naus cruza-mar navegares** [...] que raptaste formosa mulher de terra distante [...]?” (“ἦ τοιόσδε ἐὼν ἐν ποντοπόροισι νέεσσιν πόντον ἐπιπλώσας [...] γυναικ’ εὐειδέ’ ἀνήγες ἐξ ἀπίης γαίης”).⁷⁸ É verdade que o verso não menciona a participação ativa da deusa, mas se as ações do príncipe troiano decorrem sob seu signo, então sua influência é facilmente inferida.

De modo um pouco mais direto, Helena, em seu rompante contra Afrodite, indaga:

[...] ἦ πῆμι με προτέρω πολίων εὐ ναιομενάων
ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηιονίης ἐρατεινῆς,
εἰ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων [...].

[...] Pelas cidades boas de morar, ainda mais longe
me levarás, pela Frígia ou adorável Meônia,
no caso de também lá um mortal te ser caro?.⁷⁹

A questão posta não tematiza a navegação, mas exprime esse trânsito longínquo promovido pela deusa em função do favor que dispensa a dado mortal. De fato, Bowie nota que a exasperação da heroína decorre do fato de ser tratada como um peão em função do favorecimento de Páris, o qual implicou uma grande viagem que não se deu diretamente de Esparta para Troia, mas a levou para outros lugares como a Sidônia, Chipre, Fenícia e mesmo a Cária.⁸⁰ No que diz respeito ao rapto, a construção “με ἄξεις” parece corresponder em alguma medida a “γυναικ’ εὐειδέ’ ἀνήγες” utilizado por Heitor.

O rapto e a navegação são referidos uma última vez no canto em análise pelo príncipe troiano no momento em que, respondendo às duras críticas de Helena, ele enfatiza a intensidade do desejo que o domina, maior nesta ocasião da reunião em seu quarto do que quando “te raptei e **navegava em naus cruza-mar**” (“ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσιν”).⁸¹

É preciso mencionar que, se a ação direta de Afrodite não é referida pela *Ilíada*, uma versão do mito atesta não só a navegação, como também a participação ativa da deusa nesse domínio. Conforme o argumento dos *Cantos cíprios*, registrado por Proclo em sua *Crestomatia*, a protetora de Páris não só promove a viagem, como é ela também quem ordena a construção das naus a serem utilizadas e faz com que seu filho Eneias seja companheiro de viagem do príncipe troiano.⁸² Assim, é mister reconhecer a incursão da deusa também neste campo.

Analisada, então, a participação de Afrodite nos domínios da beleza, da sexualidade, do engano, da política, do casamento e da navegação, resta ainda um último domínio a ser explorado – o da guerra. Observada a partir da crítica de Heitor a Páris, a relação da deusa com a esfera bélica através das ações de seu favorito pareceria inviável. Já se viu que a beleza do herói não corresponde aos atributos guerreiros que se esperariam dele, afinal, lhe falta “força e bravura no ânimo”.⁸³ Mesmo sua indumentária é atípica para o contexto. De fato, conforme apontei na esteira de Gartziou-Tatti, o príncipe troiano insere-se mais no âmbito da efebria do que plenamente no campo da guerra. No entanto, é nessa posição limítrofe entre juventude e idade adulta que se situa a ação bélica de Afrodite.

Enquanto efebo, Páris encontra-se num momento em que a maturidade sexual e guerreira é atingida através de um processo iniciático que inclui, dentre outras coisas, “proezas que lhe permitem provar sua artimanha, sua beleza, sua coragem”.⁸⁴ Em função do “Julgamento das Deusas” e da sua escolha por Afrodite, suas proezas e sua última etapa iniciática são marcadas pelo erotismo, culminando no rapto de Helena – justamente do que decorrerá a Guerra de Troia.⁸⁵ Assim, no contexto do debate entre Heitor e Páris, a participação da deusa no domínio da guerra decorre de sua promessa e do cumprimento desta. Com efeito, eu já havia mencionado que o fato de Helena ser “nora de varões lanceiros”⁸⁶ instaurava uma dimensão não só

política, mas também bélica. Isto porque o verso insinua a guerra iminente que decorreria de uma empreitada como o rapto. Nesse sentido, Krieter-Spiro e Olson sublinham que o uso de “ἀνδρῶν αἰκμητῶν” enfatiza o fato de tais homens serem guerreiros e, portanto, vingadores perigosos. Similarmente, Bowie destaca como o verso aponta para a filiação da rainha aos guerreiros espartanos em geral.⁸⁷

Nesse contexto, em que Afrodite promove o rapto de Helena e acaba por causar a guerra, é importante que se revise mais uma vez o pacto proposto por Páris e sobremaneira seus desdobramentos. Isto porque, se já apontei na esteira de Bouvier que o pacto é ambivalente no que tange à “φιλοτίας” proposta, é preciso enfatizar que a salvação do príncipe troiano e o novo enlace promovido pela deusa entre ele e Helena na sequência tematizam novamente o rapto: mais uma vez, a deusa oferece a bela mulher ao herói, Menelau é traído, e a guerra, premente – “tudo se passa como se a deusa prezasse tanto pela união dos dois amantes quanto pela guerra provocada por esta união”.⁸⁸

Se com o rapto Páris teria alcançado a idade adulta e tido acesso à condição de guerreiro, por que suas ações seguem sendo reprovadas? Por um lado, pode-se considerar como justificativa o fato de que, embora situado cronologicamente no décimo ano da guerra, o canto terceiro serve *grosso modo* de recapitulação das causas da guerra.⁸⁹ Desse modo, Páris seria ao mesmo tempo o jovem que rapta Helena e o guerreiro que participa do evento bélico que gerou, interseccionando características de ambos os momentos. Por outro lado, já se argumentou que o príncipe troiano se caracteriza como uma figura constantemente ambígua e contraditória que, apesar de suas incursões guerreiras em sentido pleno ao longo da *Ilíada*, permanece sem um status fixo, “em uma posição transitória e fronteira”, representando assim “menos um antiguerreiro do que um guerreiro juvenil”.⁹⁰ De fato, tal ambiguidade expressa-se já no debate entre os dois irmãos: se Heitor inicialmente critica a inaptidão guerreira do irmão, que

é causa de riso e vergonha, quando ele propuser a retomada do duelo e o pacto sacrificial, o líder troiano alegrar-se-á.⁹¹

Assim, então, no que diz respeito a Páris, Afrodite relaciona-se ao domínio da guerra enquanto um vetor seu e também enquanto patrocinadora dos jovens guerreiros que, ainda um tanto inábeis, participam dela. Isso, contudo, aplica-se particularmente ao caso do príncipe troiano. Há de se lembrar que a deusa é, na *Iliada*, protetora de um outro guerreiro, seu filho Eneias, o qual, contrariamente a Páris e embora também salvo em um momento específico, é um guerreiro pleno, sendo inclusive o líder dos dardânios.⁹² Não me debruçarei aqui sobre a relação entre os dois, mas é certo que, uma vez analisada, novos traços da participação da deusa no domínio da guerra se mostrariam.

CONCLUSÃO

Ao longo do presente trabalho, analisando as críticas e indagações de Heitor e as respostas de Páris a ele como situadas sob o signo de Afrodite, demonstrei que, embora os “δῶρ’ Ἀφροδίτης” constituam um núcleo erótico em torno do príncipe troiano, eles também estabelecem a ação da deusa em outros domínios de ação que não apenas a beleza, a sexualidade e o engano que lhe são característicos. Com efeito, desse núcleo decorrem ações e consequências que permitem identificar a participação da deusa em domínios outros: o erotismo patrocinado por ela franqueia o espaço político na medida em que viola princípios sócio-políticos, acarreta danos para sua própria família e para seu próprio povo e mobiliza alianças em ambos os lados, tanto do infrator quanto do infringido; ele incide também sobre o universo político-erótico do casamento uma vez que arruína um enlace e estabelece outro; o erotismo, para se consumir, demanda ainda o recurso à navegação; e, somados todas essas dimensões, resulta na guerra, do qual participam tanto homens adultos quanto jovens em processo de amadurecimento, isto sem se mencionar os desdobramentos para as

mulheres que sofrem com os resultados dela. Afrodite pode ter, assim, seu domínio de prerrogativa – como todos os deuses –, mas suas ações ultrapassam esses limites e se fazem sentir em diversas outras esferas.

ABSTRACT

The gifts of Aphrodite (“δῶρ’ Ἀφροδίτης”), which are mentioned twice in Hector’s criticisms of Paris and in the latter’s responses to him, have been usually understood in the light of the erotic sphere that is the goddess’ prerogative. This work aims to broaden this understanding and argues that the goddess’ gifts situate her action in other spheres, notably politics, marriage, navigation and warfare. In doing so, we follow the microanalysis proposed by Marcel Detienne in a 1997 publication, which prescribe attention to divine dynamics and the objects with which a given deity interacts, the gestures it operates and the situational contexts in which it is inserted.

KEYWORDS

Aphrodite; *Iliad*; Eroticism; Spheres of action.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Ação divina e construção da trama nos cantos I e II da *Iliada*. *Letras Clássicas*, n. 5, p. 63, 6 dez. 2001.
- BETINI, Paloma F. **Páris Alexandre na poesia épica, mélica e trágica**: um estudo. Dissertação de mestrado – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2025.
- BOUVIER, David. Le choix d'Aphrodite et les causes de la guerre. In: PIRONTI, Gabriella; BONNET, Corinne (orgs.). **Les dieux d'Homère**: polythéisme et poésie en Grèce ancienne. Kernos suppléments. Liège: Presses universitaires de Liège, 2017.
- BOWIE, Angus M. **Homer**: Iliad Book III. Cambridge; New York; Port Melbourne: Cambridge University Press, 2019.
- CORRÊA, Paula da Cunha. **Armas e varões**: a guerra na lírica de Arquíloco. São Paulo: EdUNESP, 2009.
- DETIENNE, Marcel. Expérimenter dans le champ des polythéismes. *Kernos*, n. 10, p. 57-72, 1 jan. 1997.
- FARNELL, Lewis Richard. **The Cults of the Greek States**. Cambridge: Cambridge University Press, 1896. v. 1
- GARTZIOU-TATTI, Ariadni. Páris-Alexandre dans l'Iliade. In: MOREAU, Alain (org.). **L'initiation**: actes du Colloque International de Montpellier, avril 1991. Montpellier: Université Paul Valéry, 1992. p. 73-91.
- GRAND-CLÉMENT, Adeline. **La fabrique des couleurs**: histoire du paysage sensible des grecs anciens (VIIIe-début du Ve S. av. n. è.). Paris: De Boccard, 2011.
- HOMERO. **Iliada**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- KIRK, Geoffrey S. **The Iliad**: a Commentary – Vol. 1, Books 1-4. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- KIRK, Geoffrey Stephen. **The Iliad**: a Commentary – Vol. 1, Books 5-8. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- KRIETER-SPIRO, Martha. **Book III Homer's Iliad**. Berlin; München; Boston: De Gruyter, 2015.
- LATTE, K. **Hesychii Alexandrini Lexicon**. Copenhagen: Munksgaard, 1953. v. 1-2
- LESKY, Albin. **Göttliche und Menschliche Motivation im Homerischen Epon**. Heidelberg: C. Winter, 1961.
- LESKY, Albin. Motivation by Gods and Men. In: JONG, Irene J.F. de (ed.). **Homer**: critical assessments. Tradução de H.M. Harvey. London; New York: Routledge, 1999. v. 2. p. 384-403.
- LYONS, Deborah. Book 3. In: READY, Jonathan L. (org.). **The Oxford Critical Guide to Homer's Iliad**. Oxford critical guides. Oxford (UK): Oxford University Press, 2024. p. 38-47.
- MUELLER, Melissa. An Affect Studies Approach: Reading Non-normative Masculinities in Homer's Iliad. In: LOTHPEICH, Pamela (ed.). **The Epic World**. London: Routledge, 2024. p. 60-73.
- PIRONTI, Gabriella. **Entre ciel et guerre**: figures d'Aphrodite en Grèce ancienne. Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2007.
- RAGUSA, Giuliana. Aphrodite and the world of gámos in Archaic Greek Poetry: Homer, Sappho and Bacchylides. *Journal of Hellenic Religion*, v. 17, p. 1-31, 2024a.
- RAGUSA, Giuliana. **A Iliada de Homero**: guia de leitura. Araçoiaba da Serra (SP): Mnúma, 2024b.
- REDFIELD, James. Notes on the Greek wedding. *Arethusa*, v. 15, n. 1/2, p. 181-201, 1982.
- RICHARDSON, Nicholas James. **The Iliad**: a Commentary – Vol. 6, Books 21-24. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SEVERYNS, A. **Recherches sur la Chrestomathie de Proclus**. Paris: Les Belles Lettres, 1963. v. 4
- SUTER, Ann. Language of Gods and Language of Men: the Case of Paris/Alexandros. *Lexis*, v. 7-8, p. 13-25, 1991.
- SUTER, Ann. Paris and Dionysos: "impos" in the "Iliad". *Arethusa*, v. 26, n. 1, p. 1-18, 1993.
- WEST, Martin L. (org.). **Homeri Ilias**: Volumen I: Rhapsodiae I-XII. Berlin: De Gruyter, 2006.
- WEST, Martin L. **Homeri Ilias**: Volumen II: Rhapsodiae XIII-XXIV; Indices. Leipzig: B.G. Teubner, 2020.

Notas

1 O presente artigo é resultado da pesquisa de Doutorado financiado pela fapesp (Proc. n. 2020/15048-2). Gostaria de expressar minha gratidão ao meu orientador, prof. dr. Christian Werner, e à(o)s pareceristas pelos comentários e correções.

2 O contexto encontra-se em Hom., *Il.*, III, v. 1-37. Já a repreensão de Heitor abarca os v. 39-55, enquanto os “δῶρα” são referidos nos v. 54 e 64.

3 Willcock, 1976, p. 40: “*The favours of Aphrodite are his attractiveness and charm*”. Todas as traduções de línguas modernas estrangeiras são de minha autoria, exceto quando indicado o contrário.

4 Kirk, 1985, p. 273.

5 Krieter-Spiro, 2015, p. 35-36.

6 Lyons, 2024, p. 40.

7 Ragusa, 2024b, p. 55. Cf. também Ragusa, 2024a, em que se estabelece um paralelo entre a passagem em análise e o ditirambo 17 de Baquilides, também em chave erótica.

8 Detienne, 1997, p. 71; Pironti, 2007, p. 11.

9 Quanto ao que Detienne chama de “reagentes”, isto é, agrupamentos, objetos, gestos e contextos situacionais, cf. Detienne 1997, p. 66-67. A respeito da noção de domínio de ação, cf. Detienne 1997, p. 59-62.

10 Hom., *Il.*, III, v. 54-55.

11 Hom., *Il.*, III, v. 64-66; tradução editada. A edição do texto grego da *Iliáda* corresponde à de West, 2006 e 2020, enquanto as traduções desta e de outras passagens correspondem, exceto quando indicado o contrário, às de Christian Werner (em Homero, 2018).

12 Cf. Lyons (2024, p. 40), que enquadra o argumento de Páris no “tema da impotência humana em face do desejo dos deuses (*theme of mortal helplessness in the face of god's desires*)”.

13 Kirk (1985, p. 273) destaca a artimanha retórica de Páris que, primeiro, passa do particular para o geral na medida em que tira o foco dos dons de Afrodite e os engloba nos dons dos deuses e, depois, se exime de responsabilidade a despeito de ter, de fato, escolhido Afrodite e seus favores (similarmente, cf. também Ragusa, 2024b, p. 56). Krieter-Spiro, 2015, p. 39 notam igualmente que o príncipe troiano se serve de seu axioma como forma de se justificar, mas ressaltam a tópica dos dons divinos que não podem ser rejeitados, do que decorreria uma punição divina, como aquela com que Afrodite ameaça Helena (v. 413 ss.) e mesmo a própria ira de Hera e Atena contra Troia, seu povo e Páris (como discutirei a seguir). A esse comentário, some-se o de Lyons (2024, p. 40), que destaca a difusão da ideia mítica de que os dons divinos geralmente culminam na destruição de seus destinatários.

14 Cf. Hom., *Il.*, III, v. 46-49.

15 Cf. Pr., Crest. v. 86-90 (em Severyns, 1963).

16 Hom., *Il.*, XXIV, v. 28-30; tradução editada.

17 Bowie (2019, p. 107) considera que as adições qualificativas que Páris opera atestam seu prazer em desfrutar dos dons de Afrodite a despeito de qualquer consequência.

18 Cf. Grand-Clément, 2011, p. 327 e também Ragusa, 2024b, p. 56.

19 Lesky (1961) traduzido parcialmente em inglês em Lesky (1999). Para uma contextualização do cenário em que a tese de Lesky se insere, cf. Assunção, 2001 e Corrêa, 2009, p. 31-71.

20 Lesky, 1999, p. 393: “*There are cases where the divine and the human are totally fused, but there are other where the two realms are separate or interchangeable*”.

21 Idem, *ibidem*, p. 397.

22 Idem, *ibidem*, p. 391.

23 Cf. Hom., *Il.*, III, v. 39, 44-45 e 55.

24 Kirk, 1985, p. 96-271; Bowie, 2019, p. 102.

25 Krieter-Spiro, 2015, p. 32.

26 Suter, 1991, p. 13.

27 Idem, *ibidem*, p. 23.

28 Idem, *ibidem*, p. 24: “[T]he name **Paris** is introduced and used when the character bearing that name **exhibits aspects of divinity**”; grifo meu.

29 Suter, 1991, p. 22.

30 Trato-os separadamente, embora pertencentes ao (macro)domínio do erotismo, porque ao longo da *Iliáda* outras divindades agem em algum deles, mas não em todos. Este é o caso, por exemplo, da deusa Íris, que ainda no terceiro canto, quando vai chamar Helena para assistir ao duelo, lança “doce atração no ânimo de Helena” (“γλυκὴν ἴμερον ἔμβλαλε θυμῶν”, Hom., *Il.*, III, v. 139).

31 Hom., *Il.*, III, v. 39.

32 Kirk, 1985, p. 271.

33 “εἶδος ἄριστε”: Hom., *Il.*, III, v. 39. “κάλόν εἶδος”: Hom., *Il.*, III, v. 44-45. “εἶδος”: Hom., *Il.*, III, v. 55.

34 Hom., *Il.*, III, v. 16, 28, 30 e 37. Krieter-Spiro (2015, p. 19) argumenta que, apesar da natureza genérica do termo, ele reitera a temática da beleza de Páris em contraste com a belicosidade de Menelau, que é “ἀρηϊφίλος”. Similarmente, Lyons (2024, p. 39-40) considera que o epíteto de Menelau destaca “sua superioridade como guerreiro em relação ao seu oponente Páris (*his superiority as a warrior to his opponent Paris*)”. Suter (1993, p. 3) considera este um epíteto que descreve a grande beleza física do príncipe troiano. Cf. ainda Bouvier, 2017, p. 190, n. 48.

35 Hom., *Il.*, III, v. 15-20.

36 Gartzziou-Tatti, 1992, p. 76: “[S]on costume et son accoutrement étrange (la peau de panthère, les deux lances, l’arc et la lyre à la main), le différencient radicalement du portrait du guerrier ordinaire”. Similarmente, Pironti, 2007, p. 213. Mueller (2024, p. 69) também destaca a estranheza do traje de Páris, mas, diferentemente das demais intérpretes, enfatiza a o erotismo que o paramento incute na figura do príncipe e o quanto isso o distancia dos demais heróis homéricos.

37 Idem, *ibidem*, p. 77.

38 Hom., *Il.*, III, v. 39. Acerca da caracterização de Páris, cf. Kirk, 1985, p. 267-269 e Krieter-Spiro, 2015, p. 20-21. Cf. ainda Krieter-Spiro, 2015, p. 20.

39 Cf. Hom., *Il.*, IX, v. 388-390; XIX, v. 282-285; XXIV, v. 697-702. O quadro se repete na *Odisseia*: cf. Hom., *Od.*, IV, v. 12-14.

40 Hes., 1010, 1 (em Latte, 1953).

41 Richardson, 1993, p. 277.

- 42 Idem, *ibidem*, p. 279.
- 43 Similarmente, Bowie, 2019, p. 101, compreende que o termo aponta para uma sexualidade anormal (*deviant sexuality*).
- 44 A respeito da discussão, cf. Betini, 2025, p. 95-98. Cf. também Suter (1993, p. 4), que compreende Páris e seu adjetivo “γυναίμανής” como referentes a “alguém que perpetua enganos através de sua beleza, particularmente para com mulheres [*who exercises deceptions through his beauty, particularly on women*]”.
- 45 Hom., *Il.*, III, v. 395.
- 46 Kirk (1985, p. 322) e Bowie (2019, p. 161) defendem a excitação de Helena por Páris. Krieter-Spiro (2015, p. 145), no entanto, enfatiza a ambiguidade da questão.
- 47 Respectivamente, Hom., *Il.*, III, v. 399-412 e III, v. 428-436.
- 48 Hom., *Il.*, III, v. 441-446.
- 49 Assim sugere Betini (2025, p. 97-98,) ao defender que a “γυναυκομανία e μαχλοσύνη” atestariam o poder de sedução de Páris mais do que sua sexualidade ativa.
- 50 Krieter-Spiro, 2015, p. 30.
- 51 Respectivamente, Hom., *Il.*, III, v. 399 e v. 349.
- 52 Kirk, 1990, p. 97.
- 53 Farnell, 1896, p. 71-74; Gartzziou-Tatti, 1992, p. 84; Krieter-Spiro, 2015, p. 88 e Ragusa, 2024b, p. 56-57.
- 54 Krieter-Spiro, 2015, p. 132; Bowie, 2019, p. 154 e Ragusa, 2024b, p. 61.
- 55 Hom., *Il.*, III, v. 351-354.
- 56 Hom., *Il.*, III, v. 46-51.
- 57 Cf. Isj e Bailly s.v. “ἔταϊρος”.
- 58 Krieter-Spiro, 2015, p. 33, assim como o Bailly, consideram que a etimologia do adjetivo o relaciona com o substantivo “ἦρα”, cujo sentido gira em torno de favor e graça, sendo mesmo relacionado pelo Isj a “χάρις”.
- 59 A tradição dos *Cantos cíprios* elenca Eneias, filho de Afrodite, como parceiro de viagem de Páris. Ele, contudo, não é troiano, mas sendo da mesma linhagem, alia-se a eles. Cf. Pr. Crest, 91-94 (em Severyns, 1963) e Hom., *Il.*, II, v. 819-821.
- 60 Krieter-Spiro, 2015, p. 33-34: “*The word designates newcomers from a foreign place [...] or foreign (and distante) peoples and lands [...]*”.
- 61 Bowie, 2019, p. 104. Acerca da relação de Afrodite com a “μίξις”, cf. Pironti, 2007, p. 65.
- 62 Bowie, 2019, p. 104.
- 63 Cf. Redfield, 1982, p. 188. Acerca da relação particular de Afrodite com o universo do “γάμος”, cf. Ragusa, 2024a.
- 64 Krieter-Spiro, 2015, p. 34 e Bowie, 2019, p. 104.
- 65 Hom., *Il.*, III, v. 53.
- 66 Acerca da significação de “θαλερός” e de sua relação com o “γάμος”, cf. Pironti (2007, p. 110, 165 e 186), que a discute em função de Afrodite, de seu nascimento teogônico e também do episódio odisséiaco das filhas de Pândaro.
- 67 Krieter-Spiro, 2015, p. 25 e 35.
- 68 Hom., *Il.*, III, v. 40.
- 69 Kirk, 1985, p. 271.
- 70 Ragusa, 2024a, p. 7.
- 71 Hom., *Il.*, III, v. 139-140. Acerca da leitura dos versos como referentes a Menelau enquanto primeiro marido, cf. Kirk, 1985, p. 281 e Krieter-Spiro, 2015, p. 62.
- 72 Hom., *Il.*, III, v. 69-75.
- 73 Bowie, 2019, p. 198.
- 74 Krieter-Spiro, 2015, p. 42.
- 75 Bouvier, 2017, p. 192: “[...] *formule qui consacre le mariage. [...] le contrat proposé par Páris renvoi bien à une proposition de mariage. [...] elle est comme une jeune fille, encore vierge, qu’une famille veut offrir à une autre pour conclure un pacte d’alliance*”. Acerca da ambiguidade do pacto, cf. ainda Gartzziou-Tatti, 1992, p. 87-88.
- 76 Cf. Krieter-Spiro, 2015, p. 42 e Bowie, 2019, p. 108.
- 77 Bouvier, 2017, p. 196-197.
- 78 Hom., *Il.*, III, v. 46-49.
- 79 Hom., *Il.*, III, v. 400-402.
- 80 Bowie, 2019, p. 162.
- 81 Hom., *Il.*, III, v. 444.
- 82 Pr., Crest, v. 89-94 (em Severyns, 1963).
- 83 Hom., *Il.*, III, v. 45.
- 84 Gartzziou-Tatti, 1992, p. 77-78: “[...] *les exploits qui lui permettent de prouver sa ruse, sa beauté, son courage [...]*”.
- 85 Idem, *ibidem*, p. 80-82.
- 86 Hom., *Il.*, III, v. 50.
- 87 Respectivamente, Krieter-Spiro, 2015, p. 34 e Bowie, 2019, p. 104.
- 88 Bouvier, 2017, p. 197: “[...] *tout se passe comme si la déesse tenait autant à l’union des deux amants qu’à la guerre entraînée par cette union*”.
- 89 Gartzziou-Tatti, 1992, p. 79 e Krieter-Spiro, 2015, p. 11.
- 90 Respectivamente, Gartzziou-Tatti, 1992, p. 90 e Pironti, 2007, p. 215. Contra, cf. Mueller, 2024, p. 63.
- 91 Hom., *Il.*, III, v. 41-45 e 67-76.
- 92 Hom., *Il.*, II, v. 819-821.

O efeito modernista de dissonância do “eu” na *Ilíada* homérica

Gabriel Galdino Fortuna

RESUMO

O efeito de dissonância do “eu” é uma das principais marcas dos romances de fluxo de consciência, especialmente da obra *Ulisses*, de James Joyce, uma narrativa paradigmática do movimento modernista que tem em comum com as demais obras de seu período o uso de recursos conhecidos como o discurso indireto livre e a mistura de vozes. A partir desta constatação, este artigo se dedicou a identificar, avaliar e comparar a presença destas qualidades narrativas e linguísticas e do efeito estético subjacente a elas – a dissonância do “eu” – na *Ilíada* homérica, aplicando os mesmos critérios de que a literatura do início do séc. XX se serviu para se autodefinir como sofisticada e vanguardista

PALAVRAS-CHAVE

Dissonância do “eu”; *Ulisses*; *Ilíada*.

SUBMISSÃO 30 jun. 2025 | APROVAÇÃO 15 out. 2025 | PUBLICAÇÃO 26 mar. 2026
DOI 10.17074/cpc.v1i50.68887

E

INTRODUÇÃO

Este artigo se dedica a avaliar e registrar a presença do efeito de dissonância do “eu” na *Iliada*, tomando como referência a sua ocorrência na obra *Ulisses*, de James Joyce.

A dissonância do “eu” é uma manifestação estética encontrada em determinados gêneros literários e construída através de técnicas narrativas e linguísticas conhecidas pela academia sob a alcunha de discurso indireto livre, linguagem associativa e mistura¹ de perspectivas, elementos considerados por uma parcela da crítica do séc. xx como propriedade intelectual e item estruturante das narrativas modernistas, especialmente, dos romances de fluxo de consciência.²

Por dissonância do “eu”³ entendemos todo o evento narrativo e linguístico que fragmente a unidade intelectual⁴ da personagem através da inserção de discursos, percepções e intenções concorrentes – em outras palavras, elementos que diluam o núcleo coeso responsável por criar o efeito de identidade no ser literário – seja estabelecendo incoerência comportamental ao longo do enredo, criando divergências dentro do mesmo discurso, abalando as fronteiras entre o “eu” e o “outro” ou misturando as percepções do narrador e das personagens por meio do compartilhamento sensorial das experiências cognitivas e demais *inputs*⁵ que assaltem a percepção do *homo fictus* e da audiência. Para identificarmos o “eu”, adotaremos a classificação proposta por Bonifazi⁶ que utiliza os termos *input*, espaço mental⁷ e focalização como sinônimos de unidade intelectual, conceito cuja principal função na narratologia consiste em conceder identidade à personagem através da exposição de sua percepção em torno do mundo representado.

Para Lukács,⁸ a dissonância do “eu” vinculada à questão metafísica está inerente ao indivíduo contemporâneo ao romance moderno, um efeito que busca se manifestar esteticamente no texto e ultrapassar as limitações canônicas de sua estrutura:

A dissonância da forma romanesca, a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica, levanta um problema de forma cujo caráter formal é muito mais dissimulado que o das outras formas artísticas e que, por ser na aparência questão de conteúdo, exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas do que no caso de problemas formais evidentemente puros.⁹

Esta desarmonia proposital amplia a verossimilhança das personagens, criando seres naturalmente dotados de conflitos e de pequenas revoluções subjetivas, evidenciando a essência do dialogismo bakhtiniano¹⁰ e daquilo que a obra *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye, propôs ao sugerir que somos seres naturalmente desarmoniosos. Afinal, em ambos os estudos há uma oposição entre a dissonância existente em personagens complexas e a ideia artificial de harmonia e homogeneidade que habita a consciência de personagens simples e planas:¹¹

Frases tais como “suave fluência musical” ou “desagradável dicção não musical” pertencem ao emprego sentimental da palavra “musical”, e derivam talvez do fato de o vocábulo “*harmony*”, no inglês comum, **excluída a música, significar uma relação estável e permanente**. Neste sentido figurado da palavra “*harmony*”, a música não é uma seqüência de harmonias, de modo algum, mas **uma seqüência de dissonâncias que terminam em harmonia**, sendo a única “harmonia” estável e permanente, em música, o acorde de tônica final que harmoniza.¹²

Northrop Frye¹³ sugere que, assim como a música, os seres são formados por forças opostas, contudo, esta desarmonia parcial encontra coerência final ao analisarmos a figura na totalidade, o que expõe uma abordagem adequada da literatura quando ela almeja criar seres verossímeis através da imitação da essência humana, que consiste em ser controversa, dinâmica e mutável em alguns momentos e coerente e previsível em outros. Assim, depreendemos que a harmonia da personagem é construída através da desarmonia e da metamorfose que ocorre em seu espírito ou intelecto e as criações que são destituídas desse conflito interno acabam se afastando da representação genuína de

humanidade e se tornando personagens superficiais, planas e com pouco desenvolvimento psicológico.

Diante deste cenário, defendemos que tanto o efeito estético de dissonância do “eu” quanto os elementos estruturantes formais responsáveis por gerá-lo, em outras palavras, o uso do discurso indireto livre e o conceito de mistura e embate de perspectivas, já existiam em Homero e não poderiam ser considerados, portanto, patrimônio inalienável de um período literário recente. Assim, invalidam-se as definições que usam o pressuposto da exclusividade modernista sobre algumas técnicas narrativas para justificar e inventariar o nível de desenvolvimento e a originalidade de determinadas obras literárias do séc. xx. Afinal, não é possível definir o efeito estético de dissonância do “eu” como modernista e situá-lo em um determinado momento histórico apenas a partir da constatação vaga e generalista de que características como a intercalação de vozes e de percepções estão inseridas dentro destes textos, abordagem muito comum em diversos manuais literários:

Todas as fronteiras demarcatórias do espaço do escritor, do narrador e das personagens são abolidas, restando a indeterminação generalizada, que irá, numa espécie de imperativo da forma, no dizer de Adorno, repercutir no leitor. Portanto, a clareza dos papéis dos que participam na trama literária (inclusive tendo implicações no que respeita a tríade escritor-obra-público) não mais se anuncia, restando a obscuridade quanto à posse da fala: se o herói, uma personagem secundária ou uma terceira pessoa, o escritor, que, conhecendo profundamente os seres que cria, informa características físicas, estados emocionais; por outro lado, a diminuição da distância estética impede que o leitor participe de fora do que no texto é relatado.¹⁴

Avaliaremos a relação entre o efeito estético de dissonância gerado no texto homérico dentro do nível conhecido como narrativo¹⁵ e os recursos linguísticos utilizados para criar este efeito¹⁶ contidos em um nível mais concreto e específico – o discursivo. Em outras palavras, abordaremos o efeito de dissonância do “eu” como uma qualidade construída a partir de elemen-

tos oriundos do âmbito discursivo, tal como ocorre graças ao emprego do conceito de mistura, ferramenta fundamental para potencializar a sensação de implosão da unidade intelectual em determinadas cenas iliádicas, fazendo-as dialogar com os princípios do discurso indireto livre moderno.

Para apresentar o conteúdo psicológico das personagens, o romance de fluxo de consciência se apropriou de técnicas mais antigas, dentre elas, o monólogo interior,¹⁷ o solilóquio, o discurso indireto livre, o conceito de mistura e suas respectivas consequências estéticas conhecidas como o enfraquecimento das fronteiras¹⁸ cognitivas entre o narrador e as personagens.¹⁹ Devido a estas apropriações, o fluxo de consciência foi constantemente confundido com estas estruturas, principalmente no caso do monólogo interior,²⁰ fato que levou a grande parte da crítica do séc. xx a construir uma associação indiscriminada e anacrônica entre as ferramentas narrativas mais tradicionais e o modernismo:

No entanto, embora o monólogo interior ofereça à imaginação do escritor contemporâneo ricas possibilidades plasmadoras, o recuo nele observado em direção ao interior da consciência, dando continuidade ao processo de refluxo do romance moderno à solidão do eu, transcende o relato dos conflitos internos à consciência em direção à configuração mesma, sem mediação, do fluxo do pensamento numa espécie de radicalização do monólogo interior, conforme defende Anatol Rosenfeld (2006, p. 83): “a tentativa de reproduzir este fluxo da consciência... leva à radicalização extrema do monólogo interior”. O narrador desaparece quase completamente, implicando em separar o monólogo interior – em que um narrador onisciente com a sua visão tridimensional descreve o fluxo interno das personagens, ostentando sobre as mesmas um saber de totalidade – de outra técnica que o subordina: o fluxo da consciência.

Assim é que se pode definir como resultado do refluxo da literatura ao íntimo do eu, o que Robert Humphrey denominou romance de fluxo da consciência ou ficção de fluxo da consciência. Daí poder-se pensar a literatura contemporânea na dinâmica do fazer literário que vai da narrativa de uma percepção interior do indivíduo, no monólogo interior, ao deixar ser / acontecer tal como é o

próprio fluxo, simulando a ausência quase que absoluta do narrador, pelo menos em termos tipográficos, implicando, portanto, numa reflexão sobre os recursos utilizados para fazer fluir o pensamento.²¹

Conclusões diacrônicas que ignoram a existência destas técnicas e efeitos estéticos gerados nos textos antigos acabam criando rótulos equivocados sobre o nível de desenvolvimento da psicologia das personagens nas narrativas que precederam o romance modernista e que utilizam o monólogo interior – e isso inclui os épicos homéricos, que se valeram de uma variante do monólogo interior conhecida como solilóquio.²² Assim, às personagens homéricas destinam-se interpretações que as classificam como obras restritas à mera função de transmissoras do conteúdo subjetivo do *homo fictus* através de uma focalização interna apolínea, pouco sofisticada e muito descritiva, destituída da capacidade de emular o efeito de dissonância do “eu”, eliminando a possibilidade de implosão da unidade intelectual e da mistura de perspectivas e vozes, fato que pode ser verificado na definição do romance modernista elaborada por Lasch, que pressupõe certas qualidades como próprias deste gênero:²³

[...] são romances nos quais um ser desprovido de contornos, indefinível, intangível e invisível, um ‘eu’ anônimo, que é, ao mesmo tempo, tudo e nada... usurpou o papel do herói (e ao mesmo tempo reduziu os outros personagens) à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, quididades ou dependências desse ‘eu’ todo-poderoso.²⁴

Ainda sobre essa suposta qualidade exclusiva do romance modernista vinculada ao desaparecimento das fronteiras que definem o “eu”, Alfredo Leme de Carvalho²⁵ afirma que o romance de fluxo de consciência e a sua principal técnica homônima têm como marca a especialização do foco narrativo de uma ou mais personagens, fato que resulta na apresentação direta do pensamento,²⁶ ou seja, sem a figura do narrador como intermediário que interpreta o conteúdo psicológico das personagens para garantir uma melhor compreensão da audiência:

Muito ligado ao problema do foco narrativo é a apresentação, na obra ficcional, do chamado fluxo de consciência. Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens.²⁷

Não há dúvidas de que a exposição dos movimentos psicológicos das personagens por meio da variação entre a onisciência e a focalização interna, o uso de fluxos de consciência e a ênfase nos monólogos interiores geram o efeito de liberdade e aleatoriedade na relação das personagens com o mundo diegético e o consequente desaparecimento do narrador em certos momentos da narrativa. Assim como Carvalho,²⁸ Zérafra defende a intercambiação de focalizações na narrativa modernista e a consequente fluidez das fronteiras do “eu”:

Outro traço da originalidade de Forster é a maneira pela qual considera a onisciência do romancista, que ele relaciona com o ponto de vista adotado pelo escritor. Forster – é um sinal dos tempos – não oculta sua preferência pelo romancista que abandona o ângulo de visão fixa pelo olhar móvel. Assim são comparados Gide de *Os moedeiros falsos* e Dickens de *Bleak House* (Casa soturna) **que ora adotam a visão exterior, global, explicativa de Balzac, ora, ao contrário, se entrincheiram por detrás de um personagem-narrador. Esta mobilidade de óptica caracteriza o romance moderno.** Enfim, e de modo corolário, Forster considera que um romancista deve, sobretudo, se apegar à ideia de expansão em detrimento da de estabilidade. Leitor de Gide, de V. Woolf, de Proust (a tradução inglesa de *Em busca do tempo perdido* estava publicada), **Forster vê o romance moderno como um universo de relações fluidas e complexas, de perspectivas entrecruzadas e múltiplas.**²⁹

Contudo, é importante ressaltar que a oscilação de postura do narrador em relação ao nível de informações fornecidas a respeito do estado mental das personagens também está presente em Homero. De acordo com Ruth Scodel,³⁰ Graziosi³¹ e Haubold,³² nos versos da *Ilíada*,³³ o narrador homérico oscila entre momentos em que descreve e explica o mundo diegético

minuciosamente para a sua audiência e momentos em que ele desaparece, criando lacunas informacionais que permitem ao público exercitar a sua capacidade criativa para preencher a narrativa, condição construída graças à passagem da onisciência para a focalização interna.

Essa reincidência de qualidades em períodos distintos da literatura nos impede, portanto, de definir o romance modernista apenas a partir de traços ligados ao desaparecimento do narrador e da ênfase na focalização interna:

Personagens homéricos, em contraste, falam e falam, e ouvimos tanto sobre eles e seus motivos que é somente quando refletimos que percebemos que ainda precisamos de inferência e imaginação. Às vezes, ficamos completamente desinformados sobre os motivos de um personagem para uma ação significativa – por exemplo, por que Odisseu relata ao conselho aqueu apenas a resposta inicial de Aquiles à embaixada e não suas modificações posteriores (*Il.* IX, v. 674-92) – ainda que os motivos de Odisseu não mudassem profundamente a narrativa se os conhecêssemos.³⁴

Escolhemos a obra *Ulisses* de James Joyce³⁵ para cotejar com os recursos estéticos encontrados na *Ilíada* homérica e avaliar o nível de similaridade e sofisticação que a obra grega possui, pois essa narrativa modernista foi considerada por uma parcela da academia como pertencente a um grupo de criações literárias que representam o ápice da *mimesis* dos movimentos da mente humana,³⁶ marcadas por um enredo encarregado de expor assuntos ligados à subjetividade das personagens³⁷ e representar as demais atividades psicológicas que permeiam a mente, desde o nível pré-consciente até a consciência, com ou sem mediação do narrador.

Não há dúvidas de que há uma tendência no séc. XX em confiar demasiadamente na capacidade da técnica de fluxo de consciência em apresentar aquilo que os críticos modernistas entendem como os espaços mais recônditos da mente, ainda que esse gênero literário se sirva de um canal extremamente limitado para atingir seus objetivos: a prosa e a escrita. Interpretamos esta atitude como uma superestimação

dos romances psicológicos dotados de fluxo de consciência e uma redução da literatura anterior que buscou recriar a mente do *homo fictus* de forma verossímil, tendência que pode ser verificada nas definições otimistas que Humphrey propõe a este tipo de ficção:

Pensem na consciência como tendo a forma de um *iceberg*, o *iceberg* inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo de consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície.³⁸

As afirmações de Humphrey refletem a posição de boa parte da crítica literária a respeito dos romances de fluxo de consciência, elas sugerem que a representação da mente e, por consequência, da personagem alcançaram um nível de profundidade e complexidade ímpares. Esse diagnóstico pode ser confirmado ao consultarmos como são avaliadas as obras de James Joyce, autor sistematicamente citado em análises que buscam categorizar o que foi o recurso de fluxo de consciência para a teoria literária.³⁹

O problema da descrição do personagem é central à ficção da escola de fluxo de consciência. A grande vantagem e, conseqüentemente, a melhor justificativa para este tipo de romance reside em suas potencialidades para apresentar o personagem **de uma maneira mais correta e mais realista**. Há o exemplo do “romance experimental” atrás de **James Joyce**, Virginia Woolf e Dorothy Richardson e, embora um pouco mais distante, atrás de William Faulkner.⁴⁰

Verificamos que essas técnicas aplicadas pelo narrador e, em última instância, pelo autor das obras literárias modernistas, visando apresentar os movimentos psicológicos das personagens sob uma ótica original, foram associadas em exaustão pelos principais manuais literários às áreas da emergente psicanálise do início do séc. XX:

A crítica literária apropriou-se do termo *stream of consciousness* (ou ainda *stream of thought* e *stream of subjective life*), criado pelo psicólogo William James (1955), para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas.⁴¹

Embora o artifício do fluxo de consciência tenha se nutrido de uma corrente psicanalítica recente, a habilidade de combinar simultaneamente os recursos de mistura de vozes e pensamentos,⁴² bem como os efeitos gerados a partir desses recursos – as dissociações ou dissonâncias do “eu” – não são elementos novos e foram equivocadamente legados à literatura do séc. xx,⁴³ junto ao pacote de inovações que o período trouxe legitimamente. De acordo com o próprio Robert Humphrey, o que difere o romance de fluxo de consciência de outras técnicas que se concentram na *mimesis* da mente é apenas o seu conteúdo e não as suas ferramentas narrativas e estéticas utilizadas:

O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso os romances a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo de consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances.⁴⁴

Ainda que consideremos a ênfase em representar a vida subjetiva do ser humano como a principal proposta dos autores do romance de fluxo de consciência, as técnicas e efeitos vinculados a este gênero não devem ser consideradas apenas fruto da literatura do séc. xx, pelo contrário, muitas delas são heranças seculares de uma tradição literária comprometida em representar a mente de modo sublime e verossímil. Vale enfatizar que não pretendemos entrar no mérito se essas técnicas foram usadas de modo deliberado ou inconsciente no texto homérico, nossa proposta consiste em homologá-las dentro da tessitura da *Iliada* e evidenciar que elas são qualidades estéticas que contribuem para a construção de uma representação sofisticada das personagens.

A DISSONÂNCIA DO “EU” EM HOMERO

Para que possamos prosseguir com a nossa análise, é importante expor que nos servimos dos estudos narrativos cogniti-

vos propostos por Mieke Bal (1985) e aplicados nos textos homéricos por Irene de Jong (2004), Christian Werner e Gabriela Canazart (2013), Jonathan Ready (2014) e Anna Bonifazi (2018). Assim, além de utilizarmos passagens da *Iliada* analisadas por estes autores e consideradas como exemplos de mistura de perspectivas ou *inputs*, contendo o princípio do discurso indireto livre através da construção de espaços mentais compartilhados, é fundamental que tenhamos em mente o destaque que esta corrente narratológica concede à focalização como um fator crucial para comprovar a existência de unidade intelectual e da consequente dissolução desta unidade, eliminando a tradicional distinção entre voz e modo proposta por Genette em seu livro *O discurso da narrativa* (1972).

Em suma, para Mieke Bal (1985), Irene de Jong (2004) e os seguidores da corrente narratológica cognitiva, aquele que narra também é um agente focalizador ativo, pois é impossível que alguém conte algo sem que tenha, a princípio, focalizado o acontecimento, interpretado e organizado as informações em um discurso minimamente racional:

Por exemplo, ao contrário de Genette, para quem “o *status* do narrador não afeta o ponto de vista” (Broman, 2004, p. 59), de Jong sustenta que “a história, consistindo de uma fábula vista de um ângulo determinado e específico, é o resultado da atividade de focalizar (focalização) de um focalizador” (2004a, p. 31). **A focalização é um pressuposto da narração:** o narrador primário é também um focalizador. Além disso, o focalizador não é apenas aquele “que vê” no sentido literal, mas também aquele que percebe, que pensa, que sente, em uma palavra “quem vê” em um sentido mais amplo, metafórico. Desde a primeira edição de *Narradores e focalizadores*, trabalhos sobre textos gregos antigos usaram “focalização” como um termo conveniente para identificar percepções subjetivas de eventos – prototipicamente de personagens – independentemente de quem as verbaliza.⁴⁵

Uma das principais características atribuídas pela crítica do séc. xx ao romance moderno de fluxo de consciência⁴⁶ é a capacidade que este gênero possui de diluir as fronteiras psicológicas que separam as

personagens e o narrador,⁴⁷ dando ênfase à focalização interna. Enquanto isso, esta mesma crítica avalia que os monólogos interiores e as focalizações internas presentes em obras como a *Ilíada* possuem os limites entre a autoria do discurso, a unidade intelectual e a perspectiva do narrador e da personagem bem definidos e respeitados.

Apesar deste panorama, assim como Bonifazi⁴⁸ defendeu em seus estudos, julgamos que na *Ilíada* não existe apenas uma intercalação organizada entre a perspectiva do narrador e da personagem. Em muitos momentos não somos capazes de identificar sob qual ponto de vista estamos sendo guiados e sob qual *input* as experiências externas são apresentadas:

Através de uma análise das passagens da *Ilíada* e da *Odisseia*, eu argumentarei que uma leitura que mescla ponto de vista dá sentido aos limites confusos da interpretação que termos como “focalização” e “discurso indireto livre” não são capazes de esclarecer. **Com referência particular ao épico homérico, as leituras de combinação de pontos de vista nos permitem superar inferências exclusivas, como “ou o ponto de vista de x ou o ponto de vista de y”, para focalização, e “(apenas) duas fontes do enunciado”, para discurso indireto livre.** A linguagem pode ser ambígua o suficiente para nos levar a integrar vários pontos de vista e várias vozes em nossa mente. A vantagem é que não precisamos mais procurar por pontos de vista e vozes simples ou duplas. Podemos ver e ouvir as várias pessoas envolvidas. O capítulo termina com sugestões sobre o trabalho futuro na combinação de pontos de vista homéricos e uma referência à dimensão intersubjetiva da poesia épica.⁴⁹

Devido ao caráter multifacetado do discurso indireto livre presente em Joyce, e da estrutura igualmente heterogênea da *Ilíada* – capaz de variar entre monólogos interiores diretos e focalizações compartilhadas que seguem o princípio do discurso indireto livre – decidimos elaborar as análises comparativas presentes neste artigo entre categorias que se agrupam estruturalmente. Assim, para cotejar com as passagens de fluxo de consciência presentes na obra *Ulysses*, de James Joyce, selecionamos cenas da *Ilíada* em que Homero se serviu do

conceito de mistura de perspectivas também nomeado como focalização compartilhada,⁵⁰ cenas caracterizadas por iniciar em discurso indireto, mas se converterem em uma estrutura muito semelhante aos efeitos dissonantes do discurso indireto livre joyciano, ou seja, nos referimos aos diálogos de Xanto e Aquiles (xix, v. 404-419),⁵¹ Aquiles e Príamo (xxiv, v. 477-479), Ajax e Heitor (vii, v. 216-218), Apolo e Poseidon (ii, v. 780-785),⁵² Heitor e Hécuba (vi, v. 293-295).

Por ser considerada uma personagem com uma mente mais complexa e caótica se comparada ao protagonista Leopold Bloom,⁵³ selecionamos o fluxo de consciência de Stephen Dedalus e a sua respectiva diluição da unidade intelectual para comparar com as passagens supracitadas da *Ilíada*. Verificamos que durante a descrição dos pensamentos de Stephen as informações psicológicas são inicialmente apresentadas em discurso indireto, mas logo há uma conversão rápida e sutil para o discurso indireto livre, fato que pode ser registrado no momento em que o discurso da personagem e o do narrador se alternam:

Estacou. Passei pelo caminho da tia Sara. Eu não vou até lá? Parece que não. Ninguém por aqui. Virou para o nordeste e cruzou a areia mais firme na direção da Pigeonhouse.⁵⁴

De acordo com Peruchi,⁵⁵ os pronomes “He” e “I” servem como dêiticos para evidenciar a alternância dinâmica entre o narrador e a personagem. Em outro momento, desta vez selecionado por R. Humphrey,⁵⁶ o surgimento da consciência de Stephen é apresentado diretamente e de modo tão sutil que se torna difícil identificar a variação entre o discurso do narrador e da personagem:

As sombras da floresta flutuavam silenciosamente através da paz matinal desde a escada até o mar, para onde ele olhava. Na costa e mais além, o espelho d’água clareava, impulsionado por pés apressados e leves*. O peito branco do mar escuro. As tensões entrelaçadas, duas a duas. Uma mão tocando as cordas da harpa, fundindo seus acordes entrelaçados. Palavras combinadas, brancas como ondas, cintilando na maré baixa*.⁵⁷

Nesta passagem, notamos a interferência do narrador para intermediar o fluxo de pensamento de Stephen registrada através do uso do pronome pessoal e do verbo em terceira pessoa “ele olhava”. Humphrey⁵⁸ afirma que as passagens com asteriscos compreendem o monólogo direto da consciência de Stephen. Enquanto isso, nos extratos homéricos selecionados há uma dificuldade similar à mencionada neste fluxo de consciência joyciano, afinal, torna-se uma tarefa complexa definir sob qual perspectiva estamos sendo submetidos e qual a autoria dos discursos e olhares que orientam estas perspectivas na *Ilíada*.

Durante a leitura do canto VI da *Ilíada*, verificamos que é impossível definir se estamos em contato com a visão de Heitor ou de Hécuba quando esta personagem segue as ordens de seu filho e vai em busca da “mais bela veste” (VI, v. 293-294) para ofertar à Atena e, com isso, tentar trazer a proteção dos deuses aos troianos. Do mesmo modo, não sabemos sob qual perspectiva estão sendo construídas as impressões expressas no diálogo entre Apolo e Poseidon (II, v. 780-785) e entre Aquiles e Príamo (XXIV, v. 477-479), pois, em muitos momentos, não se apresenta de modo transparente a intercalação entre o uso da terceira pessoa – que garante a tradicional neutralidade e distância do narrador – e a visão em primeira pessoa, dêiticos responsáveis pela demarcação do discurso indireto e direto e que nos auxiliam a distinguir o discurso do narrador e o da personagem.

A cena em que há o diálogo entre Aquiles e Xanto (XIX, v. 404-418) é um ótimo exemplo de alternância entre percepções geradas de forma dinâmica e sutil, dificultando a discriminação por parte da audiência em relação a quem é o dono do *input* que estamos em contato durante o discurso. Partimos do pressuposto de que a audiência não seria capaz de entender o conteúdo da mensagem que Xanto proferiu sobre o destino fúnebre de Aquiles sem a intermediação divina ou a providência do narrador, fato que estabelece um leque de possibilidades diante desta passagem:

Então proferiu o cavalo de pés alados/
Xanto, imediatamente inclinou a cabeça e
toda a crina/ retirando o laço do pescoço,
levando-o para o chão / falando com voz de
humano concedida pela deusa, Hera de braços
alvos: / Agora o salvaremos, oh Aquiles
que excede em forças/ Mas se aproxima, o
dia de tua destruição. Não seremos/
responsáveis por ti / mas um grande deus e
a poderosa Moira. / Nem foi por lentidão
nossa ou preguiça/ que os troianos pegaram
a armadura de Pátroclo/ mas por conta do
melhor dos deuses, aquele que Leto de belos
cabelos trouxe ao mundo/ assassinou-o em
combate e concedeu glória a Heitor/ Por
nós, correríamos juntamente com o sopro de
Zéfiro / fala-se que é o mais veloz, mas a ti /
está destinado que a um deus e a um homem
pela força seja superado/ tendo falado, as
Erínias os/ impediram de manter a voz
humana/ muito aflito Aquiles de pés
rápidos falou/ [...].⁵⁹

Logo no início da interação entre Aquiles e Xanto notamos o uso da terceira pessoa do singular, um dêitico que indica a presença do discurso indireto responsável por introduzir o diálogo, em seguida, há a demarcação clara da passagem do discurso indireto para o discurso direto, eliminando a possibilidade de existência do discurso indireto livre e a característica transição do discurso do narrador para o discurso da personagem. Entretanto, como já adiantado, devido ao efeito de mistura apontado por Bonifazi,⁶⁰ cria-se um espaço mental compartilhado entre a perspectiva de Aquiles, de Xanto, de Hera, das Erínias, dos cavalos, do narrador e da audiência.

Diante desse panorama, destacamos que na referida cena homérica (XXI, v. 404-419) há uma diluição das fronteiras da unidade intelectual e daquilo que definimos como “eu”, um acontecimento cujo efeito é similar ao encontrado no discurso indireto livre presente nos romances de fluxo de consciência e nas passagens apresentadas de Stephen Dedalus, com a diferença de que, no caso de Stephen, temos uma variação de discursos passível de identificação, ainda que a discriminação dos envolvidos na cena seja difícil devido à sutileza do narrador. A próxima arte é uma proposta que representa a dinâmica dialética encontrada na cena de interação entre Stephen e o narrador de *Ulisses* durante o uso do discurso indireto livre:



Imagem 1: Representação do discurso indireto livre.
Fonte: elaboração própria

Contrastando com a dicotomia estabelecida entre a função enunciativa do narrador e a função da personagem nas passagens de *Ulisses*,⁶¹ temos o diálogo entre Xanto e Aquiles onde podemos identificar um amálgama de *inputs* e perspectivas ligados não apenas à emissão do enunciado, mas à recepção e à cognição das personagens, fato que demarca a amplitude do efeito de dissonância do “eu” presente no extrato homérico.

Ao catalogarmos os espaços mentais envolvidos no diálogo entre Xanto e Aquiles notamos que há uma interação de volições e intenções, a definir. Primeiramente é importante destacar que o diálogo foi prenunciado por um narrador onisciente que poderia assumir as rédeas da narrativa e expor todas as motivações dos envolvidos, contudo, opta em projetá-las parcialmente; em seguida, encontramos a perspectiva de Hera que se preocupa em fazer Xanto reproduzir o vaticínio para Aquiles, informando parcialmente o herói sobre o seu destino; há a perspectiva das Erínias que interrompem Xanto e o impedem de prosseguir o discurso, retirando a habilidade divina de se comunicar como um humano; registram-se as intenções dos animais em proteger Aquiles até o momento em que o destino permitir; e, de modo mais sutil, temos a perspectiva do narrador e da audiência que consolidam suas existências através da constatação de que a fala de Xanto é uma habilidade divina, o que deixa implícito o estranhamento causado por presenciarem um animal se comunicando como um ser humano. Em relação a essa lente humana do narrador que qualifica a habilidade comunicativa de Xanto como um evento sobrenatural e

inédito, podemos afirmar que o narrador e a sua audiência provêm de um mundo mortal, fato que contrasta com a visão fantástica de Aquiles, que naturaliza o evento devido a sua origem divina e por pertencer a uma era heroica.

As interações mencionadas podem ser apreciadas na subsequente arte que traduz o efeito de mistura e a sua dinâmica capaz de sediar vários *inputs* em um espaço próprio e efêmero:



Imagem 2: Mistura de *Inputs*

De acordo com os estudos de Turner⁶² aplicados em Homero por Bonifazi,⁶³ durante o evento conhecido como mistura, cria-se um espaço mental independente e provisório, que não pertence a nenhum dos indivíduos citados no diálogo, entretanto, esse espaço possui a representação parcial de cada *input* dos envolvidos, culminando na ausência de nitidez e de informações adicionais sobre as perspectivas representadas, qualidade que contrasta com os poderes expositivos do narrador onisciente. O conjunto de lacunas deixadas durante esse diálogo homérico é consequência da característica da mistura que representa parcialmente as impressões das personagens e suas respectivas intenções, fato observado, por exemplo, na incapacidade da audiência distinguir se estamos diante das palavras de Xanto, que assume o compromisso de proteger Aquiles, ou se Hera possuiu o corpo de Xanto com a sua consciência e falou através dele para transmitir uma mensagem diretamente a Aquiles.

Outra evidência de lacunas deixadas durante o diálogo de Xanto e Aquiles que apontam para a existência de *inputs* parcialmente representados é o fato de que a audiência não é capaz de identificar, apesar da onisciência de Homero, quais são as intenções das Erínias e por qual motivo elas impediram que Xanto revelasse todo o destino a Aquiles. Por fim, não estão claras as razões pelas quais Aquiles é familiarizado com a ideia de animais falantes, mas se incomodou com o conteúdo da mensagem proferida por Xanto, ou seja, um destino fúnebre que ele já conhecia.

Partindo da premissa de que a mistura de *inputs* é um local provisório que existe apenas durante a enunciação dos envolvidos, identificamos que esta condição transitória possui uma relação espaço-temporal entre as perspectivas dos sujeitos envolvidos, conjuntura semelhante ao que Bakhtin⁶⁴ classificou como cronotopo.⁶⁵ Afinal, embora haja uma interação direta e concreta entre Xanto e Aquiles durante o discurso, nenhum dos demais *inputs* representados comungam do mesmo espaço e tempo dos envolvidos concretamente no diálogo, de tal sorte que Hera, as Erínias, o narrador e a audiência estão física e cronologicamente separados de Xanto e Aquiles.

Diante dos condicionantes para a existência da mistura de *inputs*, julgamos que o caráter instável, finito e parcial do espaço mental criado para sustentar as subjetividades representadas no diálogo homérico constrói um efeito de diluição das fronteiras cognitivas do “eu”, em outras palavras, a dissonância. O efeito de dissonância do “eu” gerado na *Iliada* pela mistura de *inputs* possui um alcance mais amplo do que o efeito de dissonância proporcionado pelo uso do tradicional discurso indireto livre encontrado na obra joyciana analisada, ainda que haja uma variação dinâmica e sutil entre o discurso do narrador e o discurso das personagens, essas instâncias são representadas nas cenas de *Ulisses* de modo estático, concreto e fixo, tanto cronologicamente quanto espacialmente.

A partir do exemplo do discurso indireto livre presente no fluxo de consciência de Stephen Dedalus, verificamos que os dêiticos que apontam para a alternância entre discurso do narrador e da personagem, ou seja, o uso da primeira e terceira pessoa, são elementos que garantem estabilidade e perenidade aos sujeitos envolvidos na cena. O panorama descrito se opõe ao caráter efêmero do espaço criado pela mistura de *inputs* durante a interação de Xanto e Aquiles, afinal, a existência desse *tópos* que serve como ponto de encontro dos *inputs* envolvidos se extinguirá quando o discurso acabar de ser executado, um efeito de dissonância que dilui com mais eficácia as fronteiras que garantem a identificação do “eu”, tornando-as mais fluídas, difusas e enfraquecidas.

Na relação dialética entre narrador e personagem presente no discurso de Stephen Dedalus,⁶⁶ o *tópos* do narrador se opõe de modo límpido ao *tópos* da personagem, fato observado graças aos dêiticos em terceira pessoa – “Estacou”, “virou”, “cruzou” e “passei” – e aos dêiticos em primeira pessoa – “eu não vou”, “ninguém por aqui”. Além disso, a natureza retrospectiva da narração de *Ulisses* denuncia que o narrador está situado em um futuro próximo em relação à posição temporal da personagem Stephen Dedalus, o que demarca uma igualmente lúcida distinção cronológica entre tempo da narrativa e tempo do narrador.

A dinâmica temporal monocromática do discurso indireto livre inerente à cena de Stephen Dedalus⁶⁷ contrasta com a heterogeneidade oriunda do manuseio do tempo dentro da cena homérica em que temos o efeito de dissonância do “eu”. Afinal, Hera, as Erínias, o narrador, a audiência, Aquiles e Xanto são oriundos de espaços temporais distintos, mas que se encontram no momento da mistura de *inputs* e enquanto durar o diálogo de Xanto com o filho de Peleu.

Diante dessa assincronia, observa-se que as Erínias não interromperam Xanto no mesmo instante em que Hera manifestou o seu desejo de proteger Aquiles, o regis-

tro do evento sobrenatural testemunhado pelo narrador destoa do momento em que Aquiles recebeu a mensagem de Xanto, bem como do momento em que a audiência foi reportada sobre a cena pelo narrador. O narrador, por sua vez, é representado por Homero ou pelo aedo, ambos performaram a *Iliáda* para um público em um momento histórico posterior ao momento dos acontecimentos do cerco a Troia e posterior ao momento em que Homero presenciou os fatos contados pelas musas pela primeira vez.

Na cena em que Heitor solicita a Hécuba que busque “a veste mais bela” para ofertar à Atena, pode-se afirmar que o trecho se inicia em discurso indireto e se transforma em um amálgama de vozes, semelhante ao que ocorre no discurso indireto livre, conforme Ana Bonifazi destaca,⁶⁸ este é um exemplo de ocorrência de *input* ou espaço mental compartilhados. Ao final do diálogo, temos uma dificuldade em distinguir se a descrição da qualidade das vestes provém da perspectiva de Hécuba, de Heitor ou do próprio narrador.

Das vestes, Hécuba **troux**e para ofertar a Atena, **a que era mais bela e variada em bordados, a mais grandiosa** que brilhava como um astro, sob as outras vestes.⁶⁹

Notamos nestes versos que o primeiro contato e a primeira percepção do vestido não são introduzidos diretamente por Hécuba, ou seja, por uma focalização interna, mas por intermédio de um narrador, o que é comprovado devido ao uso da terceira pessoa do singular, presente na menção do nome Hécuba e do verbo “φέρε” (“trouxe”). Contudo, nos versos seguintes, temos o uso de adjetivos que reconduzem o campo de percepção da audiência da perspectiva unilateral do narrador para um espaço psicológico compartilhado entre a voz de Heitor, a voz do narrador e a perspectiva de Hécuba sobre a veste “mais bela e variada”.

Sobre a passagem em que Apolo e Poseidon discutem (xxi, v. 468-469) e decidem evitar o combate, verificamos o emprego de impressões pessoais que fogem da distância e indiferença divina comumente

encontradas no discurso dos deuses: “Assim falou e virou as costas, pois **envergonhava-se**/ de entrar em confronto com o irmão de seu pai”.⁷⁰

De acordo com Gabriela Canazart,⁷¹ o emprego do verbo “αἶδετο” – “envergonhava-se” – é um exemplo de focalização interna compartilhada, onde o narrador insere a sua impressão dentro do discurso das personagens, neste caso, dentro da focalização de Apolo, criando uma mistura de impressões que, embora nos permita, como narratários primários, espiar a mente das personagens, também nos impede de interpretar o trecho como resultado de apenas uma unidade intelectual ou de uma única perspectiva, evidenciando que há contaminação do discurso da personagem Apolo pela perspectiva do narrador humano:

A focalização humana do narrador primário se torna mais evidente com o uso de “envergonhava-se”, um verbo derivado do substantivo *aidos*, termo avaliador mais comumente usado em narrações secundárias com o significado de “vergonha”. A voz do narrador, nesse caso, é humana e por isso difere do discurso dos deuses. A narração primária complementa o discurso do deus, já que a vergonha que Apolo sente só é expressada através dela. Essa expressão do sentimento de Apolo, especialmente por ser a vergonha, aproxima o público dos eventos narrados.⁷²

Na passagem que precede o duelo entre Heitor e Ajax (vii, v. 216-218), a audiência é informada sobre os ânimos de Heitor por intermédio das habilidades do narrador onisciente. Contudo, após a conjunção adversativa “ἀλλ’” – “mas” – temos uma exposição direta das motivações do herói para não recuar, visto que fora ele que havia solicitado (“προκαλέσσατο” – proposto, solicitado, convidado) o combate.

O coração do **próprio** Heitor martelava em seu peito **Mas não poderia mais recuar para a multidão de homens, visto que foi ele que propôs o combate.**⁷³

De acordo com Bonifazi,⁷⁴ o pronome “αὐτῶι” – “o próprio” – presente nos versos iniciais da descrição dos motivos de

Heitor para entrar em combate é uma marca ainda mais interessante de mistura de perspectivas, pois o seu uso serve para enfatizar as emoções da personagem, fato responsável por inseri-la como centro da cena:

De Jong propõe ler a partir de “ἀλλά” – “mas” como uma oração transmissora de informações da focalização interna porque retratam as considerações de Heitor e a narrativa épica neste ponto nos concede acesso aos pensamentos de Heitor. Entretanto, o verso que precede o “ἀλλά” – é uma oração igualmente importante, senão mais interessante. A descrição do estado do “θυμῶς” de Heitor não parece menos inspirada do que os sentimentos de Heitor. O mais importante, “αὐτῶι”, pode funcionar como reflexivo indireto (“para o próprio” Heitor), implicando que o narrador primário toma Heitor como o sujeito da consciência. O verso acontece depois da descrição dos sentimentos dos troianos aterrorizados por Ajax (“Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον” [“os troianos estavam todos tomados pelo terror e pelo medo”]. O subsequente “αὐτῶι” destaca Heitor como o centro- enquanto os troianos são a periferia e a informação focal é o seu estado epistêmico e emocional.

Eu leio a formulação dos v. 216-218 (não apenas os v. 217-218) como uma mistura. O espaço de entrada no primeiro caso é oferecido pela narração épica da história, e contém os elementos “o narrador leu a mente de Heitor” e “o narrador formula as considerações de Heitor”. O segundo espaço de entrada é acionado pela situação dentro da história, e ele contém os elementos “Heitor está ansioso” e “a razão da ansiedade é que ele chamou Ajax para a batalha e agora ele não pode se esconder”. Na mistura de ponto de vista, o pensamento de Heitor é restituído através da voz e do ponto de vista do narrador primário.⁷⁵

Na cena em que Príamo e Aquiles se encontram (xxiv, v. 278-280), Irene de Jong⁷⁶ verifica a introdução do discurso indireto através do uso do nome próprio Príamo (“Πριάμος μέγας”) pelo narrador ao se referir à personagem e por intermédio do uso de verbos de terceira pessoa do singular “ἔλαθ’” (“entrar”), “κύσε” (“beijar”), “λάβε” (“segurar, pegar”), contudo, a utilização de adjetivos extremamente pessoais como “as terríveis mãos assassinas de homens” fazem com que a audiência questione se ela continua sobre

o crivo da visão imparcial do narrador ou se foi inserida dentro da focalização de Príamo:

[E]ntrando sem ser percebido por eles o grande Príamo se aproximou

segurou os joelhos de Aquiles com as mãos e beijou as terríveis mãos assassinas de homens, que mataram muitos dos seus filhos.⁷⁷

Embora este artigo se dedique a passagens em que há diluição das fronteiras cognitivas do “eu” através do conceito de mistura de *inputs*, essas misturas não chegam a ser consideradas discurso indireto livre, mas se aproximam do efeito gerado por ele e, em muitos momentos, extrapolam os limites desse efeito, pois constroem uma relação de polifonia que ultrapassa a dialética proposta pelo discurso indireto livre entre o discurso do narrador e o discurso da personagem. Além disso, é importante salientar que, de acordo com D. Beck⁷⁸ e Bonifazi,⁷⁹ existem outros trechos da *Iliada* que são essencialmente discursos indiretos livres aos moldes estruturais do séc. xx e consoante o que temos presente na passagem de Stephen Dedalus,⁸⁰ ou seja, quando não é possível definir com precisão a autoria do enunciado, muito menos seu início ou fim.

Para D. Beck a cena em que Niobe se gaba por ser mais fértil que Leto e é punida por isso é um exemplo de estrutura em discurso indireto livre. Isso se explica porque a cena é introduzida através do discurso indireto de Aquiles, um narrador – personagem, que se refere a Niobe na terceira pessoa, através do dativo “Νιόβηι” – “contra Niobe” (xxiv, v. 606) – contudo, pouco depois, as palavras de Niobe deixam de ser narradas e passam a ser apresentadas de modo vívido por ela mesma:

Aos rapazes Apolo matou com o arco de prata, enraivecido contra Niobe; às meninas, a Arqueira Ártemis, porque ela se comparara com Leto de bela face e disse que a deusa gerou dois, enquanto ela própria gerou muitos.⁸¹

D. Beck afirma que o v. 608 do canto xxiv repete o que foi explicado pelo narrador no verso anterior, contudo, com maior proximidade e vigor, visto que o uso do

pronome “αὐτὴ” (própria) irá conceder intensidade à cena e marcará o comportamento arrogante de Níobe que se ufana de ser mais fértil do que Leto. Já na passagem em que Fênix tenta persuadir Aquiles a voltar ao combate (IX, v. 590-595)⁸² e na passagem em que Aquiles pede a seus companheiros para que lavem com pressa o corpo de Pátroclo (XVIII, 343-345) para D. Beck⁸³ esses trechos são momentos em que a personagem fala diretamente sem a intervenção do narrador e sem a sua devida introdução:

Assim falou o divino Aquiles aos seus companheiros
para que coloquem um grande caldeirão e com rapidez lavem o sangue coagulado de Pátroclo.⁸⁴

D. Beck⁸⁵ expõe que o adjetivo “τάχιστα” (“com rapidez, com toda a velocidade”) é proferido diretamente por Aquiles e se mistura com o enunciado introduzido pelo discurso do narrador através do uso do particípio no nominativo εἰπών (“falou”) e da menção do nome “Ἀχιλλεύς” (“Aquiles”).

Nas cenas iliádicas expostas neste capítulo, a unidade psicológica da personagem não apenas implode, mas fundem-se a ela dois ou mais núcleos intelectivos, criando um novo espaço subjetivo e independente que interpreta as experiências; todas as perspectivas representadas neste espaço possuem a capacidade de influenciar o modo como a audiência irá receber e interpretar as informações diegéticas. Embora Bonifazi⁸⁶ organize os momentos de mistura de perspectivas entre cenas de focalizações internas e cenas de discursos indiretos livres,⁸⁷ entendemos que o princípio da implosão sintática, da presentificação do discurso da personagem, da dificuldade em decifrar sob qual ótica estamos vendo e a quem pertence o discurso são qualidades que estão inerentes ao discurso indireto livre moderno, contudo, também contribuem para o efeito de dissonância do “eu” na *Ilíada*.

Portanto, ainda que seja possível definir a autoria dos discursos proferidos na maioria das cenas da *Ilíada*, fato oposto ao que acontece nos romances de fluxo de cons-

ciência, essa nitidez se dissolve em Homero quando mudamos os parâmetros e passamos a dar maior ênfase para o modo de apresentação e recepção da informação ao invés de nos preocuparmos em identificar a autoria do discurso proferido. Por isso, notamos o quão confusa, vaga e fluida é a focalização ou o *input* que captam as impressões e as organizam para a audiência da *Ilíada*.

É importante registrar que o compartilhamento de um espaço comum que abriga diversos discursos e perspectivas, promovendo o contato e a interação entre elas, está vinculado ao conceito bakhtiniano de polifonia:

Aliás, a própria polifonia enquanto ocorrência da interação de consciências isônomas e interiormente inacabadas requer outra concepção artística de tempo e espaço, uma concepção “não euclidiana”, segundo expressão do próprio Dostoiévski.⁸⁸

Notamos que o espaço mental compartilhado que abriga essas consciências é um local abstrato, não euclidiano e que goza de um tempo próprio – o tempo psicológico. De acordo com Bonifazi, as consciências manifestadas neste espaço não são representadas em suas totalidades, apenas parcialmente, além disso, ele não está localizado dentro das consciências das personagens envolvidas, mas é um *tópos* alternativo e independente:

Isto consiste em integrar em nossa mente **espaços mentais independentes e desenvolver novos significados que não se esgotam a partir de seus espaços individuais.**

Espaços mentais são “estruturas cognitivas temporais estimuladas pelo uso de formas linguísticas” (Dancygier, 2006, p. 5). Construções linguísticas de diferentes tamanhos e tipos podem funcionar como espaços construtores. Espaços mentais são estruturas abstratas, mas também estruturas parciais (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 77), pois os seres humanos não são capazes de compreender toda a estrutura cognitiva completamente, ou seja, de reconhecer cada componente neles. [...]

Quando executamos uma combinação, integramos dois ou mais espaços internos pelo mapeamento de correspondência. **Crucialmente, o resultado da combinação,**

que é um espaço mental, tem seu próprio significado, elementos e propriedades que não são avaliados a partir de outros espaços (Turner, 2015, p. 213). Não temos, portanto, apenas uma mistura ou confusa correspondência. Processamos uma nova estrutura emergente e novas conceitualizações. [...]

[...] Uma outra característica fundamental da combinação é a projeção parcial. “Os inputs não podem ser projetados dentro de uma combinação como um todo; entretanto, a estrutura necessária para a combinação é selecionada e então projetada dentro do espaço compartilhado (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 82)”.⁸⁹

A teoria da mistura em Homero se torna ainda mais efetiva quando verificamos que o narrador da *Iliada* não é contemporâneo à história que conta, ou seja, ele é um narrador heterodiegético e extradiegético, relatando os fatos a partir de um ponto de vista externo e futuro aos acontecimentos. Portanto, o aedo ou Homero, a princípio, não seria capaz de dialogar diretamente com os heróis presentes durante o cerco a Troia, fato que se torna possível graças ao evento estético nomeado por Mikhail Bakhtin⁹⁰ como cronotopo,⁹¹ um conceito que reúne discursos e perspectivas de natureza e origem distintas em um mesmo espaço e tempo, apesar de seus interlocutores estarem separados física e cronologicamente.

Diante das passagens da *Iliada* selecionadas neste capítulo, podemos concluir que as representações parciais dos espaços mentais de cada personagem e as suas respectivas misturas de discursos, focalizações e percepções refletem a essência do efeito de dissonância do “eu” e da ruptura da unidade intelectual que, a princípio, foi considerada uma marca dos romances de fluxo de consciência do séc. XX.

CONCLUSÃO

A presença do discurso indireto livre nos fluxos de consciências dos romances modernistas foi responsável por conceder um caráter inovador ao dificultar a identificação da autoria dos enunciados dentro das narrativas, através do abandono do uso de

dêiticos e da pontuação que separava o discurso do narrador do discurso da personagem. Contudo, é possível encontrar uma forma mais antiga equivalente a este recurso através do conceito nomeado como mistura de perspectivas e *inputs* que está presente nas cenas da *Iliada* apreciadas nesta pesquisa, provando que a ideia de sofisticação e pioneirismo são qualidades relativas, aplicadas por nichos acadêmicos, o que nos obriga a refletir se estamos diante de teorias modernas dentro de textos homéricos ou de efeitos homéricos dentro de narrativas modernas.

Quando presenciamos o conceito de mistura proposto por Turner (1996) e aplicado por Bonifazi (2014) em Homero e acompanhamos a perspectiva do narrador se confundindo com a perspectiva da personagem, não estamos diante de um processo que restringe o efeito de dissonância à esfera da emissão de enunciados, tal como ocorre nos trechos selecionados de discurso indireto livre da obra joyciana. Pelo contrário, o efeito de mistura encontrado na *Iliada* engloba a recepção dos elementos cognitivos que assaltam a percepção da personagem, do narrador e em última instância, da audiência, diluindo as fronteiras cognitivas dos agentes envolvidos no texto.

Assim, ao avaliarmos o desenvolvimento do conceito de mistura no texto da *Iliada*, concluímos que ele é um elemento que atua contra a preservação da unidade intelectual das personagens, responsável por criar identidade no *homo fictus*, indo além do efeito de dissonância gerado pelo discurso indireto livre. Essa afirmação se sustenta porque a mistura constrói um espaço mental compartilhado, local que sedia a emissão e a recepção de informações cognitivas dos interlocutores do enunciado, já o discurso indireto livre trabalha apenas com a intercalação e a emissão do enunciado do narrador e das personagens, sem adentrar e alterar as estruturas cognitivas que atuam como delimitadoras de unidade e coerência das personagens.

Apesar de Genette⁹² distinguir as categorias modo e voz, temos que lembrar que o autor também afirma que elas não são concorrentes,⁹³ além disso, quando adotamos a narratologia cognitiva, a premissa defendida por esta corrente é a de que nenhum narrador está separado de sua respectiva focalização, pois não existe narração sem uma prévia organização cognitiva das informações diegéticas. Deste modo, para os homeristas que seguiram a corrente proposta por Bal,⁹⁴ a focalização pressupõe a simples combinação de um verbo de percepção e um pronome pessoal, fato que converte como focalizadores os narradores de todos os níveis diegéticos da história, o que nos leva a concluir que o narrador – pertencente à categoria “voz” – também é atingido e participa da dinâmica de mistura de perspectivas e *inputs*, tradicionalmente inserida na categoria “modo”:

De Jong sustenta que “a história, consistindo de uma fábula vista de um ângulo determinado e específico, é o resultado da atividade de focalização (focalização) de um focalizador” (2004a, p. 31). A focalização é um pressuposto da narração: o narrador primário é também um focalizador. Além disso, o focalizador não é apenas aquele “que vê” no sentido literal, mas também aquele que percebe, que pensa, que sente, em uma palavra “quem vê” em um sentido mais amplo, metafórico.⁹⁵

Diante da exposição de variados meios capazes de diluir as fronteiras cognitivas do “eu” ficcional na *Iliada* – desde o tradicional discurso indireto livre, até aqueles recentemente descobertos pela narratologia, como o conceito de mistura – entendemos que o efeito de dissonância, tão popular nos romances modernistas, pode ser homologado na *Iliada* mediante recursos que extrapolam o uso do discurso indireto livre, não sendo, portanto, uma qualidade exclusiva dos romances de fluxo de consciência.

ABSTRACT

The effect of the dissonance of the “I” is one of the main hallmarks of stream-of-consciousness novels, especially the James Joyce's *Ulysses*, a paradigmatic narrative of the modernist movement that had in common with other works of its period the use of resources known as free indirect discourse and the mixture of voices. Based on this observation, this paper aimed to identify, evaluate and compare the presence of these narrative and linguistic qualities and their underlying aesthetic effect – the dissonance of the “I” – in the Homeric *Iliad*, applying the same criteria that early 20th century literature used to define itself as sophisticated and avant-garde.

KEYWORDS

Dissonance of the “I”; *Ulysses*; *Iliad*.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ARAÚJO, Monique. O discurso indireto livre e a multiperspectividade em “O homem de areia” (1815), de E.T.A. Hoffmann: um exame analítico. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, 8(2), p. 1-226, jun.-dez. 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**: Mikhail Bakhtin. Introdução e tradução de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goés Junior, Helena Spryndis. Nazário, Homero Freitas de Andrade. 5. ed. Hucitec: São Paulo, 2002.
- BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. Traducción de Javier Franco. Madrid: Catedra, 1990.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia, Enunção. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BECK, Deborah. **Speech Presentation in Homeric Epic**. Austin: University of Texas Press, 2012.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. vol. 8, 1999, p. 107-124.
- BONIFAZI, Anna. Embedded Focalization and Free Indirect Speech in Homer as Viewpoint Blending. **Homer in Performance**: Rhapsodes, Narrators, and Characters. Edited by Jonathan L. Ready and Christos C. Tsagalis. Austin: University of Texas Press, 2018.
- CAIRNS, Douglas; SCODEL, Ruth. **Defining Greek Narrative**. Edinburgh: University Press, 2014.
- CANAZART, Gabriela; WERNER, Christian. A ação narrativa de focalizar: o uso de adjetivos avaliadores e o narrador da “Ilíada”. **Codex**: Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 2, jul.-dez., 2018, p. 17-39.
- CÂNDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D.A.; GOMES, P.A.S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: EdUNESP Digital, 2020.
- CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela; MOREIRA, Anny Clarissa de Andrade Moreira; ALMADA, Leonardo Ferreira. Narratologia cognitiva: uma introdução. **Revista Ideação**, n. 45, jan.-jun. 2022.
- DE JONG, Irene. J.F. Homer. In: DE JONG, I.; NÜNLIST R.; BOWIE A. **Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature**. Netherlands: Brill, 2004. p. 13-24.
- FENIK, B. Stylization and Variety: Four Monologues in the Iliad. In: FENIK, B. (ed.). **Homer: Tradition and Invention**. Leiden: Brill, 1978. p. 68-90.
- FIORIN, José Luiz. Duas concepções de enunção. Estudos Semióticos. Vol. 16.1. **Thematic Issue**: Semiotics and Psychoanalysis. São Paulo, July 2020, p. 122-137.
- FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- GASKIN, Richard. Do Homeric Heroes Make Real Decisions?. **The Classical Quarterly**, v. 40, n. 1, 1990, p. 1-15. Disponível em: www.jstor.org/stable/639307. Acesso em: 22 jun. 2020.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, [197-].
- GRAZIOSI, Bárbara. Inspiração divina e técnica narrativa na Ilíada. **Revista Clássica**, v. 29, n. 1, p. 103-126, 2016.
- GREIMAS, J.A; FONTANILLE, J. **A semiótica das paixões**: dos estados de coisa aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- HENN, Ronaldo César; MACHADO Felipe Viero. O corpo como acontecimento semiótico: construções do self, performances e outras semiosis. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 37, p. 215-226, set.-dez. 2016.
- HOMER, **The Iliad**. Translated by A.T. Murray. S.I.: LOEB, 1999. (vol. I-II).
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JOYCE, James. **Ulysses**. London: Penguin, 2000.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.
- LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- O’BRIEN, Alyssa J. The Molly Blooms of “Penelope”: Reading Joyce Archivaly. **Journal of Modern Literature**, Autumn, 2000, vol. 24, n. 1 (Autumn, 2000), p. 7-24.
- PERUCHI, C.H. Crise da forma, forma da crise: sobre o monólogo interior em Ulysses, de James Joyce. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, v. 18, n. 3, p. 125-143, 2018. doi:10.5935/cadernosletras. v. 18, n. 3, p. 125-143.
- READY, Jonathan; CHRISTOS, C. Tsagalis. **Homer in Performance**: rhapsodes, narrators, and characters. Texas: University of Texas, 2018.
- RICHARDSON, Scott Douglas. **The Homeric Narrator**. Nashville: Vanederbilt University, 1990.
- RUSSO, Joseph, and Bennett Simon. Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition. **Journal of the History of Ideas**, vol. 29, n. 4, University of Pennsylvania Press, 1968, p. 483-498.
- SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopeia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis. **Revista Investigações**, v. 22, n. 1, jan. 2009.
- FAUCONNIER, Gilles, TURNER, Mark. Blending as a Central Process of Grammar. In: **Conceptual Structure, Discourse, and Language**. Edited by Adele Goldberg. Stanford: Center for the Study of Language and Information (CSLI), 1996. p. 113-129. (distributed by Cambridge University Press).
- TURNER, Mark B. Blending in Language and Communication (August 26, 2014). **Handbook of Cognitive Linguistics**. Edited by Ewa Dabrowska and Dagmar Divjak. De Gruyter Mouton, 2015. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2487552>. Acesso em: 27 jan. 2026.

NOTAS

1 O processo de mistura, ou integração conceitual (Fauconier; Turner 2002), identifica uma operação mental que “desempenha um papel abrangente na linguagem e na comunicação” (Turner, 2015, p. 211). Consiste em integrar em nossa mente espaços mentais independentes e desenvolver novos significados que não são extraídos desses espaços individualmente (Bonifazi, 2014, p. 233).

2 Muito ligado ao problema do foco narrativo é a apresentação, na obra ficcional, do chamado fluxo de consciência. Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens. A crítica literária apropriou-se do termo *stream of consciousness* (ou ainda *stream of thought* e *stream of subjective life*), criado pelo psicólogo William James (1955), para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas. James criou esse termo para indicar que a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo (Carvalho, 2012, p. 72).

3 Falar do “eu” é mais do que falar da coerência da atividade mental de uma única pessoa. O “eu” é definido apenas como aquilo que reúne características e as organiza, unindo estas atividades. Em qualquer pessoa normal estas atividades são organizadas e unidas e a palavra “eu” é apenas uma etiqueta que colocamos na pessoa e na capacidade dela como sendo mentalmente dotada de unidade. Isso nada mais é, portanto, do que aquilo que é referido quando se usa um pronome pessoal ou nome próprio, ambos dispositivos linguísticos que, obviamente, são encontrados em Homero (Gaskin, 1990, p. 153; tradução nossa).

4 Seel (1953, p. 294, 303 apud Corrêa, 1998, p. 64) e Gaskin (1990, p. 153) afirmam que o conceito de unidade intelectual está associado à condição de um enunciado apresentar um verbo de percepção relacionado a um pronome pessoal de primeira pessoa. Vale destacar que essa definição tangencia a definição de focalização na narrativa, elemento conceituado por Mieke Bal como: “[A] relação entre os elementos apresentados e a visão pela qual eles são apresentados [...] Focalização é, então, a relação entre a visão e o que é visto, percebido” (Bal, [1985] 2017, p. 133; tradução nossa).

5 A cognição se refere a processos em que um input externo ou interno é transformado, reduzido, elaborado, armazenado, recuperado e usado, envolvendo uma variedade de funções como a percepção, a atenção, a codificação de memória, a retenção e a recordação, a tomada de decisão, o raciocínio, a resolução de problemas, a imagem, o planejamento e a execução de ações (Chagas; Moreira; Almada, 2022, p. 387).

6 Bonifazi, 2014, p. 234.

7 Espaços mentais são “estruturas cognitivas temporárias, estimuladas pelo uso de formas linguísticas” (Dancygier, 2006, p. 5). Construções linguísticas de diferentes tamanhos e tipos que podem funcionar como criadoras de espaços. Espaços mentais são estruturas abstratas, mas também estruturas parciais (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 77), visto que os seres humanos não são capazes de apreender as estruturas cognitivas completamente, ou seja, de reconhecer cada um dos componentes nelas (Bonifazi, 2014, p. 234; tradução nossa). Ao simular uma conversa entre um filósofo contemporâneo e Kant, Mark Turner (1996, p. 2) conceitua o que é um espaço mental: “Em um espaço mental de entrada, temos o filósofo moderno, fazendo afirmações. Em um espaço mental de entrada separado, mas

relacionado, temos Kant, pensando e escrevendo. Em nenhum dos espaços de entrada há debate. Esses dois espaços de entrada compartilham uma estrutura de enquadramento: há um pensador, que tem afirmações e reflexões, um modo de expressão, uma linguagem específica e assim por diante. Essa estrutura de enquadramento compartilhada constitui um terceiro espaço, um espaço genérico, conectado a ambos os espaços de entrada. Há um quarto espaço, a mistura, que contém tanto o filósofo moderno (do primeiro espaço de entrada) quanto Kant (do segundo espaço de entrada)” (Turner, 1996, p. 2).

8 Lukács, 2007, p. 71.

9 Idem, ibidem, p. 7.

10 Bakhtin, 2015, p. 99. Dostoiévski nunca expõe de forma monológica ideias prontas, assim como não mostra a formação psicológica dessas ideias numa consciência individual. Em qualquer dos casos as ideias deixariam de ser imagens vivas. Lembremos, por exemplo, o primeiro monólogo interior de Raskólnikov, do qual citamos um trecho no capítulo anterior. Aqui não há nenhuma formação psicológica da ideia numa consciência fechada. Ao contrário, a consciência do solitário Raskólnikov se converte em arena de luta de vezes dos outros. Nessa consciência, as ocorrências de ideias mais próximas (a carta da mãe, o encontro com Marmieládov) nela refletidas assumem a forma do mais tenso diálogo com interlocutores ausentes (a mãe, Sônia e outros), e é nesse diálogo que ele procura “resolver sua ideia” (Bakhtin, 2015, p. 99).

11 Personagens planos eram chamados de “humor” no séc. xvii e são algumas vezes chamados de tipos, e algumas vezes de caricaturas. Em suas formas mais puras, **eles são construídos em torno de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator neles, começamos a ter o início da curva em direção ao arredondamento.** O verdadeiro personagem plano pode ser expresso em uma sentença como “eu nunca abandonarei o Sr. Micawber” (Forster, [1927] 1955, p. 67-68; tradução nossa; grifo nosso).

12 Frye, 1957, p. 252; grifo nosso.

13 Idem, ibidem.

14 Silva, 2009, p. 28.

15 O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo. [...] Os três níveis do percurso são o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo (Fiorin, 2014, p. 20).

16 Esta distinção pode ser encontrada no prefácio à edição brasileira do livro *Fluxo de consciência* de R. Humphrey (1976, p. vii) apresentado por Afrânio Coutinho: O autor aproxima o emprego do fluxo de consciência com outros artifícios técnicos, tais como o **monólogo interior, direto e indireto, o solilóquio e a descrição onisciente.** Mas o fluxo de consciência foi uma criação dos narradores modernos para registrar o drama que tem lugar dentro dos confines da consciência individual. Este drama foi posto em relevo por filósofos como William James e Henri Bergson ao apontarem o fato de que a consciência flui como uma corrente e que o espírito possui seus próprios valores de tempo e espaço à parte os arbitrários e assentados do mundo exterior (Humphrey, 1976, p. vii; grifo nosso).

17 Humphrey (1976, p. 21-22.) deixa claro que nem todo monólogo interior é um fluxo de consciência e o fluxo de consciência pode se servir da estrutura proposta pelo monólogo interior direto e indireto para se manifestar. Para Dinkler (2023, p. 283), a diferença entre ambas as técnicas

consiste no fato de que o monólogo interior permite traçar a distinção entre mimesis e diegesis, já no fluxo de consciência as fronteiras entre o discurso do narrador e da personagem desaparecem.

18 “[...] são romances nos quais um ser desprovido de contornos, indefinível, intangível e invisível, um ‘eu’ anônimo, que é, ao mesmo tempo, tudo e nada... usurpou o papel do herói (e ao mesmo tempo reduziu os outros personagens) à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, quiddidades ou dependências desse ‘eu’ todopoderoso” (Lasch, 1987, p. 140).

19 O romance psicológico e, às vezes, o drama tendem mesmo a dissolver a pessoa, a quase dispersá-la em seus momentos, seus atos sucessivos ou em aspectos e suas máscaras. O ego aparece aí como uma oscilação entre essas dispersões e os esforços para reunir aquilo o que foi espalhado. Assim é em Marcel Proust ou em Pirandello, em Joyce e em Virginia Woolf (Meyerson, p. 192-193 apud Zérafra, p. 139).

20 Em português a tendência é também para o uso indiscriminado da denominação monólogo interior, o que, evidentemente, pelo que já foi exposto, cria confusões que devem ser evitadas. Uma das razões para que se faça a distinção é ser o monólogo interior de uso antiquíssimo, não equivalendo, portanto, a fluxo de consciência. Outra é que, dentro da classificação que passaremos a expor, pode haver fluxo da consciência sem que haja monólogo interior propriamente dito (Carvalho, 2012, p. 74-75).

21 Silva, 2009, p. 24-25.

22 Consideramos os solilóquios um monólogo interior vocalizado. Robert Humphrey afirma que o solilóquio pressupõe uma plateia formal e imediata, por isso é importante que tenha maior coerência e seja inteligível (Humphrey, 1976, p. 32).

23 Lasch, 1987, p. 140.

24 Idem, ibidem apud Silva, 2009, p. 24.

25 Carvalho, 2012, p. 72.

26 De acordo com Zérafra, há uma metamorfose durante a transição do romance naturalista para o modernista, pois no início do séc. xx o romance passa a enfatizar a vida interior e subjetiva das personagens (Zérafra, 2010, p. 73): a pessoa se define não mais em função da relação indivíduo-sociedade, mas conforme a distância, ou melhor o fosso, que separa a nossa realidade social da realidade de nossas funções psicológicas. Distância que deve ser preenchida para que a pessoa seja autônoma, coerente e humana. Assim como a personagem integrando a vida, chegará a uma existência autêntica, mas dolorosa, do mesmo modo é desaparecendo no romance que o escritor dará a este o aspecto de autonomia que J.W. Beach sublinhará, em 1932: “A grande característica de nosso tempo é que a própria história relata a si mesma, pelo canal das impressões das personagens assim, enfim, o romance se distingue da história e da filosofia (Beach, 1932 apud Zérafra, 2010, p. 73).

27 Carvalho, 2012, p. 72.

28 Idem, ibidem.

29 Zérafra, [1971] 2010, p. 31; grifo nosso.

30 Scodel, 2014, p. 55-56.

31 Graziosi, 2016, p. 115-117.

32 Haubold, 2014, p. 28.

33 Na *Iliáda* (ix, v. 223-224) não sabemos o motivo de Odisseu ter interferido precipitadamente no diálogo entre Aquiles e Fênix.

34 “Homeric characters, in contrast, talk and talk, and we hear so much about them and their motives that it is only when we reflect that we realise that we still need inference and imagination. Sometimes we are left completely uninformed about a character’s motives for a significant action – for example, why Odysseus reports to the Achaean council only Achilles’ initial response to the embassy and not his later modifications (Il. 9.674–92) – but Odysseus’ motives would not profoundly change the narrative if we knew them” (Scodel, 2014, p. 74; tradução nossa).

35 Joyce, [1922], 2000.

36 Para Leite (2007, p. 68) o séc. xx foi responsável por aprofundar a exposição dos movimentos psicológicos, convertendo o monólogo interior em um canal comunicativo cada vez mais frágil em nexos lógicos até se tornar um fluxo ininterrupto de pensamentos.

37 Waugh (1993, p. 23) define o modernismo como um movimento cuja temática central é a mente: “O pós-modernismo claramente não envolve a preocupação modernista com a mente como sendo base de uma estética, ordenada em um nível profundo e revelando a consciência em momentos epifânicos” (Waugh, 1993, p. 23; tradução nossa). “Post-modernism clearly does not involve the modernist concern with the mind as itself the basis of an aesthetic, ordered at a profound level and revealed to consciousness at isolated epiphanic moments”.

38 Humphrey, 1976, p. 4.

39 Dentre os diversos manuais literários, escolhemos como parâmetros as obras *Persona e personagem* de Michel Zérafra (2010), *Fluxo de consciência* de Robert Humphrey (1976) e *Focalização e fluxo de consciência* de Alfredo Leme Coelho (2012), pois além da relevância de suas reflexões na academia, elas coadunam nossa afirmação sobre o destaque dado ao trabalho de Joyce e Woolf como paradigmas ideais para a definição e sistematização dos romances de fluxo de consciência.

40 Humphrey, 1976, p. 7; grifo nosso.

41 Carvalho, 2020, p. 72.

42 No discurso direto, o narrador crê reproduzir a fala dos personagens; no indireto, a intenção do narrador é, possivelmente, transmitir apenas a essência dos pensamentos (Garcia, 2005, p. 149). No discurso indireto livre, a elocução contamina-se, por assim dizer, de ambos os discursos. Quanto ao último, porém, surgiu entre os críticos uma lista de outras denominações. Conceitualmente, estes outros nomes diferenciam-se de maneira muito sutil e, muitas vezes, designam o mesmo recurso. Erlebte Rede, *stream of consciousness*, monologue interior, entre outras, são para Auerbach, por exemplo, ramificações de indireto livre que “reproduzem o conteúdo de consciência das personagens” (Auerbach, 2002, p. 482). A diferenciação entre elas seria, segundo Auerbach, somente referente à intenção artística. Neste procedimento, as instâncias do narrador (onisciente) e personagem mesclam-se, tornando-se difícil a diferenciação entre eles. Em uma construção em discurso indireto livre, como observa Vargas Llosa, “o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente” (Llosa, 1979, p. 154 apud Araújo, 2016, p. 37).

43 Esta associação pode ser verificada em obras literárias e pesquisas acadêmicas, como notamos acontecer no artigo de Prila Leliza Calado (2018): “No contexto literário britânico, esse movimento encontra nos escritos de Virginia Woolf e de James Joyce uma expressão internacionalmente

aclamada. Utilizando técnica do fluxo da consciência, questionando as verdades absolutas do início do séc. xx, explorando a interioridade, priorizando o eu, buscando a apreensão dos níveis do pensamento humano anteriores à fala propriamente dita, esses escritores tornaram-se ícones literários do início do séc. xx na Inglaterra e posteriormente no mundo. As representações do tempo, da experiência humana, do sujeito são também retrabalhadas, fragmentadas e não mais organizadas de maneira tradicional. Esses escritores buscam uma nova narrativa, por meio de expressões mais simples, sem os rebuscamentos da linguagem erudita” (Calado, 2018, p. 1).

44 Humphrey, 1976, p. 2.

45 Ready, 2018, p. 230-231; grifo nosso; tradução nossa. “For example, unlike Genette, for whom “the narrator’s status does not affect the point of view” (Broman 2004: 59), de Jong holds that “the story, consisting of a fabula . . . looked at from a certain, specific angle, is the result of the focalizing activity (focalization) of a focalizer” (2004a: 31). Focalization is a presupposition of narration: the primary narrator is also a focalizer. Moreover, the focalizer is not only one “who sees”² in the literal sense but also one who perceives, who thinks, who feels, in a word “who sees” in a broader, metaphorical sense. Since the first edition of *Narrators and Focalizers, works on ancient Greek texts have used “focalization” as a convenient term to identify subjective perceptions of events – prototypically those of characters – independently of who verbalizes them*” (Bonifazi, 2018, p. 231).

46 De acordo com Peruchi, no romance moderno de fluxo de consciência: “Não se trata mais de uma troca simples e explícita entre narrador e personagem, pois a construção da narrativa depende agora de uma alteração constante de vozes” (Peruchi, 2018, p. 130; grifo nosso).

47 Dinkler, 2023, p. 282 p. 283.

48 Bonifazi, 2018, p. 230.

49 Idem, ibidem; tradução nossa; grifo nossos. “Through an analysis of passages from the *Iliad* and the *Odyssey*, I will argue that a viewpoint-blending reading makes sense of the fuzzy boundaries of interpretation that such terms as “focalization” and “free indirect speech” do not and cannot clarify. With particular reference to Homeric epic, viewpoint-blending readings allow us to overcome exclusive inferences such as “either the viewpoint of X or the viewpoint of Y,” for focalization, and “(just) two sources of the utterance,” for free indirect speech. The language may be ambiguous enough to cause us to integrate multiple viewpoints and multiple voices in our mind. The advantage is that we do not need to search for single or dual viewpoints and voices any longer. We can see and hear the multiple people involved. The chapter ends with suggestions about further work in Homeric viewpoint blending and a nod to the intersubjective dimension of epic poetry”.

50 Termo que Bonifazi (2014, p. 238) utiliza para se referir ao conceito de mistura: *Embedded Focalization as Viewpoint Blending*.

51 Espaços de entrada não podem ser apenas provedores de projeções para a mistura, mas devem ser também receptores de projeções de retorno da mistura desenvolvida (1996, p. 60; ênfase no original). No caso de Xanto falante, a mistura, por exemplo, projeta de volta para o espaço de entrada “animais fazendo barulhos” a ideia de proteção poderosa, enquanto projeta de volta para o espaço “fala humana” a ideia de profecia, uma habilidade tipicamente dada ou inspirada por alguma entidade sobre-humana. Além disso, Aquiles, o narrador principal, e nós, como leitores, somos capazes de ouvir a voz do cavalo, que é um elemento emergente adicional do processo de mistura. Ademais, essa mistura está intimamente conectada à mis-

tura intrínseca representada por Aquiles, um ser humano destinado a morrer e filho de um deus ao mesmo tempo, e à mistura representada por Xanto, um cavalo comum, ser imortal, possivelmente possuído por Hera e sujeito às Erínias. (Bonifazi, 2018, p. 236; tradução nossa.). “Input spaces can be not only providers of projections to the blend, but also receivers of projections back from the developed blend (1996: 60, emphasis in original). In the case of talking Xanthos, the blend, for example, projects back to the input space “animals making noises” the idea of powerful protection, while projecting back to the space “human talk” the idea of prophecy, a skill typically given to or inspired by some superhuman entity.¹¹ In addition, Achilles, the primary narrator, and we as readers are able to hear the horse’s voice, which is a further emerging element of the blending process. Moreover, this blend is closely connected to the intrinsic blend represented by Achilles, a human being destined to die and a son of a god at the same time, and the blend represented by Xanthos, a regular horse, immortal being, possibly owned by Hera, and subject to the Erinyes” (Bonifazi, 2018, p. 236).

52 A focalização humana do narrador primário se torna mais evidente com o uso de “envergonhava-se”, um verbo derivado do substantivo *aidōs*, termo avaliador mais comumente usado em narrações secundárias com o significado de “vergonha”. A voz do narrador, nesse caso, é humana e por isso difere do discurso dos deuses. A narração primária complementa o discurso do deus, já que a vergonha que Apolo sente só é expressa através dela. Essa expressão do sentimento de Apolo, especialmente por ser a vergonha, aproxima o público dos eventos narrados (Carnazart, 2018, p. 34).

53 Humphrey, 1976, p. 79.

54 “He halted. I have passed the way to aunt Sara’s. Am I not going there? Seems not. No-one about. He turned northeast and crossed the firmer sand towards the Pigeonhouse” (Joyce, 2000, p. 51; tradução nossa; grifo nosso).

55 Peruchi, 2018, p. 130.

56 Humphrey, 1976, p. 25.

57 Joyce, 2008, p. 9 apud R. Humphrey, 1976, p. 25; tradução nossa; asteriscos do autor. “Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet*. White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings, merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide⁵⁰” (Joyce, 2000, p. 9).

58 Humphrey, 1976, p. 25.

59 “[Τ]ὸν δ’ ἄρ’ ὑπὸ ζυγῶφι προσέφη πόδας αἰόλος ἵππος/ Ξάνθος, ἄφαρ δ’ ἤμυσε καθήατι πᾶσα δὲ χαιτή/ ζευγλῆς ἐξεριπούσα παρὰ ζυγὸν οὐδας ἵκανεν:/ αὐδήεντα δ’ ἔθηκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη:/ καὶ λίην σ’ ἔτι νῦν γε σαώσομεν ὄβοιμ’ Ἀχιλλεῦ:/ ἀλλὰ τοι ἐγγύθεν ἡμᾶρ ὀλέθριον: οὐδέ τοι ἡμεῖς/ αἴτιοι, ἀλλὰ θεός τε μέγας καὶ Μοῖρα κραταιή./ οὐδέ γὰρ ἡμετέρη βραδυτήτι τε ναυελίη τε / Τρώες ἀπ’ ὤμοιιν Πατρόκλου τεύχε’ ἔλοντο:/ ἀλλὰ θεῶν ὄριστος, ὃν ἠῦκομος τέκε Λητώ, / ἔκταν’ ἐνὶ προμάχοισι καὶ Ἴκτορι κῦδος ἔδωκε. / ναῖ δὲ καὶ κεν ἄμα πνοιῆ Ζεφύροιο θεοῖμεν, / ἦν περ ἐλαφροτάτην φᾶσ’ ἐμμεναί: ἀλλὰ σοι αὐτῶ / μόρσιμόν ἐστι θεῶ τε καὶ ἀνέρι φηι δαμῆναι / ὧς ἄρα φωνήσαντος Ἐρινύες ἔσχεθον αὐδὴν/ τὸν δὲ μέγ’ ὀχθήσας προσέφη πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς:” (xix, v. 404-419; tradução nossa).

60 Bonifazi, 2018, p. 240-246.

61 Joyce, 2008, p. 9; p. 51.

62 Turner, 1996, p. 2.

63 Bonifazi, 2014, p. 234.

64 Bakhtin, 1998, p. 211.

65 No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 1998, p. 211).

66 Joyce, 2000, p. 51.

67 Idem, *ibidem*.

68 Bonifazi, 2018, p. 242.

69 “[Τ]ῶν ἔν’ ἀειραμένην Ἐκάβη φέρε δῶρον Ἀθήνη, / ὅς κάλλιτος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος, / ἀστὴρ δ’ ὧς ἀπέλαμπεν: ἐκεῖτο δὲ νεῖατος ἄλλων” (vi, v. 293-295; tradução nossa; grifo nosso).

70 “[Ω]ς ἄρα φωνήσας πάλιν ἐτρόπετ’ αἰδέτο γὰρ ῥά / πατροκασιγνήτοιο μιγήμεναι ἐν παλάμῃσι” (xxi, v. 468-469; tradução nossa; grifo nosso).

71 Canazart, 2018, p. 34.

72 Idem, *ibidem*.

73 “Ἐ κτορὶ τ’ αὐτῷ θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι πάτασεν: / ἄλλ’ οὐ πῶς ἔτι εἶχεν ὑποτρέσαι οὐδ’ ἀναδύναι / ἄψ λαῶν ἐς ὄμιλον, ἔπει προκαλέσσατο χάρμῃ” (vii, v. 216-218; tradução nossa).

74 Bonifazi, 2018 p. 240.

75 “De Jong proposes to read the ἄλλ ἄ – clause as conveying embedded focalization because the words depict Hektor’s considerations (2004a: 121), and the epic narration at this point does show the narrator’s access to Hektor’s thoughts. However, the line preceding the ἄλλ ἄ – clause is equally, if not more, interesting. The depiction of the state of Hektor’s θυμὸς does not sound less drawn from Hektor’s feelings. Most important, αὐτῷ may work as indirect reflexive (“to Hektor himself”), implying that the primary narrator takes Hektor as the subject of consciousness. The line occurs after the representation of the Trojans being frightened by the sight of Aias (“Τρῳάας δὲ τρῳόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυνῖα ἕκαστον” [“the Trojans were taken every man in the knees with trembling and terror”], 215). The subsequent αὐτός singles out Hektor as the center – while the Trojans are the periphery – and the focal information is his epistemic and emotional state. I read the formulations of lines 216-218 (not just 217-218) as a blend. Input space 1 is prompted by the epic narration of the story, and it contains the elements “the narrator reads the mind of Hektor” and “the narrator formulates Hektor’s considerations.” Input space 2 is triggered by the situation within the story, and it contains the elements “Hektor is anxious” and “the reason for the anxiety is that he called Aias to battle and now he cannot withdraw himself.” In the viewpoint blend, the thought of Hektor is reenacted through the voice and viewpoint of the primary narrator” (Bonifazi, 2018, p. 240; tradução nossa).

76 Jong, 2004, p. 8.

77 “[Τ]οὺς δ’ ἔλαθ’ εἰσελθῶν Προΐαμος μέγας, ἄγχι δ’ ἄρα στάς / χερσὶν Ἀχιλλῆος λάβε γούνατα καὶ κύσε χεῖρας / δεινὰς ἀνδροφόνους, αἱ οἱ πολέας κτάνον υἱάς” (xxiv, v. 478-480; tradução nossa).

78 Beck, 2015, p. 72.

79 Bonifazi, 2018, p. 245.

80 Joyce, 2000, p. 51.

81 “[Τ]οὺς μὲν Απόλλων πέφνεν ἀπ’ ἀργυροῖο βιοῖο / χαώμενος Νιόβη, τὰς δ’ Ἀρτεμις ἰοχέαιρα, / οὐνεκ’ ἄρα Λητοῖ ἰσάσκετο καλλιπαρήω / φῆ δοῖω τεκείνη, ἦ δ’ αὐτὴ γείνατο πολλούς.” (xxiv, v. 605-608; grifo nosso).

82 “[Κ]αὶ τότε δὴ Μελέαγρον εὐζωνος παράκοιτις / λίσσεται ὄδυρομένη, καὶ οἱ κατέλεξεν ἅπαντα κηδὲ, ὅσ’ ἀνθρώποισι πέλει τῶν ἄστῃ ἀλώη: / ἀνδρας μὲν κτείνουσι, πόλιν δὲ τε πῦρ ἀμαθύνει, τέκνα δὲ τ’ ἄλλοι ἀγούσι βαθυζώνους τε γυναῖκας. / τοῦ δ’ ὠρίνετο θυμὸς ἀκούοντος κακὰ ἔργα” (“e então, finalmente, sua esposa, a noiva de belos cintos, suplicou/ a Meleagro, em lágrimas, e relatou em grande número diante dele/ todas as tristezas que sobrevêm aos homens quando sua cidade é tomada: / eles matam os homens, e o fogo consome a cidade até as cinzas, e estranhos levam as crianças e as mulheres de cintos profundos. / E o coração, ao ouvir todo esse mal, se comoveu/ dentro dele”; ix, v. 590-595; tradução nossa). Nessa passagem, D. Beck (2015, p. 72 apud Bonifazi, 2018, p. 245) afirma que os verbos “κτείνουσι” (“matam”), “ἀμαθύνει” (“destrói, consome”) e “ἀγούσι” (“levam, carregam”) concedem vivacidade à cena, sendo proferidos diretamente pela boca de Cleópatra, fato que se contrapõe aos versos iniciais que foram proferidos em discurso indireto, mas que agora se tornaram indireto livre.

83 Beck, 2015, p. 212; p. 213 apud Bonifazi, 2018, p. 245.

84 “Ὡς εἰπὼν ἑτάροισιν ἐκέκλετο δῖος Ἀχιλλεῖος / ἀμφὶ πυρὶ στήσῃσι τρίποδα μέγαν, ὄφρα τάχιστα / Πάτροκλον Λούσειαν ἀπο βρότον αιματόεντα” (xviii, v. 343-345; tradução nossa).

85 Beck, 2012, p. 213 apud Bonifazi, 2018, p. 242.

86 Bonifazi, 2018, p. 240.

87 Bonifazi (2018, p. 242-244) separa três cenas que considera mistura de perspectivas dentro do discurso indireto livre: (Il., xviii, v. 343-345); (Od., xix, v. 296-299); (Il., ix, v. 590-595), nelas o narrador nos dá um imediato acesso à fala da personagem, fato que pode ser observado pelo uso de adjetivos comparativos, superlativos e expressões que concedem à oração um tom pessoal. Contudo, estas características também podem ser encontradas nas cenas de focalizações internas compartilhadas que mencionamos ao longo do artigo, por isso, não entendemos essa divisão como fundamental, o que nos importa é a identificação da dissonância do “eu” enquanto efeito narrativo.

88 Bakhtin, 2010, p. 218.

89 “It consists of integrating in our mind independent mental spaces and developing new meaning that is not drawn from those spaces individually. Mental spaces are “temporary cognitive structures prompted by the use of linguistic forms” (Dancygier, 2006, p. 5).⁸ Linguistic constructions of different size and type can function as space builders. Mental spaces are abstract structures, but also partial structures (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 77), as human beings are not capable of grasping cognitive structures completely, that is, of cognizing every single component in them. Spaces relate to each other in various ways, depending on the relationships prompted by discourse. We may deal with embedded spaces, parallel spaces, hinted spaces that are linked sequentially, or form a network of spaces (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 80). When we run a blend, we integrate two or more input spaces by mapping correspondences. Crucially, the resulting blend, which in turn is a mental space, has its own meaning, “elements and properties that are not available from other spaces” (Turner, 2015, p. 213). We do not, then, just mix or blur correspondences. We process a new emergent structure and new conceptualizations. [...] A further fundamental characteristic of blending is that of partial projection: “The inputs cannot be pro-

jected into the blend as wholes; rather, the structure needed for the blend is selected and then projected into the blended space’ (Dancygier; Sweetser, 2014, p. 82)” (Bonifazi, 2018, p. 233-235; tradução nossa; grifo nosso).

90 Bakhtin, 2018 p. 11-12.

91 Bakhtin, em *Teoria do romance II, As formas do tempo e do cronotopo* (2018), diz: “Chamaremos de cronotopo a interligação essencial das relações de espaço e tempo como forma artisticamente assimiladas na literatura. [...] No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (2018, p. 11-12).

92 Genette, [1972] 1995, p. 185.

93 Idem, *ibidem*, p. 186.

94 Bal, [1985] 2017, p. 133.

95 “[D]e Jong holds that “the story, consisting of a fabula looked at from a certain, specific angle, is the result of the focalizing activity (focalization) of a focalizer” (2004a, p. 31). Focalization is a presupposition of narration: the primary narrator is also a focalizer. Moreover, the focalizer is not only one “who sees” in the literal sense but also one who perceives, who thinks, who feels, in a word “who sees” in a broader, metaphorical sense. Since the first edition of *Narrators and Focalizers, works on ancient Greek texts have used “focalization” as a convenient term to identify subjective perceptions of events – prototypically those of characters – independently of who verbalizes them*” (Ready, 2018, p. 230-231; tradução nossa).

Diatribes 4, 16, 19 e 20 de Musônio Rufo: sobre a necessidade de educar filhas e filhos do mesmo modo, sobre o dever de obediência aos pais em todos os casos, sobre a vestimenta e sobre a móbia

Cristovão Frasson

RESUMO

Neste momento, forneço as traduções das diatribes 4, 16, 19 e 20 de Musônio Rufo. Nessas diatribes, Musônio discute questões de ordem prática aliadas à perspectiva filosófica estoica. Na diatribe 4, o filósofo sustenta a paridade educacional entre meninos e meninas. Na diatribe 16, Musônio sobrepõe o jusnaturalismo cosmológico ao juspositivismo, afirmando que não se deve obedecer a ordens injustas de governantes. Nas diatribes 19 e 20, o estoico critica a vida luxuosa, defendendo que as roupas e os móveis devem apenas cumprir suas funções usais, não devendo ser utilizados como adornos para ostentação.

PALAVRAS-CHAVE

Musônio Rufo; *Diatribes*; Estoicismo romano; Filosofia clássica.

SUBMISSÃO 17 jul. 2025 | APROVAÇÃO 13 nov. 2025 | PUBLICAÇÃO 27 jan. 2026
DOI 10.17074/cpc.v1i50.69043

DIATRIBES 4, 16, 19 E 20

O trabalho ora apresentado integra projeto voltado para tradução das diatribes de Musônio,¹ filósofo ainda pouco estudado em língua portuguesa. Note-se que não há nem sequer tradução integral de sua obra, de modo que buscamos enfrentar essa lacuna. Neste momento, fornecemos as traduções das diatribes 4, 16, 19 e 20. A tradução da diatribe 16, pelo que nos foi permitido saber, é inédita em nosso idioma.

Na diatribe 4, Musônio aborda questões ligadas à equidade de gênero, afirmando que meninos e meninas deveriam receber a mesma educação, voltada para a prática de condutas virtuosas. Ademais, ele sustenta que homens e mulheres poderiam exercer as mesmas atividades laborais.

Na diatribe 16, o filósofo estoico defende que não se deve obedecer a ordens injustas, sejam emanadas de um pai ou de um governante. Dessa maneira, seria possível violar o direito humano, sendo desobediente a um pai ou a um governante, em atendimento ao direito divino, correspondendo à expectativa do próprio Zeus, que desejaria que o ser humano buscasse conduzir sua vida de modo virtuoso, voltando-se para a prática do bem e da justiça.

Ademais, nas diatribes 19 e 20, Musônio assevera que tanto a vestimenta como a mobília devem ser usadas para o simples cumprimento de suas funções. Desse modo, o filósofo critica a busca desenfreada por roupas e objetos luxuosos, defendendo uma vida simples.

Por fim, buscamos, na tradução, valorizar a sintaxe e os casos gregos, de modo a facilitar acesso ao conteúdo temático do texto de partida. Assim, também tivemos preocupação de ordem terminológica, a fim de minimizar anacronismos e refletir conceitos próprios da filosofia estoica, empregando, a título de exemplo, “humano” em vez de “pessoa” ou de “homem” na tradução de *antrophos*.

DIATRIBE 4

• TEXTO DE PARTIDA GREGO •

ΕΙ ΠΑΡΑΠΛΗΣΙΩΣ ΠΑΙΔΕΥΤΕΟΝ ΤΑΣ ΘΥΓΑΤΕΡΑΣ
ΤΟΙΣ ΥΙΟΙΣ

Λόγου δέ ποτέ τινος ἐμπεσόντος, εἰ τὴν αὐτὴν παιδείαν παιδευτέον τοὺς υἰέας καὶ τὰς θυγατέρας, ἵππους μὲν, ἔφη, καὶ κύνας ὁμοῦ οὐδὲν διαφερόντως παιδεύουσιν οἳ τε ἵππικοὶ καὶ οἱ κυνηγετικοὶ τοὺς ἄρρενας τῶν θηλειῶν· ἀλλ' αἱ τε κύνες αἱ θήλειαι παραπλησίως τοῖς ἄρρεσι διδάσκονται θηρῶν· ἵππους τε θηλείας ἂν τις θέλη ταῖστων ἔργα ἀποτελεῖν καλῶς, οὐ διάφορον τῶν ἀρρένων διδασκαλίαν διδασκομένας ἰδεῖν ἔστιν· ἀνθρώπους δὲ τοὺς ἄρρενας ἐξαίρετόν τι ἄρα δεήσει ἔχειν ἐν τῇ παιδείᾳ καὶ τροφῇ παρὰ τὰς θηλείας, ὥσπερ οὐχὶ τὰς αὐτὰς παραγίνεσθαι δέον ἀρετὰς ἀμφοῖν ὁμοίως ἀνδρὶ καὶ γυναικί, ἢ ἐπὶ τὰς αὐτὰς ἀρετὰς μὴ διὰ τῶν αὐτῶν παιδευμάτων ἀλλὰ δι' ἑτέρων οἷόν τε ὄν ἐλθεῖν. ὅτι δὲ οὐκ ἄλλαι ἀρεταὶ ἀνδρός, ἄλλαι δὲ γυναικός, ῥάδιον μαθεῖν. αὐτίκα, φρονεῖν δεῖ μὲν τὸν ἄνδρα, δεῖ δὲ καὶ τὴν γυναῖκα· ἢ τί ὄφελος εἴη ἂν ἀφρονος ἀνδρός ἢ γυναικός; εἶτα <δεῖ> δικαίως βιοῦν οὐδέτερον ἢ ττον θατέρου· ἀλλ' ὅ τε ἀνὴρ οὐκ ἂν εἴη πολίτης ἀγαθὸς ἄδικος ὢν, ἢ τε γυνὴ οὐκ ἂν οἰκονομοίη χρηστῶς, εἰ μὴ δικαίως· ἀλλ' ἄδικος οὐσα περὶ αὐτὸν ἀδικήσει τὸν ἄνδρα, ὥσπερ τὴν Ἐριφύλην φασί. σωφρονεῖν μὲν αὖ καλὸν τὴν γυναῖκα, καλὸν δ' ὁμοίως καὶ τὸν ἄνδρα· τὸ γοῦν μοιχεύειν τῷ μοιχεύεσθαι ἐπ' ἴσης κολάζουσιν οἱ νόμοι. καὶ λιχνεῖαι καὶ οἰνοφλυγίαι καὶ ἄλλα παραπλήσια κακά, ἀκολαστήματα ὄντα καὶ καταισχύνοντα μεγάλως τοὺς ἐνεχομένους αὐτοῖς, τοὺς τὴν σωφροσύνην ἀναγκαιοτάτην οὖσαν ἀνθρώπῳ παντί, τῷ τε θήλει καὶ τῷ ἄρρενι· διὰ γὰρ σωφροσύνης μόνης ἐκφεύγομεν ἀκολασίαν, ἄλλως δ' οὐδαμῶς. τὴν ἀνδρείαν φαίη τις ἂν ἴσως μόνοις προσήκειν τοῖς ἀνδράσιν. ἔχει δὲ οὐδὲ τοῦτο ταύτη. δεῖ γὰρ ἀνδρίζεσθαι καὶ τὴν γυναῖκα <καὶ> καθαρεύειν δειλίαν τὴν γε ἀρίστην, ὡς μὴθ' ὑπό

πόνου μήθ' ὑπὸ φόβου κάμπτεσθαι· εἰ δὲ μή, πῶς ἔτι σωφρονήσει, εἴαν τις ἢ φοβῶν ἢ προσάγων πόνους βιάσασθαι δύνηται αὐτὴν ὑπομείναι <τι> τῶν αἰσχρῶν; δεῖ δὲ δὴ καὶ ἀμυντικῶς ἔχειν τὰς γυναῖκας, εἰ μὴ νῆ Δία φαίνεσθαι μέλλουσι κακίους ἀλεκτορίδων καὶ ἄλλων ὀρνίθων θηλειῶν, αἱ πολὺ μείζοσι ζώοις ἑαυτῶν ὑπὲρ τῶν νεοττῶν διαμάχονται. πῶς οὖν οὐκ ἂν ἀνδρείας αἱ γυναῖκες δέοιντο; ὅτι δὲ καὶ ἀλκῆς τῆς δι' ὀπλῶν μέτεστιν αὐταῖς, ἐδήλωσε τὸ Ἀμαζόνων γένος ἔθνη πολλὰ δι' ὀπλῶν καταστρεψάμενον· ὥστ' εἴ τι ἐνδεῖ πρὸς τοῦτο ταῖς ἄλλαις γυναιξίν, ἀνασκησία μᾶλλον ἢ τὸ μὴ πεφυκέναι <πρὸς ἀνδρείαν αἰτία ἂν εἴη. εἰ μὲν οὖν τὰς αὐτὰς εἶναι πέφυκεν> ἀρετὰς ἀνδρὸς καὶ γυναῖκος, ἀνάγκη πᾶσα καὶ τροφήν καὶ παιδείαν τὴν αὐτὴν προσήκειν ἀμφοῖν. παντὶ γὰρ δὴ ζῶω καὶ φυτῷ τὴν ἐπιμέλειαν τὴν προσαγομένην ὀρθῶς ἐμποιεῖν χρή τὴν ἐκείνω προσήκουσαν ἀρετὴν. ἢ εἰ μὲν ἔδει αὐλεῖν δύνασθαι παραπλησίως ἄνδρα καὶ γυναῖκα, καὶ εἰ τοῦθ' ἑκατέρω αὐτοῖν ἀναγκαῖον ἦν πρὸς τὸν βίον, ἀμφοτέρους ἂν ἐπ' ἴσον τὴν αὐλητικὴν τέχνην ἐξεδιδάσκομεν, καὶ εἰ κιθαρίζειν ἔδει ἑκάτερον· ἀμφοτέρους δὲ εἰ δεῖ γενέσθαι ἀγαθοὺς τὴν ἀνθρώπῳ προσήκουσαν ἀρετὴν καὶ φρονεῖν ὁμοίως δύνασθαι καὶ σωφρονεῖν καὶ ἀνδρείας μετέχειν καὶ δικαιοσύνης μηδὲν ἦττον θατέρου θάτερον, οὐκ ἄρ' ὁμοίως ἑκάτερον παιδεύσομεν οὐδὲ τὴν τέχνην, ἀφ' ἧς γένοιτ' ἂν ἄνθρωπος ἀγαθός, ἐπ' ἴσον ἀμφοτέρους διδάξομεν; ἀλλὰ χρή οὕτω ποιεῖν καὶ οὐχ ἑτέρως. τί οὖν; καὶ ταλασίαν' φησὶ τις ἴσως 'ἀξιοῖς σὺ παραπλησίως ἐκμανθάνειν ταῖς γυναιξίν τοὺς ἄνδρας καὶ γυμναστικὴν μετέρχεσθαι τοῖς ἀνδράσιν ὁμοίως τὰς γυναῖκας;' τοῦτο μὲν οὐκέτι ἀξιῶσω ἐγώ· φημί δὲ ὅτι οὕσης ἐν τῷ γένει <τῷ> ἀνθρωπίνῳ τῆς μὲν ἰσχυροτέρας φύσεως τῆς τῶν ἀρρένων, τῆς δ' ἀσθενεστέρας τῆς τῶν θηλειῶν, ἑκατέρω φύσει τῶν ἔργων ἀπονεμητέον τὰ προσφορώτατα, καὶ τὰ μὲν βαρύτερα τοῖς ἰσχυροτέροις ἀποδοτέον, τὰ δὲ ἐλαφρότερα τοῖς ἀσθενεστέροις· διὰ τοῦτο ταλασία μὲν ταῖς γυναιξὶ μᾶλλον

πρέποι ἂν ἢπερ ἀνδράσιν, ὥσπερ <καὶ> οἰκουρία· γυμναστικὴ δὲ ἀνδράσι μᾶλλον ἢ γυναιξίν, ὥσπερ καὶ θυραυλία· ἐνίοτε μέντοι καὶ ἄνδρες τινὲς τῶν ἐλαφροτέρων ἔργων ἔνια καὶ δοκούντων γυναικείων μεταχειρίζονται ἂν εἰκότως, καὶ γυναῖκες αὐτῶν τῶν σκληροτέρων καὶ δοκούντων μᾶλλον προσήκειν ἀνδράσιν ἐργάζονται ἂν, ὅταν ἢ τὰ τοῦ σώματος οὕτως ὑψηλήται ἢ τὰ τῆς χρείας ἢ τὰ τοῦ καιροῦ. πάντα μὲν γὰρ ἴσως ἐν κοινῷ κεῖται τὰ ἀνθρώπεια ἔργα καὶ ἔστι κοινὰ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, καὶ οὐδὲν ἀποτακτὸν ἐξ ἀνάγκης τῷ ἑτέρῳ· ἔνια δὲ δὴ ἐπιτηδειότερα τὰ μὲν τῆδε τῆ φύσει, τὰ δὲ τῆδε· δι' ὃ τὰ μὲν ἀνδρεία καλεῖται, τὰ δὲ γυναικεία· ὅσα μέντοι τὴν ἀναφορὰν ἔχει εἰς ἀρετὴν, ταῦτα φαίη τις ἐν ὀρθῶς ἐπ' ἴσον ἑκατέρω προσήκειν φύσει, εἴ γε καὶ τὰς ἀρετὰς προσήκειν φάμεν οὐδὲν τοῖς ἑτέροις μᾶλλον ἢ τοῖς ἑτέροις. ὅθεν εἰκότως οἶμαι καὶ παιδευτέον ὅσα πρὸς ἀρετὴν παραπλησίως τὸ τε θῆλυ καὶ τὸ ἀρρεν· καὶ ἀρξαμένους ἀπὸ νηπίων εὐθύς διδάκτεον, ὅτι τοῦτο μὲν ἀγαθόν, τοῦτο δὲ κακὸν καὶ ταῦτ' ἀμφοῖν, καὶ τοῦτο μὲν ὠφέλιμον, τοῦτο δὲ βλαβερόν, καὶ τότε μὲν πρακτέον, τότε δὲ οὐ· ἐξ ὧν περιγίνεται φρόνησις τοῖς μανθάνουσιν ὁμοίως κόραις καὶ κόροις, καὶ οὐδὲν διαφορώτερον τοῖς ἑτέροις· εἴτα δὲ ἐμποιητέον αἰδῶ πρὸς ἅπαν αἰσχροῦ· ὧν ἐγγενομένων ἀνάγκη σώφρονος εἶναι καὶ ἄνδρα καὶ γυναῖκα. καὶ μὴν τὸν παιδευόμενον ὀρθῶς, ὅστις ἂν ἦ, εἴτε ἄρρην εἴτε θῆλειαν, ἐθιστέον μὲν ἀνέχεσθαι πόνου, ἐθιστέον δὲ μὴ φοβεῖσθαι θάνατον, ἐθιστέον δὲ μὴ ταπεινοῦσθαι πρὸς συμφορὰν μηδεμίαν· δι' ὧν ἂν τις εἴη ἀνδρείος· ἀνδρείας δὲ μικρῷ πρότερον ἐδειχθῆ δεῖν μετεῖναι καὶ γυναιξίν. ἔτι τοίνυν πλεονεξίαν μὲν φεύγειν, ἰσότητα δὲ τιμᾶν, καὶ εὖ ποιεῖν μὲν θέλειν, κακοποιεῖν δὲ μὴ θέλειν ἀνθρώπων ὄντα ἀνθρώπους, ἔστι μὲν δίδαγμα κάλλιστον καὶ δικαίους ἐπιτελεῖ τοὺς μανθάνοντας· τί δὲ μᾶλλον ἄνδρα μεμαθηκέναι χρή ταῦτα; εἰ γὰρ νῆ Δία πρέπει δικαίας εἶναι γυναῖκας, καὶ ταῦτα δεῖ μεμαθηκέναι ἀμφὼ τὰ γε κυριώτατα καὶ μέγιστα. εἰ γὰρ τί που καὶ

μικρόν ὁ μὲν εἴσεται, ἢ δὲ οὐ, ἢ ἀνάπαλιν ἢ μὲν εἴσεται, ὁ δὲ οὐ, τεχνίτου τινὸς ἐχόμενον, οὐπω τοῦτο διάφορον ἀποφαίνει τὴν ἑκατέρου παιδείαν· μόνον περὶ μηδενὸς τῶν μεγίστων ἕτερος ἕτερα μεμαθηκέτω, ἀλλὰ ταῦτά. ἂν δέ τις ἐρωτᾷ με, τίς ἐπιστήμη τῆς παιδείας ταύτης ἐπιστατεῖ, λέξω πρὸς αὐτὸν ὅτι φιλοσοφίας ἄνευ ὥσπερ ἀνὴρ οὐκ ἂν οὐδεὶς, οὕτως οὐδ' ἂν γυνὴ παιδευθεῖη ὀρθῶς. καὶ οὐ τοῦτο βούλομαι λέγειν, ὅτι τρανότητα περὶ λόγους καὶ δεινότητά τινα περιττὴν χρῆ προσεῖναι ταῖς γυναιξίν, εἶπερ φιλοσοφήσουσιν ὡς γυναῖκες· οὐδὲ γὰρ ἐπ' ἀνδρῶν ἐγὼ πάνυ τι τοῦτο ἐπαινῶ· ἀλλ' ὅτι ἡθους χρηστότητα καὶ καλοκάγαθίαν τρόπου κτητέον ταῖς γυναιξίν· ἐπειδὴ καὶ φιλοσοφία καλοκάγαθίας ἐστὶν ἐπιτήδευσις καὶ οὐδὲν ἕτερον.

• TEXTO DE CHEGADA EM LÍNGUA PORTUGUESA •

SOBRE A NECESSIDADE DE EDUCAR FILHAS E FILHOS DO MESMO MODO

Quando surgiu a discussão sobre se as filhas devem ser educadas da mesma forma que os filhos são educados, Musônio disse que os equinocultores e os canicutores adestram cavalos e cachorros juntos, em nada diferenciando os machos das fêmeas; as cadelas são ensinadas a caçar semelhantemente aos cachorros e, para cumprirem belamente seu trabalho equestre, as éguas não devem receber adestramento diferente daquele dado aos cavalos. Mas, quanto aos seres humanos, teria sido, talvez, necessário que os machos tivessem educação e alimentação especiais em relação às fêmeas, como se não fosse necessário que as mesmas virtudes existissem no homem e na mulher ou como se fosse possível alcançar as mesmas virtudes não devido a ensinamentos iguais, mas em razão de ensinamentos distintos?

Mas é fácil entender que não são umas as virtudes do homem e outras as da mulher. Por exemplo, se o homem deve ser prudente, também a mulher deve ser prudente. Afinal, qual vantagem existiria

em um homem ou em uma mulher imprudente?

Portanto, é preciso que vivam justamente, de forma que nenhum dos dois viva de modo inferior ao outro. O homem não seria bom cidadão se fosse injusto, nem a mulher cuidaria bem da casa se não fosse justa. Se ela for injusta, será injusta com seu próprio marido, assim como dizem de Erifila.²

Se, por um lado, é belo que a mulher tenha temperança, por outro lado, também é belo que o marido, do mesmo modo, tenha temperança. As normas punem por igual aquele que seduz mulher casada e a própria adúltera. Tanto a gula como o alcoolismo e outros vícios³ semelhantes, sendo atos intemperantes e enormemente desonrosos, demonstram que a temperança é imprescindível a todos os seres humanos, sejam masculinos ou femininos. Pois só em razão da temperança nós fugimos da intemperança, não havendo nenhum outro meio.

Alguém poderia dizer que a coragem só diz respeito aos homens, mas não é assim, pois também a mulher deve ter coragem e estar limpa de covardia, ao menos a que busque ser excelente, de modo que não sucumba ao trabalho ou ao medo. Se não for assim, como ela terá temperança, caso alguém – trazendo-lhe medo ou a constrangendo a trabalhos forçados – pudesse submetê-la a algo vergonhoso?

As mulheres também devem estar aptas a evitar um ataque, se, por Zeus, não desejem parecer piores que galinhas ou outras aves fêmeas, as quais lutam contra animais muito maiores por seus filhotes. Portanto, como as mulheres não precisariam de coragem? A raça das Amazonas, tendo subjugado muitos povos com armas, demonstrou que as mulheres também lutam com armas, de forma que, se falta algo para as outras mulheres, seria muito mais a prática do que ter sido gerada para a coragem. Portanto, para existirem as mesmas virtudes no homem e na mulher, é imprescindível que se façam presentes, em ambos, a mesma alimentação e a mesma educação.

Pois, sendo atribuída a devida atenção a qualquer animal ou a qualquer planta, de-

se envolve-se uma virtude em cada um deles. Se fosse preciso que o homem e a mulher fossem capazes de tocar aulo⁴ do mesmo modo e se isso fosse indispensável a cada um deles para sua vida, nós ensinaríamos a ambos a arte⁵ aulética, bem como se lhes fosse necessário tocar cítara. E se for necessário que ambos sejam bons, que tenham virtude própria do ser humano, que sejam prudentes, de modo que sejam temperantes e que cooperem na coragem e na justiça, nenhum a menos que o outro, nós não deveríamos ensinar, igualmente, a arte pela qual o ser humano se tornaria bom? É necessário proceder assim, e não de outro modo.

Alguém poderia dizer: “Então, o quê? Você pensa que os homens também devem aprender a tecelagem de modo semelhante às mulheres e as mulheres devem praticar ginástica como os homens?”.

De fato, eu não penso assim. Mas eu digo que sendo, quanto à raça humana, a compleição física do homem mais forte e a compleição física da mulher mais fraca, é preciso atribuir a cada compleição os trabalhos que lhe sejam mais adequados, atribuindo os mais pesados aos que são mais fortes e os mais leves aos que são mais fracos.

Por causa disso, a tecelagem seria mais adequada às mulheres do que aos homens, do mesmo modo que os serviços domésticos. Mas a ginástica seria mais adequada aos homens do que às mulheres, do mesmo modo que a vida fora de casa.

Contudo, tanto alguns homens poderiam realizar trabalhos mais leves e femininos como algumas mulheres poderiam realizar tarefas mais difíceis e, assim, mais adequadas aos homens, sempre que o corpo, a necessidade ou a aptidão lhes forem propícios, pois todos os trabalhos são igualmente comuns tanto a homens como a mulheres, e nada está adstrito a apenas um deles.

Mas algumas tarefas são mais adequadas a certo tipo de compleição física, enquanto outras são mais adequadas ao outro tipo de compleição física. Por causa disso, al-

gumas tarefas são chamadas de masculinas, enquanto outras são chamadas de femininas. Contudo, no que tange às atividades que guardam correlação com a virtude, alguém diria que ela é adequada, igualmente, às duas compleições físicas, se, de fato, dissermos que as virtudes não são mais adequadas a uns do que a outros.

Portanto, eu acredito que, no que concerne à educação, a mulher e o homem devem ser educados de modo semelhante. Inicialmente, quando crianças, é preciso ensinar para ambos o que é bom e o que é mau, bem como o que é vantajoso e o que é nocivo, diferenciando o que pode ser feito daquilo que não deve ser realizado.

Subsiste disso a lição da prudência em se educar meninas e meninos igualmente e sem qualquer distinção. Então, é preciso fomentar a modéstia diante de tudo o que for vergonhoso. Assim, é possível que o homem e a mulher se tornem sábios.

Sendo educado corretamente, qualquer um, seja homem, ou seja mulher, deverá ser acostumado a suportar o trabalho, a não temer a morte e a não se rebaixar por nenhum infortúnio. Assim, qualquer um se tornará corajoso. Então, de forma breve, foi evidenciado que a coragem também diz respeito às mulheres.

Além disso, é preciso evitar a ganância e valorizar a equidade, de forma que, na qualidade de ser humano, alguém quererá fazer o bem em vez do mal a outros seres humanos. E são justos os que aprendem essa belíssima lição.

Por que seria mais necessário ao homem aprender essas coisas? Por Zeus! Pois, se seria adequado às mulheres serem justas, também é necessário que ambos aprendam as coisas mais relevantes e significativas. Portanto, nem o fato de algum homem saber um pormenor técnico e a mulher não, nem, inversamente, o fato de alguma mulher saber um pormenor técnico e o homem não justificam a existência de uma educação diferente para cada um deles. Quanto aos assuntos relevantes, devem homem e mulher aprender as mesmas coisas.

E se alguém me perguntar qual saber trata desse tipo de educação, eu diria que sem filosofia nenhum homem ou mulher poderiam ser educados corretamente.

Eu também não quero dizer que seria necessário que as mulheres tivessem clareza no discurso ou alguma inteligência notável, se de fato, como mulheres, busquem filosofar – pois eu certamente também reprovava isso nos homens –, mas sim que as mulheres deveriam possuir honestidade e bondade, uma vez que a filosofia se dedica à bondade, nada mais.

DIATRIBE 16

• TEXTO DE PARTIDA GREGO •

ΕΙ ΠΑΝΤΑ ΠΕΙΣΤΕΟΝ ΤΟΙΣ ΓΟΝΕΥΣΙΝ

Νεανίας τις, ὃν ὁ πατήρ φιλοσοφεῖν βουλόμενον ἐκώλυεν, ἤρετο αὐτὸν ὡδέ πως· Ἄρά γε, ὦ Μουσώνιε, χρὴ πάντα πείθεσθαι τοῖς γονεῦσιν, ἢ ἔστιν ἅ καὶ παρακουστέον αὐτῶν; Καὶ ὁ Μουσώνιος· Πείθεσθαι μὲν, ἔφη, μητρὶ ἢ πατρὶ τῷ ἑαυτοῦ ἕκαστον φαίνεται καλόν, καὶ ἐπαιῶ ἔγωγε. τί μέντοι τὸ πείθεσθαι ἔστι, θεασώμεθα· μᾶλλον δὲ πρότερον τὸ ἀπειθεῖν ὁποῖόν τι, καὶ ὁ ἀπειθῆς ὅστις, καταμάθωμεν, εἴθ' οὕτως κρείττον ὀφόμεθα τὸ πείθεσθαι ὁποῖόν τι ἔστι. φέρε δὴ, εἰ υἱῷ νοσοῦντι ὁ πατήρ οὐκ ὦν ἰατρὸς οὐδὲ ἔμπειρος ὑγιεινῶν τε καὶ νοσερῶν προστάττοι τι ὡς ὠφέλιμον, τὸ δὲ εἴη βλαβερόν καὶ ἀσύμφορον, καὶ μὴ λανθάνοι τὸν νοσοῦντα τοιοῦτον ὄν, ἄρά γε μὴ πράττων ἐκεῖνος τὸ προσταχθὲν ἀπειθεῖ τε καὶ ἀπειθῆς ἔστιν; ἀλλ' οὐκ ἔοικεν. τί δέ, εἰ τοῦ ὁ πατήρ νοσῶν αὐτὸς οἶνον ἢ τροφήν αἰτοίη παρὰ καιρὸν, μέλλων εἰ λάβοι μείζω τὴν νόσον ποιεῖν, ὁ δὲ παῖς τοῦτο εἰδὼς μὴ διδοίη, ἄρά γε ἀπειθεῖ τῷ πατρὶ; οὐκ ἔστιν εἰπεῖν. καὶ πολὺ γε τούτου ἦττον ἐκεῖνον, οἶμαι, φαίη ἂν τις ἀπειθῆ εἶναι, ὅστις πατέρα φιλοκερδῆ ἔχων, κελευόμενος ὑπ' αὐτοῦ κλέπτειν ἢ παρακαταθήκην ἀποστερεῖν, οὐχ ὑπουργεῖ τῷ προστάγματι. ἢ οὐκ οἶε σύ τινος εἶναι πατέρας, οἱ τοιαῦτα τοῖς ἑαυτῶν παισὶ προστάττουσιν; ἐγὼ μὲν γὰρ οἶδά τινα οὕτω πονηρόν, ὅς γε υἱὸν ἔχων ὠραῖον τὴν ὥραν ἀπέδοτο αὐτοῦ.

εἰ οὖν ἐκεῖνο τὸ μειράκιον τὸ πεπραμένον, πεμπόμενον ὑπὸ τοῦ πατρὸς ἐπὶ τὴν αἰσχύνην, ἀντέλεγε καὶ οὐκ ἀπήει, πότερον ἀπειθῆς ἂν τὸ μειράκιον ἔφαμεν εἶναι ἢ σωφρονεῖν; ἢ οὐδὲ ἐρωτᾶν τοῦτο γε ἄξιον; καὶ γὰρ δὴ τὸ μὲν ἀπειθεῖν καὶ ὁ ἀπειθῆς λοιδορία ἔστι καὶ ὄνειδος· τὸ δὲ μὴ πράττειν ἅ μὴ χρὴ οὐκ ὄνειδος, ἀλλ' ἔπαινος. ὥστε εἴτε πατρὸς εἴτε ἄρχοντος εἴτε καὶ νῆ Δία δεσπότητος προστάγματι μὴ ὑπουργεῖ τις κακὰ προστάττοντος ἢ ἀδίκῃ ἢ αἰσχροῦ, οὐκ ἀπειθεῖ οὐδαμῶς, ὥσπερ οὐδ' ἀδικεῖ οὐδ' ἁμαρτάνει· ἀλλ' ἐκεῖνος ἀπειθεῖ μόνος ὁ τῶν εὖ καὶ καλῶς καὶ συμφερόντως προσταττομένων ἀφροντιστῶν καὶ παρακούων. ὁ μὲν οὖν ἀπειθῆς τοιοῦτός τις ἔστιν· ὁ δ' εὐπειθῆς ἔχει μὲν ἐναντίως τούτῳ καὶ ἔστιν ἐναντίος, εἴη δ' ἂν ὁ τῷ τὰ προσήκοντα παραινοῦντι κατήκοος ὦν καὶ ἐπόμενος ἑκουσίως, οὗτος εὐπειθῆς. ὅθεν καὶ γονεῦσι τοῖς ἑαυτοῦ τότε πείθεται τις, ὅταν χρηστὰ παραινοῦντων αὐτῶν ταῦτα πράττη ἑκόν. ἐγὼ μέντοι κἂν μὴ παραινοῦντων τῶν γονέων πράττη τις ἅ χρὴ καὶ συμφέρει αὐτῷ, φημί τοῦτον πείθεσθαι τοῖς γονεῦσιν· καὶ ὅτι ὀρθῶς φημι, σκόπει οὕτως. ὁ γὰρ δὴ πράττων ἅ βούλεται ὁ πατήρ καὶ τῆ βουλήσει τοῦ πατρὸς ἐπόμενος πείθεται, οἶμαι, τῷ πατρὶ· ὁ δὲ πράττων ἅ δεῖ καὶ ἅ κρείττον ἔστι, τῆ βουλήσει ἔπειτα τοῦ πατρὸς. τίνα τρόπον; ὅτι πάντες οἱ γονεῖς εὐνοοῦσι δήπου τοῖς ἑαυτῶν παισίν, εὐνοοῦντες δὲ βούλονται ἅ χρὴ καὶ συμφέρει πράττεσθαι ὑπ' αὐτῶν. ὅστις οὖν πράττει τὰ προσήκοντα καὶ τὰ συμφέροντα, πράττει οὗτος ἅ βούλονται οἱ γονεῖς. ὥστε πείθεται τοῖς γονεῦσι ταῦτα πράττων, κἂν μὴ τῷ λόγῳ κελεύωσιν αὐτὰ πράττειν οἱ γονεῖς. τοῦτο δὴ μόνον προσήκει σκοπεῖν, ὅστις βούλεται πείθεσθαι τοῖς γονεῦσιν ἐφ' ἑκάστῳ τῶν πραττομένων, εἰ καλὸν καὶ συμφέρον ὁ μέλλει πράξειν ἔστιν, ἕτερον δὲ οὐδέν. ὡς ἂν ὑπάρχη τοιοῦτον εὐθύς καὶ τοῦ πράττοντος αὐτὸ πειθομένου τοῖς γονεῦσιν. μὴ τοίνυν σύ γε δεισῆς, ὦ νεανίσκε, ὡς ἀπειθήσεις τῷ πατρὶ, ἂν ἢ ἅ <μὴ> προσήκει δρᾶν κελεύοντος τοῦ πατρὸς ἀπέχη τοῦ ταῦτα δρᾶν, ἢ ἅ προσήκει ἀπαγορεύοντος,

<τοῦ> ταῦτα μὴ δοῶν. μηδέ σοι πρόφασις ἔστω τοῦ ἀμαρτάνειν ὁ πατήρ ἢ κελεύων τι τῶν πράττεσθαι μὴ καλῶν ἢ ἀπαγορεύων τι τῶν καλῶν. οὐδεμία γὰρ ἀνάγκη σοι τὰ μὴ εὖ προσταπτόμενα ὑπουργεῖν· καὶ τοῦτο μοι δοκεῖς οὐδ' αὐτὸς ἀγνοεῖν. οὐκ οὐκ ἀνέξῃ τοῦ πατρὸς ἐν μουσικοῖς, ἐὰν ἐκεῖνος οὐκ ἐπαῖων μουσικῆς προστάτη κρούειν ἀμούσως τὴν λύραν, ἢ ἐπιστάμενον γράμματα οὐκ ἐπιστάμενος κελεύῃ σε γράφειν καὶ ἀναγινώσκειν μὴ ὡς ἑμάθες, ἀλλ' ἑτέρως· οὐδέ γε ἂν ἐπιστάμενον κυβερνᾶν οὐκ ὦν κυβερνητικὸς κελεύῃ σε κινεῖν τὸ πηδάλιον ὡς οὐ προσήκει, οὐ προσέξεις αὐτῷ. τί οὖν; ταῦτα μὲν ταύτη ἔχει· ἂν δέ σε κωλύῃ φιλοσοφεῖν ὁ πατήρ εἰδὸτα καὶ ἀκηκοῦτα ὁποῖόν τι φιλοσοφία ἐστίν, αὐτὸς ἀγνοῶν, ἄρα γε προσεκτέον αὐτῷ, ἢ μεταδιδασκτέον μᾶλλον αὐτὸν ὡς οὐκ εὖ σοι παραινεῖ; ἐμοὶ μὲν οὕτω δοκεῖ. τάχα μὲν οὖν τις καὶ λόγῳ χρώμενος μόνῳ πείσειεν ἂν τὸν αὐτὸς αὐτοῦ πατέρα διανοεῖσθαι ἢ προσήκει περὶ φιλοσοφίας, ἂν γε μὴ τέλειον ἢ σκληρὸς τὴν φύσιν ὁ πατήρ. εἰ δ' οὖν μὴ πείθοιτο τῷ λόγῳ μηδὲ ἔποιτο, ἀλλὰ τὰ γε ἔργα πάντως τὰ τοῦ παιδὸς ὑπάξεται αὐτόν, εἰ φιλοσοφεῖ τῇ ἀληθείᾳ ὁ παῖς. ἔσται γὰρ διὰ φιλοσοφῶν προθυμότητος μὲν θεραπεύειν τὸν πατέρα θεραπείαν ἀπασαν, κοσμιώτατος δὲ καὶ πραότατος, ἐν τῇ συνουσίᾳ ἡκιστα φίλερις ὦν ἢ φίλαντος καὶ οὔτε προπετιῆς οὔτε ταραχώδης οὐτ' ὀργίλος· ἔτι δὲ ἐγκρατῆς μὲν εἴη ἂν γλώσσης, γαστρὸς, ἀφροδισίων, καρτερικὸς δὲ πρὸς τὰ δεινὰ καὶ τοὺς πόνους· καὶ νοῆσαι μὲν ὅ τι καλὸν ἰκανώτατος, οὐχ ὑπερβαίνων δὲ τὸ φαινόμενον καλόν. ὅθεν καὶ τῶν μὲν ἡδέων ὑφήσεται τῷ πατρὶ πάντων ἐκῶν· τὰ δὲ ἐπίπονα πρὸ ἐκεῖνου δέξεται αὐτός. τοιοῦτον οὖν υἱὸν τίς μὲν οὐκ ἂν ἔχειν εὐξαιτο τοῖς θεοῖς; τίς δὲ ἔχων οὐκ <ἂν> ἀγαπήσειεν, δι' ὃν ὑπάρξειεν αὐτῷ ζηλωτὸν εἶναι καὶ μακαριστὸν πατέρα παρὰ τοῖς εὖ φρονούσι πᾶσιν; εἰ δ' οὖν, ὦ νεανίσκε, καὶ τοιοῦτος ὦν, ὁποῖος ἔση πάντως ἂν γε ἀληθῶς φιλοσοφῆς, οὐχ ὑπάξῃ τὸν πατέρα τὸν σὸν οὐδὲ πείσεις ἐπιτρέπειν

σοι καὶ συγχωρεῖν ταῦτα πράττειν, ἐκεῖνο λόγισαι· ὁ πατήρ ὁ σὸς κωλύει σε φιλοσοφεῖν· ὁ δὲ γε κοινὸς ἀπάντων πατήρ ἀνθρώπων τε καὶ θεῶν Ζεὺς κελεύει σε καὶ προτρέπει. πρόσταγμα τε γὰρ ἐκεῖνου καὶ νόμος ἐστὶ τὸν ἄνθρωπον εἶναι δίκαιον, χρηστὸν, εὐεργετικόν, σώφρονα, μεγαλόφρονα, κρείττω πόνων, κρείττω ἡδονῶν, φθόνου παντὸς καὶ ἐπιβουλῆς ἀπάσης καθαρὸν· ἵνα δὲ συντεμῶν εἶπω, ἀγαθὸν εἶναι κελεύει τὸν ἄνθρωπον ὁ νόμος ὁ τοῦ Διός. τὸ δὲ γε εἶναι ἀγαθὸν τῷ φιλόσοφον εἶναι ταῦτόν ἐστιν. εἰ δὲ τῷ πείθεσθαι <τῷ> πατρὶ τῷ ἄνθρωπῳ ἔπεσθαι μέλλεις, εἰ δὲ φιλοσοφοῖς, τῷ Διὶ, δήλον ὡς φιλοσοφητέον σοι μᾶλλον, ἢ οὐ. ἀλλὰ νῆ Δία εἰρξεί σε ὁ πατήρ καὶ κατακλείσας ἔξει, ἵνα δὲ μὴ φιλοσοφῆς. ταῦτα μὲν ποιήσει ἴσως, τοῦ δὲ γε φιλοσοφεῖν οὐκ ἀπειρξεί σε μὴ βουλόμενον· οὐ γὰρ χειρὶ ἢ ποδὶ φιλοσοφοῦμεν οὐδὲ τῷ ἄλλῳ σώματι, ψυχῇ δὲ καὶ ταύτης ὀλίγῳ μέρει, ὃ δὲ διάνοιαν καλοῦμεν. ταύτην γε μὴν ἐν ὀχυρωτάτῳ ἴδρυσεν ὁ θεὸς ὥστε ἀόρατον εἶναι καὶ ἄληπτον, καὶ ἀνάγκης πάσης ἐκτὸς ἐλευθέραν καὶ αὐτεξούσιον. ἄλλως τε ἐὰν τύχῃ οὔσα χρηστή, οὐ δυνήσεται σε κωλύειν ὁ πατήρ οὔτε χρησθῆαι τῇ διανοίᾳ οὔτε ἄχρη διανοεῖσθαι οὔτε ἀρέσκεσθαι μὲν τοῖς καλοῖς, μὴ ἀρέσκεσθαι δὲ τοῖς αἰσχροῖς· οὐδ' αὖ τὰ μὲν αἰρεῖσθαι, τὰ δὲ ἐκκλίνειν. ταῦτα μὲν ποιῶν εὐθύς φιλοσοφοῖς ἂν, καὶ οὔτε τρίβωνα πάντως ἀμπέχεσθαι δεήσει σε οὔτε ἀχίτωνα διατελεῖν, οὐδέ κομᾶν, οὐδ' ἐκβαίνειν τὸ κοινὸν τῶν πολλῶν. Πρέπει μὲν γὰρ καὶ ταῦτα τοῖς φιλοσόφοις· ἀλλ' οὐκ ἐν τούτοις τὸ φιλοσοφεῖν ἐστίν, ἀλλ' ἐν τῷ φρονεῖν ἢ χρῆ καὶ διανοεῖσθαι.

• TEXTO DE CHEGADA EM LÍNGUA PORTUGUESA •

SOBRE O DEVER DE OBEDIÊNCIA AOS PAIS EM TODOS OS CASOS

Um rapaz que queria estudar filosofia, mas foi impedido por seu pai, perguntou deste modo: “O Musônio, acaso se deve obedecer aos pais em todos os casos ou é possível desobedecê-los?”. Musônio disse: obedecer à mãe e ao pai parece algo bom,

e eu o aprovo. Contudo, vejamos o que significa obedecer, ou melhor, vejamos, antes, o que significa desobedecer e entendamos quem é, de fato, desobediente, para que melhor compreendamos o que seria obedecer.

Vê este exemplo: se o pai que não é médico nem especialista na área da saúde prescrevesse algo ao filho doente como se lhe fosse propício, mas que lhe fosse nocivo e prejudicial, e isso fosse de conhecimento do doente, de modo que o filho não realizasse o ordenado, ele seria considerado desobediente por desobedecer a seu pai? Não é o que parece. Igualmente, como avaliariamos se um pai doente pedisse vinho ou alimento indevido, o que poderia piorar sua doença, mas o filho, sabendo disso, não o desse? Acaso ele seria desobediente em relação ao pai? Não se pode dizer isso.

Ademais, eu penso que alguém diria ser menos desobediente ainda aquele que, tendo o pai ganancioso que o ordene roubar ou praticar apropriação indébita,⁶ não realize o crime. Ou tu pensas que não existem pais que ordenam essas coisas aos filhos?

Eu conheço um pai tão perverso que comercializou a beleza de seu belo filho. Então, caso aquele garoto vendido – enviado à desgraça por seu próprio pai – se opusesse e não tivesse ido, nós diríamos que o garoto seria desobediente ou que ele seria temperante? Ou será que nem mesmo valeria a pena perguntar?

Tanto o ato de desobedecer como o humano que desobedece são abusivos e repreensíveis, e é preciso que não seja objeto de advertência, rejeitar o que não se deve fazer, mas, sim, de elogio. Assim, se alguém não executa uma ordem ruim, injusta ou reprovável de um pai, de um governante ou ainda, por Zeus, de um déspota⁷ não é, de modo nenhum, desobediente ou injusto, nem está errado. Só desobedece aquele que desconsidera e não dá a devida atenção às ordens boas, adequadas e proveitosas. Esse, sim, é desobediente.

O obediente atua contrariamente e é seu oposto, ouvindo os que lhe recomendam coisas adequadas, de modo que os segue voluntariamente: assim é o obediente. Ademais, ele obedece aos pais sempre que lhe recomendam algo propício. Eu penso que – mesmo quando não aconselhado pelos pais – aquele que realiza o necessário lhes é obediente.

A seguinte reflexão está de acordo com o que digo: aquele que faz o que o pai deseja, seguindo sua vontade, obedece, suponho, a seu pai, já que aquele que faz o que é devido e melhor está seguindo a vontade de seu pai. De que modo seria isso? No sentido de que todos os pais, é claro, desejam o bem de seus filhos e, desejando-lhes o bem, querem que eles façam aquilo que é devido.

Portanto, aqueles que fazem as coisas adequadas e propícias realizam aquilo que seus pais desejam, de modo que ele obedece aos pais ao fazê-las, ainda que os pais não tenham ordenado com palavras. Então, alguém que deseja obedecer aos pais só precisa considerar se cada coisa que realiza é boa e propícia, nada mais. Assim, mantido tal princípio, as ações conservam obediência aos pais.

Logo, não temas, ó rapaz, desobedecer a teus pais ao te abster de fazer aquilo que foi ordenado por teu pai quando inadequado ou a fazer aquilo que foi proibido por teu pai quando adequado. E que o teu pai não seja pretexto para que tu cometas erros, ou te pedindo para fazer o que não é bom ou te proibindo de fazer o que é bom, pois tu não és obrigado a atender ordens que não sejam corretas. Para mim, tu não ignoras isso.

Obviamente, tu não cederias a teu pai em questões musicais se ele, mesmo sem conhecer de música, te ordenasse a tocar lira de forma desarmônica, ou se ele, sem saber gramática, te ordenasse a escrever e a ler não da forma que aprendeste, mas diversamente. Igualmente, se tu sabes conduzir uma embarcação, mas teu pai, que não é timoneiro, ordena que tu movas o leme de modo inadequado, tu não lhe darias atenção. E isso implica o quê? As

coisas ocorrem desse jeito. Se o teu pai, desconhecendo filosofia, te proíbe de estudá-la, a ti, que já conhece e já ouviu sobre o assunto, tu deverias atendê-lo ou ensiná-lo melhor, já que ele não te aconselhou bem? Para mim, é a segunda opção.

Talvez, alguém, apenas por meio da palavra, convença seu pai a pensar adequadamente sobre a filosofia, desde que não tenha a cabeça totalmente dura. Mas se ele não se convencer pela palavra, os esforços de seu filho que, verdadeiramente, estuda filosofia o convencerão paulatinamente, pois, filosofando, o filho estará mais empenhado em servir seu pai, sendo mais bem-comportado e gentil, não sendo, nessa relação, briguento, nem egoísta, nem imprudente, nem problemático, nem rairoso. Controlaria a língua, o estômago e os impulsos sexuais, bem como seria perseverante diante das adversidades e do trabalho. Seria competente para reconhecer algo realmente bom, e não se deixaria levar por aquilo que apenas aparenta ser bom. Também renunciaria de bom grado a todas as coisas por seu pai e, por ele, aceitaria as tarefas mais difíceis. Quem não pediria aos deuses um filho assim? Quem, tendo um filho assim, não o amaria, visto que, por sua causa, se tornaria um pai invejável e considerado feliz por todos os humanos prudentes?

Então, ó rapaz, se mesmo buscando estudar, verdadeiramente, filosofia, teu pai não se convença nem concorde, reflita assim: teu pai te proíbe de estudar filosofia, mas o pai comum a todos os seres humanos e a todos os deuses é Zeus, quem te ordena e te impele a estudar filosofia, já que sua determinação e sua lei é de que o ser humano seja justo, digno, benéfico, temperante e nobre, de modo que seja mais forte que o trabalho duro, mais forte que os prazeres, limpo de toda inveja e deslealdade. Em síntese, a lei de Zeus ordena que o ser humano seja bom, mas ser bom é o mesmo que ser filósofo. Se tu obederes a teu pai, seguirás um ser humano, mas se tu estudares filosofia, seguirás a Zeus, de forma que é, claramente, melhor que estudes filosofia do que não o fazer.

Mas, por Zeus, tu dizes que teu pai te afastará e te manterá calado para que não filosofes. Ainda que ele faça isso, ele não te impedirá de estudar filosofia se tu quiseres, pois nós não estudamos filosofia com a mão, com o pé ou com outra parte do corpo, mas com a alma e uma pequena parte dela, que chamamos de inteligência. Zeus a colocou em lugar seguro, de modo que fosse invisível, intangível, totalmente sem limitações e livre. Sendo tua inteligência frutífera, teu pai não seria capaz de te impedir de usá-la, nem de pensar sobre o que é necessário, nem de gostar das coisas boas e não gostar das coisas desonrosas, nem de escolher algumas coisas e rejeitar outras.

Fazendo isso, tu já estarás filosofando, e, de nenhum modo, precisarás te cobrir com um manto gasto, nem andar sem túnica, nem deixar o cabelo grande, nem se destacar entre os humanos comuns. De fato, essas coisas são adequadas aos filósofos. Contudo, o filosofar não está nelas, mas, sim, em pensar no que é necessário e em refletir a respeito.

DIATRIBE 19

• TEXTO DE PARTIDA GREGO •

ΠΕΡΙ ΣΚΕΠΗΣ

Ταῦτα μὲν περὶ τροφῆς εἶπεν. ἡξίου δὲ καὶ σκέπην τὴν σώφρονα τῷ σώματι ζητεῖν, οὐ τὴν πολυτελή καὶ περιττήν· εὐθὺς γὰρ ἐσθῆτι καὶ ὑπόδεσει τὸν αὐτὸν τρόπον ἔφη εἶναι χρηστόν, ὄνπερ πανοπλία, φυλακῆς ἕνεκεν τοῦ σώματος, ἀλλ' οὐκ ἐπιδείξεως. ὥσπερ οὖν ὄπλα κάλλιστα τὰ ἰσχυρότατα καὶ σώζειν μάλιστα δυνάμενα τὸν χρώμενον, οὐ τὰ περιβλεπτα καὶ λαμπρά, οὕτως ἀμπεχόνη καὶ ὑπόδεσις ἢ χρησιμωτάτη τῷ σώματι κρατίστη καὶ οὐχ ἡ δυναμένη τὰς τῶν ἀνοήτων ὄψεις ἐπιστρέφειν. δεῖ γὰρ τὴν σκέπην αὐτὸ αὐτοῦ κρεῖττον ἀποφαίνειν τὸ σκεπόμενον καὶ ἰσχυρότερον, ἀλλ' οὐκ ἀσθενέστερόν τε καὶ χεῖρον. οἱ μὲν οὖν λειότητά τε καὶ ἀπαλότητα σαρκὸς διὰ τῶν σκεπασμάτων μηχανώμενοι χεῖρω τὰ σώματα ποιοῦσιν, εἰ γε τὸ τεθρυμμένον σῶμα καὶ μαλακὸν πολὺ κάκιον τοῦ σκληροῦ τε καὶ

διαπεπονημένου ἔστιν· οἱ δὲ ῥωννύντες καὶ κρατύνοντες τῇ σκέπῃ, οὗτοι τὰ σκεπόμενα μόνοι ὠφελούσιν. διὰ τοῦτο οὐδαμῶς καλὸν οὔτε ἐσθῆσι πολλαῖς κατασκέπειν τὸ σῶμα οὔτε ταινίαις κατείλιν οὔτε χεῖρας τε καὶ πόδας περιδέσει πύλων ἢ ὑφασμάτων τινῶν μαλακύνειν, τούς γε μὴ νοσοῦντας· οὐδ' ὅλως εἶναι ἀγεύστους καλὸν ψύχους τε καὶ θάλπους, ἀλλὰ ῥίγοῦν χρὴ τὰ μέτρια χειμῶνος καὶ ἡλιούσθαι θερούς καὶ σκιατροφεῖσθαι ἡκιστα. καὶ τὸ μὲν ἐνὶ χρῆσθαι χιτῶνι τοῦ δεῖσθαι δυοῖν προτιμητέον, τοῦ δ' ἐνὶ χρῆσθαι χιτῶνι τὸ μηδενί, ἀλλὰ ἱματίῳ μόνον. καὶ τοῦ γε ὑποδεδέσθαι τὸ ἀνυποδετεῖν τῷ δυναμένῳ κρεῖττον· κινδυνεύει γὰρ τὸ μὲν ὑποδεδέσθαι τῷ δεδέσθαι ἐγγύς εἶναι, ἢ δ' ἀνυποδησῆσαι πολλὴν εὐλυσίαν τινὰ καὶ ἐγκολίαν παρέχει τοῖς ποσίν, ὅταν ἡσκημένοι ᾧσιν. ὅθεν καὶ τοὺς ἡμεροδρόμους ὄραν ἔστιν οὐ χρωμένους ὑποδήμασιν ἐν ταῖς ὁδοῖς καὶ τῶν ἀθλούντων τοὺς δρομείς οὐκ ἂν δυναμένους σώζειν τὸ τάχος, εἰ δέοι τρέχειν αὐτοὺς ἐν ὑποδήμασιν. ἐπεὶ δὲ σκέπης ἔνεκα καὶ τὰς οἰκίας ποιούμεθα, φημί καὶ ταύτας δεῖν ποιεῖσθαι πρὸς τὸ τῆς χρείας ἀναγκαῖον, ὡς ἀπερύκειν μὲν κρούους, ἀπερύκειν δὲ θάλπους τὸ σφοδρόν, εἶναι δ' ἡλίου καὶ ἀνέμων ἐπικουρήμα τοῖς δεομένοις. καθόλου δὲ ὅπερ ἂν παρέχοι σπήλαιον αὐτοφυές, ἔχον μετρίαν ὑπόδυσιν ἀνθρώπῳ, τοῦτο χρὴ παρέχειν ἡμῖν τὴν οἰκίαν, τοσοῦτον εἶπερ ἄρα περιττεύουσιν, ὅσον καὶ ἀπόθεσιν τροφῆς ἀνθρωπίνης ἐπιτηδεῖαν ἔχειν. τί δ' αἰ περίστυλοι αὐλαί; τί δ' αἰ ποικίλαι χρίσεις; τί δ' αἰ χρυσόροφοι στέγαι; τί δ' αἰ πολυτέλειαι τῶν λίθων, τῶν μὲν χαμαὶ συνηρμοσμένων, τῶν δ' εἰς τοίχους ἐγκειμένων, ἐνίων καὶ πάνυ πόρρωθεν ἡγμένων καὶ δι' ἀναλωμάτων πλείστων; οὐ ταῦτα πάντα περιττὰ καὶ οὐκ ἀναγκαῖα, ὧν γε χωρὶς καὶ ζῆν καὶ ὑγιαίνειν ἔστι, πραγματεῖαν δ' ἔχει πλείστην, καὶ διὰ χρημάτων γίνεται πολλῶν, ἀφ' ὧν ἂν τις ἐδυνήθη καὶ δημοσίᾳ καὶ ἰδίᾳ πολλοὺς ἀνθρώπους εὐεργετῆσαι; καὶ τοὶ πόσῳ μὲν εὐκλεέστερον τοῦ πολυτελῶς οἰκεῖν τὸ πολλοὺς εὐεργετεῖν; πόσῳ δὲ

καλοκάγαθικώτερον τοῦ ἀναλίσκειν εἰς ξύλα καὶ λίθους τὸ εἰς ἀνθρώπους ἀναλίσκειν; πόσῳ δὲ ὠφελιμώτερον τοῦ περιβεβλησθαι μεγάλην οἰκίαν τὸ κεκτησθαι φίλους πολλούς, ὃ περιγίνεται τῷ προθύμως εὐεργετοῦντι; τί δ' ἂν ὄναιτό τις τηλικούτον ἀπ' οἰκίας μεγέθους τε καὶ κάλλους, ἢ λίκον ἀπὸ τοῦ χαρίζεσθαι πόλει καὶ πολίταις ἐκ τῶν ἑαυτοῦ;

• TEXTO DE CHEGADA EM LÍNGUA PORTUGUESA •

SOBRE A VESTIMENTA

Ele disse essas coisas sobre comida. Ele também considerava importante procurar vestimenta discreta para o corpo, que não fosse luxuosa ou extravagante, até porque ele disse que é preciso usar a roupa e o sapato da mesma forma que a armadura, buscando proteger o corpo em vez de se exibir.

Igualmente, são melhores as armas mais fortes, que conseguem manter a salvo aqueles que as usam, não as mais chamativas e brilhantes. Desse modo, são melhores a roupa e o sapato mais úteis ao corpo, não os trajes que podem fazer os néscios virarem o pescoço, pois é preciso que a vestimenta torne mais forte quem a veste, não mais fraco e pior.

Portanto, os que têm a pele suave e macia por causa de suas vestes estão tornando seus próprios corpos piores, já que o corpo fraco e macio é muito pior do que o enrijecido pelo trabalho. Apenas os que se fortalecem e se robustecem por meio da vestimenta se beneficiam. De nenhum modo engrandece cobrir o corpo com muitas roupas ou com faixas, nem enrolar as mãos e os pés com feltro ou com tecidos, a não ser quanto a doentes.

Não é bom não poder sentir frio ou calor. Em realidade, é importante tremer moderadamente no inverno, expor-se ao sol no verão e ficar um pouco na sombra. Ademais, é melhor usar uma túnica em vez de duas ou nenhuma túnica e apenas um manto.

Igualmente, poder andar descalço é melhor do que andar calçado, pois andar

calçado é semelhante a estar amarrado, enquanto estar descalço garante muita flexibilidade e agilidade aos pés. Também por isso, não vemos os mensageiros de sandálias nas estradas. Ademais, os corretores profissionais não conseguiriam manter a velocidade se fosse necessário correr de sandálias.

Visto que nós também fazemos casas para nos abrigarmos em seu revestimento,⁸ digo que também é necessário fazê-las de acordo com sua utilidade, como manter longe o frio e o calor excessivo, sendo, aos que precisem, uma proteção contra o sol e contra os ventos.

De modo geral, aquilo que uma caverna natural forneceria, garantindo abrigo moderado ao homem, é o que deve nos fornecer a casa, com tamanho suficiente para armazenar a comida humana. Para que servem colunatas no pátio? Para que servem tantas cores? Para que serve ouro no teto? Para que servem pedras luxuosas juntas ao chão e sobre os muros, com algumas carregadas de longe e custando muito caro? Todas essas coisas não seriam excessivas e desprovidas de utilidade, já que, sem elas, seria possível viver e ser saudável? Além disso, elas não geram muitas preocupações e não custam muito dinheiro, que poderia, inclusive, ser utilizado, pública e privadamente, para fazer bem a muitos humanos?

Fazer o bem a muitos humanos não é muito mais gratificante do que viver luxuosamente? Gastar com humanos não é muito mais honroso do que gastar com madeira e com pedras? Fazer muitos amigos, o que ocorre naturalmente com quem faz o bem, não é muito mais vantajoso do que ter uma casa grande? Mesmo tendo casa grande e bonita, que aquisição seria maior do que favorecer a própria cidade e seus cidadãos?

DIATRIBE 20

• TEXTO DE PARTIDA GREGO •

ΠΕΡΙ ΣΚΕΥΩΝ

Καὶ μὴν συνωδὰ καὶ συγγενῇ τῇ περὶ τὰς οἰκίας πολυτελείᾳ καὶ τὰ τῶν

σκευῶν τῶν κατ' οἰκίαν φαίνεται ὄντα, κλίνας καὶ τράπεζαι καὶ στρώματα καὶ ἐκπώματα καὶ εἴ τι τοιοῦτον, πάντως τὴν χρεῖαν ὑπερβεβηκότα καὶ προσωτέρω τῶν ἀναγκαίων ἐλληλυθότα· κλίνας μὲν ἐλεφάντιναι καὶ ἀργυραὶ ἢ νῆ Δία χρυσαῖ, τράπεζαι δὲ παραπλησίας ὕλης, στρωματὰ δὲ ἀλουργεῖς καὶ ἄλλων χρωμάτων δυσπορίστων, ἐκπώματα δὲ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου πεποιημένα, τὰ δὲ λίθων ἢ λιθοειδῶν τινῶν ἀμιλλωμένων τῇ πολυτελείᾳ τοῖς ἀργυροῖς καὶ χρυσοῖς. καὶ σπουδάζεται ταῦτα πάντα, τοῦ μὲν σκίμποδος οὐδὲν κακίω παρεχομένου κατάκλισιν ἡμῖν τῆς ἀργυρᾶς ἢ τῆς ἐλεφαντίνης κλίνης, τῆς δὲ σισύρας ἰκανωτάτης οὔσης ὑπεστορώσθαι ὥστε μὴ δεῖσθαι ἢ πορφυρίδος ἢ φοινικίδος· ἐσθίειν δ' ὑπάρχοντος ἡμῖν ἀβλαβῶς ἀπὸ τραπέζης ξυλίνης ὡς μὴ ποθεῖν μηδαμῶς τὴν ἀργυρᾶν, καὶ πίνειν γε νῆ Δία ἐκ κεραμεῶν ποτηρίων παρόν, ἃ τό τε δίψος σβεννύειν παραπλησίως πέφυκε τοῖς χρυσοῖς, καὶ τὸν ἐγχεόμενον αὐτοῖς οἶνον οὐ λυμαίνεται, ὁσμὴν δὲ γε ἡδίω τῶν χρυσῶν παρέχεται καὶ τῶν ἀργυρῶν. καθόλου δ' ἀρετὴ καὶ κακία σκευῶν κριθεῖη ἂν ὀρθῶς ἐκ τριῶν τούτων, τῆς τε κτήσεως καὶ τῆς χρήσεως καὶ τῆς τηρήσεως. ὅσα μὲν γὰρ ἢ κτήσασθαι δύσκολά ἐστιν ἢ χρῆσασθαι μὴ ἐπιτήδεια ἢ φυλάξαι μὴ ῥάδια, ταῦτα χεῖρω· ἃ δὲ καὶ κτώμεθα μὴ χαλεπῶς καὶ χρώμενοι <εὐκόλως> ἐπαινοῦμεν καὶ φυλάττομεν ῥαδίως, ταῦτα ἀμείνω. διόπερ τὰ κεραμεᾶ καὶ τὰ σιδηρᾶ καὶ ὅσα τοιαῦτα, πολλῶ κρείττω τῶν ἀργυρῶν τε καὶ χρυσῶν, ὅτι ἢ κτήσις τούτων εὐμαρεστέρα, ὅσω καὶ εὐτελεστέρα, ἢ τε χρήσις πλείων, ὅτι καὶ πυρὶ ῥαδίως ταῦτ' ἐμβάλλομεν, ἐκεῖνα δὲ οὐ, ἢ τε φυλακὴ ἤττων· τὰ γὰρ εὐτελεῖ τῶν πολυτελῶν ἐπιβουλεύεται ἤττων. μέρος δὲ τι τῆς φυλακῆς οὔσα καὶ ἢ ἐκκάθαρις περὶ τὰ πολυτελεῖ πλείων ἐστίν. ὥσπερ οὖν ἵππος ὁ τιμῆς μὲν ἐωνημένος ὀλίγης, χρεῖας δὲ παρεχόμενος πολλὰς, αἰρετώτερος τοῦ ὀλίγα μὲν ὑπουργοῦντος, πολλοῦ δ' ἠγορασμένου· κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ σκευὴ τὰ εὐτελέστερα καὶ πολυχρηστότερα κρείττω τῶν ἐναντίων. τί ποτ' οὖν

διώκεται τὰ σπάνια καὶ πολυτελῆ πρό τῶν ἐν μέσῳ καὶ τῶν εὐτελῶν; ὅτι ἀγνοεῖται τὰ καλὰ καὶ τὰ γαθὰ, καὶ ἀντὶ τῶν ὄντων τὰ δοκοῦντα σπουδάζεται παρὰ τοῖς ἀνοήτοις· ὥσπερ δὴ καὶ οἱ μαινόμενοι πολλάκις λευκὰ τὰ μέλανα νομίζουσιν· ἄνοια δὲ μανίας συγγενέστατον. ἐπεὶ τῶν γε νομοθετῶν τοὺς ἀρίστους, καὶ ἐν πρώτοις Λυκοῦργον εὐροίμεν ἂν πολυτέλειαν μὲν ἐξελαύνοντα τῆς Σπάρτης, ἀντεισάγοντα δ' εὐτέλειαν καὶ τὸ ἐνδεές τῆς διαίτης τοῦ περιττοῦ προτι μῶντα πρὸς ἀνδρείαν, καὶ τὴν μὲν τρυφήν ὡς λύμην ἐκτρεπόμενον, τὸ δ' ἐθελόπονον ὡς σωτήριον ζηλοῦν ἀξιοῦντα. τεκμήρια δὲ τούτων αἱ τῶν ἐφήβων ἐκεῖ καρτερήσεις, ἐθιζομένων φέρειν λιμόν τε καὶ δίψος, καὶ μετὰ τούτων ῥίγος, ἔτι δὲ πληγὰς καὶ πόνους ἄλλους. <οὕτω καλοῖς καὶ> σεμνοῖς ἔθεσιν οἱ παλαιοὶ Λακεδαιμόνιοι τραφέντες ἄριστοι τῶν Ἑλλήνων ἦσαν τε καὶ ἐνομίζοντο, καὶ τὴν πενίαν τὴν ἑαυτῶν ζηλωτοτέραν τοῦ βασιλέως πλούτου κατέστησαν. ἐγὼ δ' οὖν καὶ αὐτὸς δεξαίμην ἂν νοσήσαι μᾶλλον ἢ τρυφήσαι. τὸ μὲν γὰρ νοσεῖν μόνον βλάπτει τὸ σῶμα, τὸ δὲ τρυφᾶν ἄμφω διαφθείρει, ψυχὴν τε καὶ σῶμα, σῶματι μὲν ἀσθένειαν καὶ ἀδυναμίαν, ψυχῇ δὲ ἀκολασίαν καὶ ἀνανδρίαν ἐμποιοῦν. καὶ μὴν καὶ ἀδικίαν τίκει τρυφή, ὅτι καὶ πλεονεξίαν. οὔτε γὰρ τρυφῶντά τινα δυνατὸν μὴ πολυτελῆ εἶναι, οὔτε πολυτελῆ ὄντα ὀλίγα βούλεσθαι ἀναλίσκειν, βουλόμενον δὲ πολλὰ μὴ καὶ πορίζειν πολλὰ ἐπιχειρεῖν, οὐδ' αὖ πορίζειν ἐπιχειροῦντα πολλὰ μὴ πλεονεκτεῖν καὶ ἀδικεῖν· οὐ γὰρ ἂν πορίσειέ τις ἐκ δικαίων πολλά. ἔτι καὶ ἄλλον τρόπον ἀδικος ἂν εἴη πάντως ὁ τρυφῶν· καὶ γὰρ ὑπὲρ πόλεως τῆς αὐτοῦ πονεῖν τοὺς προσήκοντας πόνους ὀκνήσειεν ἂν ἢ οὐκ ἂν ἔτι τρυφῶν, κἂν ὑπὲρ φίλων ἢ συγγενῶν κακοπαθήσαι δέον, οὐκ ἂν ὑπομείνειεν· οὐ γὰρ ἑάσει αὐτὸν ἢ τρυφή. καὶ μὴν καὶ διὰ θεοὺς ἔστιν ὅτε πονητέον τῷ δικαίῳ εἶναι βουλομένῳ πρὸς θεοὺς, ὅτι θυσίας ἢ τελετὰς ἢ τινα ἄλλην ὑπηρεσίαν τελέσει τοῖς θεοῖς, ὁ δὲ τρυφῶν ἐνδεήσει κἀνταῦθα. διόπερ ἀδικος ἂν εἴη πάντως καὶ περὶ πόλιν καὶ

περὶ φίλους καὶ περὶ θεοὺς, ἃ χρὴ πράττειν αὐτὸν οὐ πράττων. ὡς οὖν καὶ ἀδικίας αἰτίαν οὔσαν τὴν τρυφήν φευκτέον τρόπῳ παντί.

• TEXTO DE CHEGADA EM LÍNGUA PORTUGUESA •

SOBRE A MOBÍLIA

Parecem ser consonantes e cognatos à opulência da casa os próprios móveis, bem como as camas, as mesas, as cobertas, os copos e essas coisas todas quando ultrapassam totalmente a necessidade do uso: camas de marfim e de prata ou, por Zeus, de ouro; mesas dos mesmos materiais; cobertores de púrpura e de outras cores raras; copos feitos de ouro, de prata e de mármore ou de outras pedras tão opulentas quanto a prata e o ouro.

Todas essas coisas são almeçadas, embora um catre já nos garantisse um lugar para nos deitarmos em nada pior que uma cama de prata ou de marfim e um manto simples⁹ é suficiente para cobrir-se, não sendo necessário manto de púrpura ou vermelho. Igualmente, nós podemos tranquilamente usar uma mesa de madeira para comer, sem sentir necessidade de uma de prata. Também, por Zeus, podemos beber em copos de barro, que acabam com a sede da mesma forma que os copos de ouro, sem estragar o vinho com sabor metálico, e ainda garantem aroma mais adocicado que os copos de ouro e de prata.

De modo geral, os móveis bons se distinguiriam dos ruins por estas três coisas: a aquisição, o uso e a conservação, pois, se forem difíceis de adquirir, se não forem úteis ou se não forem fáceis de manter, são móveis ruins. Por outro lado, são melhores as coisas que adquirimos sem dificuldade, as que usamos satisfeitos e recomendamos e as que conservamos com facilidade.

Assim, os utensílios de barro, de ferro ou de materiais semelhantes são muito melhores do que as de prata e as de ouro, visto que sua aquisição é mais fácil, por serem mais baratas, têm mais usos, visto que, à diferença do que ocorre com as outras, é mais fácil colocá-las no fogo e possuem conservação menos custosa, pois

as coisas baratas são menos roubadas do que as caras.

Além disso, a limpeza, que é mais difícil com as coisas mais caras, também faz parte da conservação. Por exemplo, um cavalo comprado por pequeno valor, mas que fornece muitos usos, é melhor do que um de maior valor, mas de pouca serventia. Do mesmo modo, a mobília mais barata e mais útil é melhor.

Então, por que os humanos buscam coisas raras e pomposas em vez das comuns e baratas? Porque o que é belo e bom não é percebido pelos humanos tolos que se preocupam apenas com a aparência, como os loucos que, muitas vezes, consideram pretas as coisas brancas. De fato, a tolice é parente da loucura.

Pensem nos melhores legisladores e, entre os primeiros, em Licurgo, que acabou com a opulência em Esparta e a substituiu pela simplicidade, bem como substituiu o estilo de vida pródigo pelo comedimento, com vista à virilidade, desviando-se da vida fácil, considerada ultraje, e valorando a disposição pelo trabalho como benção.

É prova disso a paciência dos efebos, acostumados a suportar fome, sede, frio, golpes e outros tipos de sofrimento. Os antigos lacedemônios foram criados com costumes veneráveis e eram os melhores entre os gregos. Eles fizeram com que sua pobreza fosse mais invejada do que a riqueza do rei.

Desse modo, eu preferiria estar doente a ter vida fácil, pois estar doente só debilita o corpo, mas a vida fácil destrói a ambos, a alma e o corpo. No corpo, ela produz fraqueza e debilidade; na alma, ela produz intemperança e moleza.¹⁰ Ademais, a vida fácil gera a injustiça, visto que também gera ganância, pois ninguém que leva vida fácil consegue não ser perdulário, nem quem é perdulário consegue gastar pouco. De fato, quem quer muitas coisas não mede esforços para obtê-las e, procurando obtê-las, não deixa de ser ganancioso e de praticar injustiças, pois ninguém conseguiria muitas coisas por meios justos.

De toda forma, é injusto aquele que leva vida fácil, pois ele hesitaria em trabalhar duro para sua própria cidade, já que isso não lhe garantiria vida fácil, e ele não suportaria sofrer, nem mesmo para ajudar amigos ou parentes, pois isso não lhe permitiria levar vida fácil. Ademais, quanto aos deuses, o que deseja ser justo deve trabalhar duro, com sacrifícios, com ritos ou com algum outro serviço para os deuses, mas aquele que leva vida fácil também aqui estará em falta.

Desse modo, ele seria completamente injusto com a cidade, com os amigos e com os deuses, por não fazer o necessário. Portanto, sendo a vida fácil responsável por injustiças, devemos sempre evitá-la.

ABSTRACT

I translated diatribes 4, 16, 19, and 20 by Musonius Rufus. In these diatribes, Musonius discusses practical issues combined with the Stoic philosophical perspective. In diatribe 4, the philosopher supports educational parity between boys and girls. In diatribe 16, Musonius superimposes cosmological natural law on positivism, stating that one should not obey unjust orders from rulers. In diatribes 19 and 20, the Stoic criticizes the luxurious lifestyle, arguing that clothing and furniture should only fulfill their usual functions and should not be used as adornments for ostentation.

KEYWORDS

Musonius Rufus; Diatribes; Roman Stoicism; Classical philosophy.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Decreto Lei nº 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm>. Acesso em: 12 de nov. 2024.

GARCÍA, Paloma Ortiz. **Musónio Rufo; Epicteto**: disertaciones & manual. Biblioteca Clásica Gredos: Titivillus, 2020 (ePub).

HENSE. **Musonii Rufi Reliquiae**. Leipzig 1905.

KING, Cynthia. **Musonius Rufus**: Lectures and Sayings. William B. Irvine (ed.). Seattle: CreateSpace, 2011.

LUTZ, Cora. **Musonius Rufus**: the Roman Socrates. A.R. Bellinger (ed.). Yale: Yale University Press, 1947. (Yale Classical Studies, vol. x).

Notas

1 Este trabalho é produto direto de nossa tese intitulada *Tradução e vocabulário estoico de diatribes de Musônio Rufo*. Dando continuidade à divulgação da empreitada tradutória, parto, novamente, da edição crítica estabelecida por Hense (1905) e atualizada por Lutz (1947). Novamente, cotejei minhas traduções com a espanhola de García (1995) e com as inglesas de Lutz (1947) e de King (2011).

2 Na mitologia grega, Erifília teria persuadido seu esposo Anfiarau a guerrear contra Tebas, mesmo sabendo que ele morreria na ocasião.

3 Na edição grega, consta o vocábulo *κακά*, forma derivada de *κακή*. Não se trata, portanto, de vício em sentido estoico especializado, que seria *κακία*, com sentido oposto à *ἀρετή* (virtude).

4 Para os antigos, *aulo* designa gênero que engloba vários tipos de flauta.

5 A unidade lexical *arte* está sendo empregada no sentido de técnica ou habilidade, no que retomamos a acepção latina de *ars*.

6 Na edição grega, consta a estrutura *παρακαταθήκην ἀποστερεῖν*. O verbo infinitivo *ἀποστερεῖν* pode ser traduzido como “espoliar”, “roubar”, “furtar”, “fraudar”, “reter” ou “privar”. Já o substantivo feminino acusativo *παρακαταθήκην* diz respeito ao depósito confiado a outrem. Note-se, então, que o enunciado concerne a quem se apropria de bem que estava sob sua confiança. Assim, buscando empreender tradução mais técnica e atentando para a terminologia jurídica, que diferencia conceitualmente delitos patrimoniais (furto, roubo, extorsão, estelionato, apropriação indébita etc.), optamos por fazer referência ao crime de apropriação indébita, previsto no artigo 168 do Código Penal: “art. 168 – Apropriar-se de coisa alheia móvel, de que tem a posse ou a detenção” (Brasil, 1940).

7 No texto de partida consta *δεσπότης*, forma genitiva e singular do substantivo masculino *δεσπότης*. Note-se que buscamos, em nossa tradução, preservar o registro filológico, empregando, na língua portuguesa, vocábulo etimologicamente mais próximo. Vale ressaltar, contudo, que referida unidade lexical costuma estar ligada à ideia de um senhor da casa ou mestre de escravizados. Assim, o “déspota” da Idade Antiga não se confunde com a noção de despotismo esclarecido praticado no séc. xviii por influência do Iluminismo.

8 Em nossa tradução, empregamos “revestimento” por ser etimologicamente próximo ao vocábulo “vestimenta”, usado anteriormente.

9 Na edição grega, consta o vocábulo *σισύρας*, que diz respeito a manto rústico feito com pelos de cabra, o qual poderia ser utilizado como vestimenta ou como cobertor.

10 Na edição de partida grega, consta o vocábulo *ἀνανδρίαν*, que poderia ser traduzido por “falta de masculinidade” ou “covardia”. Note-se que preferimos não traduzir tal vocábulo por “covardia” para não confundir o leitor com o vício estoico da covardia, que, em grego, é *δειλία* (δελία).

Possíveis articulações entre a parelha alada de platão e a parábola do quadrigário do *Kaṭha Upaniṣad*

Martha Eleonora J. Leiros Rumbelsperger

RESUMO

Este artigo propõe uma análise comparativa entre duas alegorias da filosofia antiga: a parelha alada, presente no *Fedro* de Platão, e a parábola do quadrigário, exposta no *Kaṭha Upaniṣad*. Apesar de origens culturais e temporais distintas – a Grécia do séc. iv a.C. e a Índia védica –, ambas compartilham de uma rica simbologia que aborda questões fundamentais sobre a alma, a moral e a existência humana. Como assinala o helenista Marcel Detienne, “a comparação não é apenas um método; é uma atitude intelectual que permite reconhecer tanto as semelhanças quanto as diferenças entre culturas, enriquecendo nossa compreensão do humano”.¹ Portanto, este estudo busca articular essas duas imagens, explorando não apenas suas semelhanças estruturais, mas sobretudo como, em ambas as filosofias, a noção de uma alma ou princípio essencial uno e indivisível subjaz e dá sentido último às alegorias de conflito interno e jornada espiritual. O artigo está estruturado em três partes. A primeira é dedicada à análise da parelha alada no *Fedro*, contextualizando a obra no pensamento platônico e destacando sua relevância para a discussão sobre a alma e suas vicissitudes. A segunda parte apresenta o *Kaṭha Upaniṣad*, explorando sua natureza, origem e conteúdo, com foco na parábola do quadrigário. Por fim, na última parte, realiza-se uma comparação sistemática entre as duas alegorias, examinando como cada elemento simbólico pode ser articulado para enriquecer a compreensão de ambos os pensamentos. Com base no conceito de Período Axial, proposto pelo filósofo Karl Jaspers, que identifica um momento crucial na história humana (entre 800 e 200 a.C.) em que diferentes culturas desenvolveram reflexões profundas sobre a existência, este artigo busca evidenciar como o pensamento grego e védico, apesar de suas distâncias geográficas e temporais, convergem em questões metafísicas e éticas fundamentais.² Por meio dessa abordagem comparativa, espera-se contribuir para uma compreensão mais ampla e interdisciplinar desses dois pensamentos filosóficos, destacando a relevância de suas reflexões para o pensamento contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Platão; Alma; *Kaṭha Upaniṣad*; *Fedro*; Comparação filosófica.

SUBMISSÃO 28 jul. 2025 | APROVAÇÃO 24 nov. 2025 | PUBLICAÇÃO 25 mar 2026

DOI 10.17074/cpc.v1i50.69135

E

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo central promover uma articulação crítica entre duas alegorias da Antiguidade: a imagem da parelha alada, apresentada por Platão no diálogo *Fedro*, e a parábola do quadrigário, exposta no *Kaṭha Upaniṣad*. A comparação entre essas duas imagens – que empregam elementos análogos como o condutor, a carruagem, os animais de tração e as rédeas para descrever a dinâmica da alma, sua luta interna e seu destino transcendente – não apenas é viável, mas extremamente profícua para iluminar as preocupações éticas e metafísicas de duas tradições de pensamento aparentemente distantes.

Antes de adentrarmos na análise comparativa, é importante proceder a um rigoroso trabalho de delimitação conceitual sobre termos como, por exemplo, “autoconhecimento”. Sobre o termo, Arnold Gehlen comenta o seguinte:

[...] existe um ser vivo, que entre as suas características mais relevantes tem a de dever tomar posição acerca de si mesmo, coisa para a qual é necessária uma 'imagem', uma fórmula interpretativa. Acerca de si mesmo significa: acerca das próprias pulsões e qualidades percebidas, mas também acerca dos seus semelhantes, os outros homens; de fato, também o modo de tratar os homens depende de como se os considera e de como nos consideramos a nós mesmos. Entretanto, isso quer dizer que o homem deve interpretar sua natureza e por isso assumir atitude ativa de modo a tomar posição relativamente a si mesmo e relativamente aos outros – o que não é fácil de fazer.³

A própria noção de “filosofia” requer observação. A busca grega pela *sophía* por meio do *lógos* dialético difere em método – embora não necessariamente em finalidade última – da busca védica pelo *jñāna*, alcançado por *dhyāna* e pela interiorização do *śruti*. Ambas constituem formas de autoconhecimento orientadas a uma transformação profunda do ser, para além da mera satisfação mundana. Segundo Elizabeth Schiltz, tanto o *Fedro* quanto o *Kaṭha Upaniṣad* recorrem à imagem da carruagem para responder a um mesmo

desafio ético: afirmar a vida de sabedoria contra a sedução dos prazeres sensoriais. Nessa perspectiva, sabedoria é o movimento da alma que, despertada pela beleza sensível, recorda a beleza verdadeira e se eleva em direção ao conhecimento filosófico.⁴

Finalmente, entende-se por “espiritual” tudo aquilo que é relativo à “alma”, que por sua vez carrega uma pesada carga semântica acumulada ao longo dos séculos pelas interpretações cristãs posteriores. No contexto grego clássico, porém, “alma” designa a dimensão não corpórea do ser humano que, a partir de Sócrates, passa a ser reconhecida como a verdadeira essência do homem, centro de suas capacidades intelectuais e volitivas (de compreender e de querer), distinguindo-se assim da vida meramente biológica. Para Platão, como observa Dixsaut, a alma/ψυχή (*psykhē*) constitui uma noção de extrema complexidade, uma realidade singular que escapa à dicotomia fundamental entre modelo (paradigma) e imagem.⁵ Diferente de uma substância rigidamente definida, a alma é o princípio articulador que permeia e conecta a psicologia, a ética, a política e a cosmologia platônicas. Ela é um elemento cuja natureza se transforma e se diversifica em múltiplos contextos e, ao mesmo tempo, “o maior de todos os bens”, como afirma o Ateniese nas *Leis*: “o maior de todos os bens não é a riqueza, nem a saúde, nem a beleza, nem mesmo a força, mas a alma – pois esta é a nossa possessão mais divina, e por ela todas as outras coisas são governadas”⁶. Reale lembra que Platão, após a segunda navegação, delinea a ideia de que a alma (*psychē*) é uma entidade imortal, preexistente e ontologicamente fundamentada, sendo o princípio de vida e de conhecimento, para quem o corpo é apenas um “veículo” (*óchema*).⁷ Compreender essa plasticidade do conceito é fundamental para não reduzir a riqueza da alegoria da carruagem no *Fedro* a uma simples metáfora moralizante, permitindo uma comparação mais matizada com a noção de *atman* no *Kaṭha Upaniṣad*.

O termo “alma”, por exemplo, utilizado para traduzir tanto o grego *psykhē* (ψυχή)

quanto o sânscrito *atman* (आत्मन्), requer uma abordagem lexicológica cuidadosa. Em grego, *psykhé* deriva do verbo *psýcho* (ψύχω), que significa “soprar”, “respirar” ou “esfriar”.⁸ Seu sentido primário está associado ao “fôlego vital”, aquilo que anima o corpo e o distingue de um cadáver. No contexto homérico, a *psykhé* é um *eidolon*, uma sombra que parte para o Hades após a morte, mas na filosofia platônica, ela adquire um estatuto metafísico muito mais complexo: torna-se o princípio imortal, inteligente e auto-movente da vida e do pensamento, a verdadeira identidade do ser humano.⁹

Curiosamente, as palavras gregas *atmós* (vapor) e *atmís* (fumaça) compartilham uma origem ancestral muito antiga com a palavra sânscrita *atman*. Essa raiz linguística comum, que remonta aos povos indo-europeus, estava associada à ideia de “sopro”, “respiração” ou “exalação”.¹⁰ Essa conexão é profundamente significativa. No pensamento védico, o termo *atman* seguiu exatamente essa intuição: começou significando o “fôlego vital” que anima o corpo e, com o tempo, nos *Upaniṣads*, passou a designar o “Eu profundo” ou a “essência” eterna de cada ser, aquilo que é idêntico ao princípio de tudo, que é denominado *Brahman*.¹¹

Esta investigação busca avançar, portanto, em duas frentes específicas. A primeira, uma análise lexicológica dos termos *psykhé* e *atman*. A segunda, e central para este trabalho, problematiza a leitura simplista e acrítica da psicologia platônica como meramente tripartida, recuperando a noção de que a alma é, em sua natureza mais profunda, uma (*arkhē*).¹² Como apontam Robinson e Altman, a tripartição possui um caráter metafórico e dialético-dianoético, servindo a propósitos argumentativos específicos.¹³ É precisamente nesta concepção de unidade essencial da alma que o pensamento platônico encontra sua mais potente ressonância com a visão upaniṣádica do *atman* como princípio eterno, imutável e indivisível. A hipótese defendida é a de que a alegoria da parêlha alada, quando compreendida à luz desta unidade subjacente, revela-se não uma anatomia

da alma, mas uma narrativa de sua luta para realizar sua verdadeira natureza uma frente às forças da dispersão e do esquecimento, uma luta análoga à jornada de autoconhecimento descrita no *Kaṭha Upaniṣad*.

É crucial observar que, embora autores como Bucca e Belvalkar-Ranade tenham desenvolvido análises centradas na concepção tripartida da alma em Platão, autores contemporâneos ressaltam que, em obras como o *Fédon* (80c-d), o próprio Platão avança a noção de que a alma é, em sua natureza essencial, una e indivisível.¹⁴ Essa perspectiva não invalida o modelo tripartido, mas o complementa e aprofunda, sugerindo que a divisão em razão, impulso e desejo refere-se a funções ou à dinâmica da *psykhé*, os quais existem sobre um substrato metafísico unitário. A unidade da alma, portanto, representa o princípio ontológico fundamental que subjaz e unifica suas manifestações diversas. De modo semelhante, o *atman* dos *Upaniṣads* é sempre uno e indivisível, como afirma o próprio *Kaṭha Upaniṣad* (2.2.18): “*na jayate mriyate va vipascinnayaṃ kutascinna babhuva kascit | ajo nityaḥ savato'yaṃ puraṇo na hanyate hanyamane sarire*”, que significa “Ele não nasce, não morre; não veio de lugar algum, nem algo dele surgiu; é não nascido, eterno, imutável, antigo; não é destruído quando o corpo é destruído”.¹⁵ Assim, ambas as tradições filosóficas apontam para uma alma ou princípio essencial uno, eterno e indivisível, enquanto reconhecem camadas ou aspectos funcionais em sua manifestação. A compreensão desta unidade subjacente é o que verdadeiramente aproxima os dois sistemas.

Apoiando-se no conceito de “Período Axial” cunhado por Karl Jaspers, que identifica um marco histórico (séc. VIII ao II a.C.) no qual diversas culturas, da Grécia à Índia e à China, desenvolveram paralelamente reflexões profundas sobre a condição humana, a ética e a transcendência, este artigo sustenta que o diálogo entre Platão e o *Kaṭha Upaniṣad* é mais do que uma curiosidade acadêmica; é uma chave para compreender as respostas dadas a questões universais em contextos culturais

singulares.¹⁶ A metodologia comparativista de Marcel Detienne, que vê na comparação uma atitude intelectual capaz de iluminar tanto as convergências quanto as divergências, serve como nosso guia principal.¹⁷

O artigo está organizado da seguinte forma: após esta introdução, o tópico 2 analisa a metáfora da alma no *Fedro*, revisando a bibliografia especializada e discutindo as possíveis influências (órfica, xamânica, parmenídica) e os horizontes literários do diálogo. O tópico 3 examina o *Kaṭha Upaniṣad*, sua significação filosófica e o desenvolvimento da parábola do quadrigário. O tópico 4 realiza a análise comparativa propriamente dita, apresentando tabelas sinóticas e discutindo as semelhanças e diferenças à luz dos conceitos trabalhados. Por fim, o tópico 5 traz as considerações finais, sintetizando os achados e propondo direções para pesquisas futuras.

É importante salientar, ainda que de forma breve, que o corpus platônico oferece uma rica dimensão escatológica que transcende o escopo do presente estudo. Diálogos como o *Górgias*, com sua narrativa do julgamento das almas após a morte, e o mito de Er, na *República*, que desenvolve a doutrina da reencarnação e do destino pós-morte, revelam a continuidade moral da existência da alma para além do corpo. Ainda, obras como a *Apologia* e o *Críton* sugerem a possibilidade de encontros entre almas no além e a perenidade da responsabilidade ética do indivíduo. No entanto, em virtude do recorte metodológico adotado, este estudo concentra-se especificamente na articulação entre a alegoria da parelha alada no *Fedro* e a parábola do quadrigário no *Kaṭha Upaniṣad*, o que permite um exame mais focado e aprofundado das dinâmicas internas da alma e dos processos de autodomínio e autoconhecimento em ambos os textos em questão.

PLATÃO E A METÁFORA DA ALMA NO DIÁLOGO *FEDRO*: UMA RELEITURA CRÍTICA

A filosofia platônica é marcada por uma reflexão profunda sobre a ψυχή (*psykhē*), sua natureza e sua relação com o corpo.

No *Fedro*, Platão recorre a uma imagem metafórica para descrever a dinâmica interna da alma: um carro puxado por dois cavalos, um nobre e disciplinado, outro rebelde e irracional. Essa representação é central para compreendermos a noção de autodomínio e o papel da razão na busca pelo conhecimento. Tal como no *Fedro*: “A alma é semelhante a uma força natural composta por uma parelha alada e um cocheiro. [...] Um dos cavalos é nobre e bom, formado de belos elementos, enquanto o outro é o oposto, fruto de uma origem contrária”.¹⁸

A interpretação dessa imagem, porém, não é pacífica. A tradição interpretativa, seguindo diálogos como a *República*, frequentemente assume uma teoria da alma tripartite (λογιστικόν, θυμοειδές, ἐπιθυμητικόν) como doutrina platônica definitiva. No entanto, como alerta Robinson, a linguagem das “partes” em Platão é predominantemente metafórica e serve a propósitos argumentativos específicos.¹⁹ Em sua reavaliação posterior, o autor ressalta que Platão parece empregar diferentes “modelos” de alma (una, bipartida ou tripartida) de acordo com o contexto dialógico, sem se prender a uma doutrina fixa.²⁰ Assim, a tripartição deve ser compreendida como um instrumento didático-dialético, situado no nível da *diánoia*, e não como uma ontologia definitiva da alma, que, em sua natureza mais profunda e real (μονοειδές, *monoeidés*), permanece una.

A metáfora da parelha alada, portanto, não deve ser interpretada como uma doutrina psicológica definitiva, mas como um instrumento dialético-dianoético para ilustrar a luta interna da alma em sua busca pela verdade. Grimaldi vai além, ao descrever a genialidade de Sócrates como a invenção da “filosofia como terapia” e da “lógica como filosofia”.²¹ Nesse sentido, a tripartição é um recurso terapêutico destinado a curar a alma de sua “dor da incompletude” – uma dor que surge de seu desejo originário por uma plenitude inatingível no mundo sensível.²² A imagem dos cavalos desgovernados e do cocheiro que deve dominá-los é, assim,

uma alegoria da própria condição humana, dividida entre o desejo de eternidade e a âncora corpórea, e não uma anatomia metafísica da $\psi\upsilon\chi\eta$.

A relação da $\psi\upsilon\chi\eta$ com o corpo, na filosofia platônica, é profundamente ambivalente, o que se reflete diretamente na alegoria da carruagem. Dixsaut recupera a famosa etimologia presente no *Crátilo*, onde o corpo (*sôma*) é entendido como túmulo (*sêma*), termo que significa simultaneamente “sinal” e “sepulcro”.²³ Enquanto “sinal”, o corpo é um meio de expressão da alma, um veículo através do qual a alma pensante se manifesta no mundo sensível, sobretudo pela palavra – “o corpo falante é epifania da alma”.²⁴ Esta função positiva, no entanto, convive com a concepção do corpo como “túmulo” ou “prisão”, um obstáculo que a alma deve superar para alcançar sua autonomia atemporal. No *Fedro*, essa ambiguidade é representada pela carruagem corporal, que é tanto o instrumento necessário para a ascensão rumo ao plano supraceléstico, quanto o elemento pesado e potencialmente desgovernado que pode arrastar a alma para baixo. Essa dupla natureza ilumina a batalha interna do condutor (a parte racional da alma) para governar os cavalos (as partes passionais), que não são forças externas, mas impulsos da própria alma incarnada.

A análise da gênese do desejo no *Fédon*, conforme citada por Dixsaut, esclarece a natureza dos elementos conflituosos da alma na alegoria platônica.²⁵ O texto nega que o desejo (*epithymía*) seja simplesmente uma característica do corpo, afirmando que é a alma o princípio (*arkhê*) que rege todo ímpeto, desejo e movimento do ser vivo. Assim, o cavalo negro da alegoria, caracterizado como desobediente, não representa meramente um apetite corporal, mas expressa um desejo interno da própria alma, que, por meio da memória, anseia por estados contrapostos à sua experiência presente. Essa concepção evita uma leitura dualista e simplista entre alma e corpo, revelando uma divisão interna intrínseca à própria $\psi\upsilon\chi\eta$. A função do cocheiro, então, não é eliminar o cavalo negro, mas educá-lo, promovendo a uni-

ficação da alma sob o comando do desejo de pensar. Como Dixsaut sintetiza, a unicidade do desejo de pensar é aquilo que unifica a alma, reduzindo a multiplicidade e dispersão dos desejos que a fragmentam.²⁶

Duhot confirma essa interpretação de Dixsaut ao destacar que, para Sócrates, e consequentemente Platão, a verdadeira escravidão reside no domínio dos medos e das paixões sobre a alma, enquanto a liberdade suprema resulta da conquista interior, que implica a unificação da alma sob a razão.²⁷ Complementarmente, ele afirma que a filosofia socrático-platônica concebe a ascensão da alma como um processo de superação da multiplicidade sensível rumo à unidade do Bem.²⁸ A alma, una e purificada, retorna então à sua condição originária. Assim, a tarefa do cocheiro não é apenas mediar um conflito entre partes, mas unificar a *psykhê* sob o comando do Bem, reconduzindo-a à sua unidade – processo que, segundo Duhot, constitui a própria essência da liberdade interior em Platão.²⁹ Dessa forma, a alegoria da parelha alada revela seu caráter não apenas psicológico, mas profundamente soteriológico, traçando o caminho de libertação da alma de sua condição caída e de seu retorno à plenitude originária.

Segundo Bernabé, o vínculo entre Platão e o orfismo é mais profundo do que uma simples influência temática.³⁰ O filósofo apropria-se de esquemas órficos, especialmente a crença na imortalidade e na transmigração da alma, e os reinterpreta em termos filosóficos, operando o que o autor chama de “transposição platônica”. Essa transposição converte o mito iniciático em estrutura conceitual, preservando seu conteúdo religioso, mas integrando-o ao processo de ascensão intelectual e ética da alma. Assim, a parelha alada do *Fedro* pode ser compreendida também como uma releitura simbólica da jornada órfica da alma em busca de libertação e pureza.

Para além das influências órficas e pitagóricas tradicionalmente assinaladas, alguns estudiosos destacam traços de xamanismo na figura de Sócrates e em sua

metodologia. Alinhado ao pensamento de Guthrie, Nicolas Grimaldi, em *Sócrates, o Feiticeiro*, argumenta que o filósofo era visto por seus contemporâneos como uma espécie de mago ou xamã, cujo discurso possuía um poder terapêutico e enfeitiçante.³¹ O próprio Platão, através de personagens como *Mênnon* e *Fédon*, descreve o efeito das palavras socráticas como um *phármakon* – um encantamento que cura as dores da alma. Grimaldi identifica em Sócrates os traços clássicos do xamã, tal como definidos por Mircea Eliade: um “grande especialista da alma humana; só ele a ‘vê’, pois conhece sua ‘forma’ e seu destino”; um curandeiro que liberta a alma de seus tormentos; restaura o sentido de identidade do indivíduo; habitado por uma voz divina (o *daimónion*); e capaz de experimentar o êxtase e a libertação da existência corporal.³² Essa perspectiva não invalida a leitura órfica, mas a complexifica, sugerindo que a “jornada da alma” platônica pode ser lida também como uma forma de xamanismo lógico, no qual a dialética substitui o transe extático como via de acesso a uma realidade superior.

A origem da imagem da parelha alada também merece investigação. É plausível supor uma influência do poema de Parmênides, onde a Helíade viaja em um carro conduzida por éguas em direção à deusa que revela a Verdade.³³ Detienne comenta que esta imagem não é um mero ornamento poético, mas insere-se no contexto mais amplo dos modelos cosmológicos pré-platônicos, nos quais viagens em veículos divinos eram um tropo recorrente para representar a jornada do pensamento em busca do conhecimento.³⁴ Além disso, o *Fedro* dialoga intensamente com a cultura de sua época. A obra de *Górgias*, particularmente o *Elogio de Helena* (§14), onde o *lógos* (λόγος) é comparado a um *phármakon* (φάρμακον), termo que Platão retoma para caracterizar a escrita, oferece um pano de fundo retórico crucial. A imagem do carro de *Górgias* “sobrevoando o mar com sua velocidade” pode ser um intertexto relevante para a parelha alada de Sócrates. Igualmente, a poesia lírica, com sua tematização do amor e do desejo (ἔρως, éros), constitui um horizonte fun-

damental para o diálogo, como comenta Belfiore.³⁵

A missão socrática, portanto, assemelha-se a um procedimento xamanístico de cura. Grimaldi identifica o gesto fundamental dessa terapia como uma “inversão” radical: “Em vez de a linguagem ter como função enunciar o que é, doravante somente será real o que a linguagem enuncia”.³⁶ A realidade sensível é destituída de consistência ontológica e a verdade passa a residir no acordo do pensamento consigo mesmo, na pura reflexividade do *logos*. É essa “lógica da esperança” que permite a Sócrates, como um feiticeiro, transformar o pessimismo fundamental da existência, a constatação do fracasso originário da alma, em uma aposta na imortalidade e na beatitude futura.³⁷ Compreender o *Fedro* sob essa perspectiva nos permite articular sua psicologia com a upaniśádica não apenas por analogias estruturais, mas a partir de uma convergência funcional: ambas as imagens, a parelha alada e a quadriga, servem a um projeto soteriológico de libertação da alma por meio do autoconhecimento e do domínio de si.

O KATHA UPANIṢAD E SUA SIGNIFICAÇÃO FILOSÓFICA

Os *Upaniśads*, compreendidos como a seção final dos Vedas (portanto, a base do *Vedanta*), representam um dos fundamentos do pensamento filosófico e espiritual indiano. Compostos entre 800 a.C. e 100 a.C., esses textos abordam questões fundamentais acerca da natureza da realidade, da alma (*atman*) e de sua relação com o universo (*Brahman*). Radhakrishnan explica que os *Upaniśads* tratam de temas como a lei do *karma*, a imortalidade da alma e a prática do *yoga*.³⁸ Sua influência extrapolou as fronteiras da Índia, atingindo culturas como a tibetana, chinesa, japonesa e coreana, e sendo descobertos em manuscritos antigos na Ásia Central.

De acordo com o filósofo Dilip Loundo, o termo “*Upaniśad*” deriva das raízes sânscritas *upa* (perto), *ni* (abaixo) e *śad* (sentado), remetendo ao ato de sentar-se aos pés de um mestre para receber ensinamentos espirituais.³⁹ Esses textos são

geralmente divididos em duas seções: *karmakaṇḍa* (relativa aos rituais) e *jñanakāṇḍa* (relativa ao conhecimento espiritual). Segundo Radhakrishnan, os *Upaniṣads* enfatizam a busca pelo autoconhecimento e a superação da ignorância (*avidya*), considerada a raiz do sofrimento humano.⁴⁰ A realização da unidade entre o *Ātman* e o *Brahman* é apresentada como o caminho para a liberação (*mokṣa*). Dentre estes, o *Kaṭha Upaniṣad*, pertencente ao *Yajurveda* Negro, destaca-se pela profundidade filosófica e pela narrativa envolvente, e é nele que a parábola do carro, um verdadeiro mapa soteriológico, detalha os meios para a liberação final do *atman*.

O *Kaṭha Upaniṣad*, pertencente ao *Yajurveda* Negro e está estruturado em dois *adhyayas* (capítulos), subdivididos em três *vallis* (seções) cada, totalizando seis partes. A narrativa central desenvolve-se no diálogo entre o jovem *brahmana* Naciketa e Yama, o Senhor da Morte, que explora temas como a imortalidade da alma, a natureza do conhecimento e a liberação espiritual.

O *Kaṭha Upaniṣad* é uma história que tem início com Naciketa questionando seu pai sobre o destino da alma após a morte. Em resposta, irritado, o pai o envia ao reino de Yama, onde o jovem aguarda por três noites sem ser recebido. Admirado pela persistência de Naciketa, Yama concede-lhe três desejos. O primeiro desejo refere-se à reconciliação com seu pai; o segundo, ao conhecimento do ritual do fogo que conduz ao céu. O terceiro desejo, contudo, reveste-se de maior profundidade: Naciketa pede para conhecer a verdade sobre a vida após a morte. Inicialmente, Yama tenta dissuadir Naciketa, oferecendo-lhe riquezas e prazeres mundanos, mas o jovem permanece resolutos na busca pelo conhecimento espiritual. Yama então revela que a alma (*atman*) é eterna e imortal, transcendendo o ciclo de nascimento e morte. Ele explica que a realização do *atman*, que reside no coração de todos os seres, é o caminho para a liberação. A famosa metáfora do carro, presente no texto, ilustra a relação entre o corpo, a mente, os sentidos e a alma, ressaltando a importân-

cia do autocontrole e da disciplina espiritual.

O *Kaṭha Upaniṣad* é um dos textos mais significativos da filosofia védica e aborda temas essenciais para a compreensão da natureza humana, da alma e do caminho para a liberação espiritual. Dentro de sua estrutura filosófica, o texto apresenta uma série de ensinamentos sobre a dualidade entre o bem e o prazer, a natureza da alma (*atman*) e sua relação com a realidade suprema (*Brahman*), a importância do autoconhecimento e a busca pela liberação (*mokṣa*).

No *Kaṭha Upaniṣad*, Yama discorre sobre a dualidade entre o bem e o prazer como dois caminhos distintos: *śreyas* (o bem, que conduz à liberação) e *preyas* (o prazer, que perpetua o ciclo de *saṃsara*). Naciketa opta pelo caminho do bem, rejeitando os prazeres efêmeros em favor da sabedoria eterna. Como afirma o *Kaṭha Upaniṣad* (1.2.1-2): “O bem (*śreyas*) e o prazer (*preyas*) vêm ao homem. O sábio, examinando ambos, distingue entre eles. O sábio escolhe o bem em vez do prazer. O tolo, escolhendo o prazer, cai na armadilha da morte”.⁴¹ Essa passagem ilustra a escolha de Naciketō pelo caminho do bem (*śreyas*), rejeitando os prazeres transitórios (*preyas*) em favor da sabedoria.

O texto explora a ideia de que o *atman* (alma individual) e o *Brahman* (realidade suprema) são essencialmente um. A percepção dessa unidade constitui o objetivo supremo do conhecimento espiritual. O *Kaṭha Upaniṣad* (2.1.10) afirma: “O *atman*, menor que o menor, maior que o maior, está oculto no coração de todos os seres. Aquele que está livre do desejo vê a glória do *atman* através da serenidade dos sentidos e torna-se livre da tristeza”.⁴² A realização do *atman* como idêntico ao *Brahman* é o caminho para a liberação do ciclo de nascimento e morte (*saṃsara*).

O *Kaṭha Upaniṣad* enfatiza a importância do autoconhecimento (*atma-jñāna*) como meio para alcançar a liberação. A ignorância (*avidya*) é vista como a causa fundamental do sofrimento, e o conhecimento direto do *atman* como a solução. O

texto (1.3.12) declara: “Este *atman*, oculto em todos os seres, não se manifesta claramente (não brilha); mas é visto pelos videntes sutis através de um entendimento aguçado e sutil”.⁴³ O autoconhecimento não é um processo meramente intelectual, mas uma realização espiritual profunda que requer purificação interior e graça divina.

A parábola do quadrigário, apresentada no *Kaṭha Upaniṣad* (1.3.3-9), é uma das imagens mais conhecidas e significativas do texto. Nessa alegoria, o corpo humano é comparado a um carro (*rathā*), os sentidos aos cavalos (*aśva*), a mente às rédeas (*rasmi*), o intelecto ao cocheiro (*sarathi*), e a alma (*atman*) ao proprietário da carruagem (*rathin*). O caminho percorrido pelo carro representa os objetos dos sentidos (*viśaya*). A parábola ilustra a importância do autocontrole na jornada espiritual. Se os cavalos (sentidos) não forem controlados pelas rédeas (mente) sob a direção do cocheiro/quadrigário (intelecto), a carruagem (corpo) se desviará do caminho, levando o proprietário do carro (alma) ao sofrimento. No entanto, quando o cocheiro (intelecto) domina os cavalos (sentidos) com as rédeas (mente), a carruagem (corpo) segue o caminho correto, conduzindo o proprietário (alma) à libertação.

O *Kaṭha Upaniṣad* apresenta o *yoga* como o meio para controlar a mente e os sentidos, permitindo a realização do *atman*. A passagem kathopaniśádica 2.3.10-11 descreve: “Quando os cinco órgãos do conhecimento permanecem imóveis junto com a mente, e o intelecto não se move, isso é chamado o estado supremo. A firme contenção dos sentidos é considerada como *yoga*”.⁴⁴ A prática do *yoga*, portanto, é essencial para estabilizar a mente e alcançar a percepção direta do *atman*.

O *Kaṭha Upaniṣad* exerceu profunda influência no desenvolvimento do pensamento indiano, especialmente nas tradições do *Vedanta* e do *yoga*. Suas doutrinas sobre a imortalidade da alma, a importância do autoconhecimento e a prática da meditação foram retomadas e

elaboradas por filósofos posteriores, como Śaṅkara e Ramanuja. A parábola do carro, em particular, tornou-se uma imagem central na psicologia e na ética indianas, ilustrando a necessidade do domínio sobre os sentidos e a mente para o progresso espiritual.

A leitura do *Kaṭha Upaniṣad* proposta por Joseph Nadin Rawson oferece uma perspectiva dialética que aprofunda a comparação entre a parábola alada platônica e a parábola do quadrigário védico.⁴⁵ Para Rawson, o texto upaniśádico não se limita a um tratado místico ou metafísico, mas constitui uma reflexão moral em que o autoconhecimento (*atma-jñāna*) emerge do confronto entre pares antitéticos – prazer e bem (*preyas* e *śreyas*), vida e morte, corpo e alma. Essa estrutura de oposições é resolvida não pela negação de um dos polos, mas pela reconciliação interior operada pela inteligência (*buddhi*), cuja função é integrar e controlar as forças dispersivas da existência.⁴⁶ Tal leitura permite reinterpretar a parábola do carro como uma dialética da alma análoga àquela de Platão: o conflito entre os cavalos do *Fedro* e a luta interior do quadrigário no *Kaṭha Upaniṣad* expressam, em linguagens distintas, o mesmo movimento de integração e retorno à unidade originária do ser.⁴⁷ Nesse sentido, a contribuição de Rawson ilumina o diálogo entre as duas tradições ao revelar que tanto a ascensão racional da *psykhē* quanto a interiorização contemplativa do *atman* são vias dialéticas de superação da ignorância (*avidya*) e de realização da verdade, movimentos complementares que conduzem, por caminhos distintos, à mesma experiência da totalidade.⁴⁸

Neste sentido, a leitura de Rawson e de Martha C. Nussbaum permitem construir uma dialética entre a fragilidade do bem humano e a unidade espiritual do ser. Rawson interpreta o *Kaṭha Upaniṣad* como uma filosofia moral que reconcilia prazer e bem (*preyas* e *śreyas*) por meio da inteligência (*buddhi*), entendida como força interior que integra e purifica os desejos.⁴⁹ Para Nussbaum, em *The Fragility of Goodness*, a vida ética, tanto na tragédia quanto na filosofia grega, é vulnerável à contingência

(*tyche*) e essa vulnerabilidade é parte essencial da virtude, não sua negação.⁵⁰ Ambos os autores rejeitam a ideia de uma perfeição isolada ou ascética: Rawson vê o autoconhecimento como reconciliação ativa com o mundo, e Nussbaum entende a bondade como consciência lúcida da própria finitude. Assim, o caminho do *atman*, que vence a morte pela sabedoria, e o percurso da *psykhé* trágica, que encontra o bem na fragilidade, revelam duas formas de uma mesma verdade ética – a de que a plenitude moral nasce da aceitação e da integração dos limites humanos.⁵¹

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS ALEGORIAS

A comparação entre a parêntese alada de Platão e a parábola do quadrigário do

Kaṭha Upaniṣad revela convergências estruturais e funcionais notáveis, que apontam para preocupações filosóficas comuns sobre a natureza da alma e o caminho para sua autonomia. Ambas as imagens empregam a metáfora de um carro para representar a complexa dinâmica interna do ser humano, destacando a necessidade de um princípio ordenador (o cocheiro/quadrigário) para governar forças potencialmente conflitantes (os cavalos/sentidos) e conduzir a um destino transcendente.

A tabela a seguir sintetiza as correspondências entre os elementos das duas alegorias:

ELEMENTO DA ALEGORIA	FEDRO	KATHA UPANIṢAD	FUNÇÃO E SIGNIFICADO COMPARADO
Princípio Governante	Cocheiro (ἵπνιοχος)	Quadrigário; intelecto (बुद्धि, <i>buddhi</i>)	Instância racional e discriminativa que deve assumir o comando da jornada. Representa a faculdade de discernimento e soberania
Forças Motrizes Energias	Dois cavalos: • cavalo bom (καλὸς κάγαθος) • cavalo mau (ἀντίποος)	Cavalos; os sentidos (इन्द्रिय, <i>indriya</i>)	Fontes de energia e movimento. Em Platão, há uma divisão moral intrínseca. Nos <i>Upaniṣads</i> , os sentidos são neutros, mas tornam-se perigosos se não controlados
Instrumento de Controle	Rédeas (seguras pelo cocheiro)	Rédeas; mente (मनस्, <i>manas</i>)	É o mecanismo direto através do qual o princípio governante (Cocheiro / <i>buddhi</i>) exerce seu domínio sobre as forças motrizes (Cavalos / Sentidos)
Veículo	Carro (ὄχημα)	Carro (रथ, <i>ratha</i>)	O corpo físico. É o suporte material e o instrumento da alma em sua jornada no mundo fenomenal
O Proprietário A Essência	(implícito: a alma una – ψυχή)	O passageiro (आत्मान, <i>Ātman</i>)	O "Eu" profundo, princípio essencial, imortal e não-afetado. Em Platão, esta é a alma una (<i>arkhê</i>); no <i>Kaṭha</i> , é o <i>Ātman</i>
A Jornada	Ascensão ao plano supraceleste (ὑπερουράνιος τόπος)	Caminho para a liberação (मोक्ष, <i>mokṣa</i>)	Processo de autoconhecimento e transcendência. Movimento de retorno à origem ou à plenitude
Obstáculos Desvios	Queda, esquecimento (λήθη), desgoverno dos cavalos	Apego aos sentidos, ignorância (अव्यय, <i>avidyā</i>)	Forças (internas e externas) que impedem a realização do destino último, mantendo a alma em um estado de confusão e sofrimento

Tabela 1: Correspondências entre os elementos das alegorias da parêntese alada no *Fedro* e do quadrigário no *Kaṭha Upaniṣad*.
Fonte: Elaboração própria.

A análise comparativa das duas alegorias revela um conjunto de convergências fundamentais que apontam para raciocínios filosóficos comuns. Em primeiro lugar, ambas pressupõem uma estrutura hierárquica na *psykhé*, na qual uma instância superior – o cocheiro em Platão e o

quadrigário (intelecto) no *Kaṭha Upaniṣad* – deve governar as instâncias inferiores, representadas pelas rédeas e cavalos. O conflito central não se dá entre a alma e algo externo, mas constitui uma luta interna pela harmonia e pelo autodomínio, cuja

vitória é condição indispensável para a realização espiritual.

Um ponto de convergência ainda mais profundo reside na concepção da alma una como fundamento último. Tanto a visão platônica, que postula uma alma una (*arkhê*) subjacente às suas funções, quanto a upaniśádica, que defende o *atman* como princípio eterno e indivisível, reconhecem que a multiplicidade e o conflito são fenômenos que ocorrem na manifestação da alma, e não em sua natureza essencial. O objetivo último, em ambos os sistemas, é a realização prática dessa unidade primordial. Conseqüentemente, a jornada espiritual é concebida fundamentalmente como um processo de autoconhecimento. Tanto a ascensão ao plano supraceleste quanto o caminho para *mokṣa* consistem, em última análise, em conhecer a verdadeira natureza da alma, pois é esse autoconhecimento que permite governá-la adequadamente e alcançar seu destino transcendente. Para empreender essa jornada, ambos os textos enfatizam a necessidade de uma ascese – uma disciplina rigorosa, como o *yoga*, para o controle dos sentidos e da mente. Esse domínio não é entendido como mera repressão, mas como uma educação e canalização das energias psíquicas para um fim superior.

Apesar dessas convergências estruturais, as alegorias também apresentam divergências significativas que refletem seus distintos contextos culturais e filosóficos. Uma diferença crucial reside na natureza das forças que precisam ser controladas. Enquanto Platão distingue qualitativamente dois cavalos (um bom e um mau), simbolizando assim uma divisão moral intrínseca na parte apetitiva da alma, o *Kaṭha Upaniṣad* apresenta os cavalos primariamente como os cinco sentidos, cuja natureza é essencialmente neutra. O problema, nesta visão, não está nos sentidos em si, mas na falta de controle sobre eles, tornando a divisão mais funcional do que moral em sua origem. Além disso, há uma diferença marcante na ênfase do processo narrativo. A alegoria platônica é ricamente narrativa, descrevendo uma jornada cósmica de queda e ascensão, impregnada

de uma forte carga erótica, na qual o amor atua como impulso para a reminiscência. Já a alegoria upaniśádica é mais estática e analítica, focando na correta relação hierárquica entre as partes do “eu” no momento presente, como um pré-requisito para a jornada espiritual. Por fim, os contextos metafísicos que definem o destino final são radicalmente diversos. Para Platão, o ápice é a contemplação das Formas no plano supraceleste, um estado de conhecimento puro e objetivo. No *Kaṭha Upaniṣad*, o destino é a realização da identidade *atman-Brahman*, uma união não-dual que transcende completamente a própria relação sujeito-objeto.

As articulações dialéticas das visões dos autores que fundamentam esta comparação convergem ao que Elizabeth Schiltz nos aponta – ambas as alegorias servem a um propósito comum: justificar filosoficamente que a “melhor vida” é a vida de sabedoria, governada pela faculdade racional.⁵² Esta convergência funcional, no entanto, não apaga as divergências metafísicas de fundo, salientadas por autores como Radhakrishnan e Monique Dixsaut.⁵³ A visão upaniśádica, com seu *atman-Brahman* não dual, e a platônica, com seu mundo supraceleste transcendente, representam respostas distintas à natureza da realidade última. No entanto, uma leitura aprofundada, amparada por T.M. Robinson, permite superar a aparente contradição entre a unidade essencial da alma (*arkhê*) e sua descrição tripartida ou funcional.⁵⁴ Tanto Platão quanto o *Kaṭha Upaniṣad* parecem concordar que a multiplicidade e o conflito são atributos de uma condição da alma em sua jornada, e não de sua natureza última. O conflito entre o cocheiro e os cavalos, ou entre o *buddhi* (intelecto) e os *indriyas* (sentidos), é o drama fenomenológico de uma unidade que busca realizar-se plenamente.

Em *Paideia*, Werner Jaeger propõe que a educação grega (*paideia*) é a cura para o conflito interno da alma, descrito em alegorias como a parelha alada de Platão. Por extensão dialética, essa perspectiva transforma a imagem do carro de uma mera alegoria psicológica em um imperativo

ético-político, onde o autodomínio é a base da virtude e da formação do cidadão e, portanto, do ser humano.

Logo, longe de se anularem, as perspectivas de Rawson (sobre a integração dialética dos opostos), Grimaldi (sobre a filosofia como terapia da alma) e Jaeger (sobre a autonomia da alma) se complementam.⁵⁵ Elas revelam que a imagem do carro é, em última instância, um mapa dinâmico do caminho do autoconhecimento.

O que este artigo pretende deixar claro, em última instância, é que o diálogo entre o *Fedro* e o *Kaṭha Upaniṣad* transcende o mero paralelismo. Ele revela uma ressonância profunda na compreensão do ser humano como um campo de batalha interior, cuja vitória, seja pela ascensão ao mundo supraceleste, seja pela realização do *atman*, depende do governo consciente de si, orientado por um princípio racional que busca reintegrar a alma à sua unidade e ao seu fim transcendente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa realizada neste artigo entre a parábola alada do *Fedro* de Platão e a parábola do quadrigário do *Kaṭha Upaniṣad* permitiu evidenciar uma notável convergência de intuições fundamentais sobre a natureza da alma e sua jornada rumo à perfeição. Ambas metafísicas, apesar das distâncias geográficas, culturais e temporais, recorrem a uma imagem estruturalmente análoga, a do carro, para explorar a complexa dinâmica interna do ser humano, destacando o conflito entre as forças da ordem e do desregramento, a necessidade de um princípio racional governante e a meta transcendente que orienta toda a existência.

Este estudo buscou aprofundar-se para além de uma mera comparação de elementos simbólicos, procurando articular as visões de alma subjacentes. Foi crucial, para isso, recuperar a noção platônica da alma como uma (*arkhē*) em sua natureza essencial, compreendendo a tripartição não como uma ontologia definitiva, mas como um modelo dialético-dianoético para descrever suas funções e conflitos na condição

incarnada. Essa perspectiva permitiu um diálogo mais profícuo com a visão upaniśádica do *atman* como princípio eterno, imutável e indivisível. Em ambos os casos, a multiplicidade e a luta interna são entendidas como características de um estado de obscuridade ou ignorância (*avidya*), do qual a alma deve se liberar através do autoconhecimento e do autodomínio para realizar sua verdadeira natureza una.

As alegorias, portanto, não descrevem simplesmente uma psicologia, mas delineiam uma soteriologia, um caminho de salvação ou liberação. Tanto a ascensão ao plano supraceleste quanto a realização de *mokṣa* representam a superação de uma condição de alienação e a conquista de um estado de plenitude e autonomia. O cocheiro platônico e o *buddhi* upaniśádico cumprem, assim, uma função soteriológica análoga: são o princípio interno de inteligência e discernimento que deve assumir o controle da jornada, educando e direcionando as energias vitais (cavalos/sentidos) para o fim último da existência.

Partindo da premissa de que destacar a unidade da alma na psicologia platônica permitiria um diálogo mais profundo com o *Kaṭha Upaniṣad*, esta abordagem revelou-se produtiva, pois, ao superar a mera comparação do esquema da alma tripartite, explorou convergências metafísicas essenciais – um paralelo legitimado pelo pano de fundo do Período Axial de Jaspers, que justifica a investigação de respostas independentes a questões humanas fundamentais. Desse modo, e como Schiltz confirma, tal articulação atende a uma necessidade filosófica universal: demonstrar, a partir da natureza da alma, que a vida de sabedoria e autodomínio é a melhor forma de existir.⁵⁶

Em conclusão, a articulação entre a parábola alada e o quadrigário upaniśádico revela-se uma ferramenta para o pensamento contemporâneo, que convida a refletir sobre a permanente atualidade das questões éticas e espirituais que estas alegorias colocam: qual é o verdadeiro governo de si? Como distinguir os desejos que elevam daqueles que degradam? Qual

é o destino último da consciência humana? O diálogo entre Platão e os *Upaniṣads*, longe de ser um exercício de erudição histórica, mostra-se uma fonte de inspiração para repensar, em nossos próprios termos, os desafios perenes da condição humana.

ABSTRACT

This article offers a comparative analysis of two allegories from ancient philosophy: the winged chariot in Plato's *Phaedrus* and the charioteer parable in the *Kaṭha Upaniṣad*. Despite their distinct cultural and historical origins – fourth-century BCE Greece and Vedic India – both traditions employ rich symbolic imagery to explore fundamental questions concerning the soul, morality, and human existence. As the Hellenist Marcel Detienne observes, comparison is not merely a method but an intellectual disposition that reveals both similarities and differences between cultures, thereby deepening our understanding of the human condition. Following this perspective, the study examines how each allegory is grounded in the idea of a single, indivisible soul or essential principle that gives ultimate meaning to depictions of inner conflict and spiritual ascent.

The article is divided into three sections. The first analyzes the winged chariot in the *Phaedrus*, situating it within Platonic thought and underscoring its importance for the discussion of the soul and its vicissitudes. The second presents the *Kaṭha Upaniṣad*, exploring its nature, origins, and content with particular attention to the charioteer parable. The final section offers a systematic comparison of the two allegories, examining how their symbolic elements can be articulated to enrich the understanding of both philosophical traditions. Drawing on Karl Jaspers's concept of the Axial Age – a pivotal era in human history (800-200 BCE) during which various cultures developed profound reflections on existence – the article highlights the ways in which Greek and Vedic thought converge on essential metaphysical and ethical issues despite their geographical and temporal distance. Through this comparative approach, the study aims to contribute to a broader and interdisciplinary understanding of these philosophical traditions and to underline the contemporary relevance of their insights.

KEYWORDS

Plato; Soul; *Kaṭha Upaniṣad*; *Phaedrus*; Philosophical Comparison.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALTMAN, William H.F. **The Guardians on Trial: the Reading Order of Plato's Dialogues from Euthyphro to Phaedo**. Lanham: Lexington Books, 2016.
- BELFIORE, Elizabeth S. Socrates' Divine Sign: a Reading of Plato's Phaedrus. **Philosophy and Rhetoric**, University Park, v. 39, n. 2, p. 79-100, 2006.
- BELVALKAR, Shripad K.; RANADE, R.D. **History of Indian Philosophy**. Poona: Bilvakuñja Publishing House, 1933. v. 7.
- BERNABÉ, Alberto. **Textos órficos y filosofía presocrática**. Madrid: Trotta, 2004.
- BUCCA, Salvador. El mito del carro del alma en Platón y la India. **Revista de Estudios Clásicos**, Mendoza, n. 10, p. 7-24, 1964.
- CORDERO, Néstor Luis. **Sendo, se é: a tese de Parmênides**. Tradução de Eduardo Wolf. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.
- DETIENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. Tradução de Eugenia Floss. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.
- DIXSAUT, Monique. **Platon et la question de l'âme**. Paris: J. Vrin, 2012.
- DUHOT, Jean-Joël. **La conception platonicienne de la liberté**. Paris: J. Vrin, 2016.
- ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GRIMALDI, Nicolas. **Sócrates, o feiticeiro**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- GUTHRIE, William K.C. The Presocratic World-Picture. In: GUTHRIE, William K.C. **The Greek Philosophers: from Thales to Aristotle**. London: Methuen, 1950. p. 1-30.
- JASPERS, Karl. **The Origin and Goal of History**. New Haven: Yale University Press, 1953.
- KAHLE, Luis Miguel. **El Fedro de Platón y el Kaṭha Upaniṣad: un estudio comparado**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.
- LOUNDO, Dilip. **Razão com sabor de mel: ensaios de filosofia indiana**. São Paulo: Editora Phi, 2022.
- MAGNONE, Paolo. The Chariot and the Soul: a Comparative Study of Plato's Phaedrus and Kaṭha Upaniṣad. **Philosophy East and West**, Honolulu, v. 62, n. 3, p. 345-365, 2012.
- MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria H. de Moura (org.). **Dicionário grego-português**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. v. 5.
- MAYRHOFER, Manfred. **Etymologisches Wörterbuch des Altindiarischen**. Heidelberg: Carl Winter, 1992-2001. 3 v.
- NUSSBAUM, Martha C. **A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega**. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- PLATÃO. **Box grandes obras de Platão: 23 diálogos**. Tradução de Carlos Alberto Nunes et al. São Paulo: Mimética, 2025. E-book.
- PLATÃO. **Fedro**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 2011.
- RADHAKRISHNAN, Sarvepalli. **The Principal Upaniṣads**. London: George Allen & Unwin Ltd., 1953.
- RAWSON, Joseph Nadin. **The Kaṭha Upaniṣad**. Oxford: Oxford University Press, 1934.
- REALE, Giovanni. **Corpo, alma e saúde: o conceito de homem de Homero a Platão**. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Paulus, 1993.
- ROBINSON, Thomas M. **Plato's Psychology**. 2. ed. Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- SCHILTZ, Élizabéth. Le char de l'âme: parcours platonicien et parcours Upaniṣadique. **Revue de Philosophie Ancienne**, Paris, v. 24, n. 1, p. 3-25, 2006.

Notas

- 1 Detienne, 2004, p. 67.
- 2 Jaspers, 1953, p. 1.
- 3 Gehlen apud Reale, 1993, p. 7.
- 4 Schiltz, 2006, p. 2-5.
- 5 Dixsaut, 2013, p. 2
- 6 Platão, *Leis*, 726a-727a
- 7 Reale, 1993, p. 183.
- 8 Malhadas, 2010, vol. 5, p. 262.
- 9 Abbagnano, 2007, p. 27-28.
- 10 Mayrhofer, 1992, p. 164.
- 11 Radhakrishnan, 1953, p. 73.
- 12 Em Platão, *arkhē* designa tudo o que possui uma única forma ou ideia, isto é, o que é uno segundo a essência – algo que participa de uma única *idéa* (*idéa*) e mantém unidade e identidade próprias, como exemplificado em *Fédon* 15a-17a (sobre o uno e o múltiplo) e *República* vi 507b-509b (acerca do Bem e as Formas).
- 13 Robinson, 1995, p. 54; Altman, 2016, p. 250.
- 14 Bucca, 1964; Belvalkar; Ranade, 1933; Platão, *Fédon*, 80c-d.
- 15 *Kaṭha Upaniṣad*, 2.2.18.
- 16 Jaspers, 1953, p. 1.
- 17 Detienne, 2004, p. 67.
- 18 Platão, *Fedro*, 246a-b. Todas as traduções das passagens do diálogo *Fedro* presentes neste trabalho pertencem a Carlos Alberto Nunes.
- 19 Robinson, 1995, p. viii-ix; 120.
- 20 Idem, *ibidem*, p. 55.
- 21 Grimaldi, 2006, p. 20.
- 22 Idem, *ibidem*, p. 23.
- 23 Dixsaut, 2013, p. 5-6.
- 24 Idem, *ibidem*, p. 5.
- 25 Idem, *ibidem*, p. 76-77.
- 26 Idem, *ibidem*, p. 20.
- 27 Duhot, 2004, p. 39.
- 28 Idem, *ibidem*, p. 106.
- 29 Idem, *ibidem*, p. 39, 97-98.
- 30 Bernabé, 2011, p. 365.
- 31 Grimaldi, 2006, p. 7-8; Guthrie, 1950, p. 88.
- 32 Grimaldi, 2006, p. 4-5; Eliade, 2002, p. 19.
- 33 Parmênides, DK28 B1.
- 34 Detienne, 1981, p. 13-15.
- 35 Belfiore, 2006, p. 14.
- 36 Grimaldi, 2006, p. 35.
- 37 Idem, *ibidem*, p. 70.
- 38 Radhakrishnan, 1953, p. 39-45.
- 39 Loundo, 2022, p. 23.
- 40 Radhakrishnan, 1953, p. 35-44.
- 41 *Kaṭha Upaniṣad*, 1.2.1-2. Todas as traduções do *Kaṭha Upaniṣad* presentes neste artigo são sugeridas por Radhakrishnan.
- 42 *Kaṭha Upaniṣad*, 2.1.10.
- 43 *Kaṭha Upaniṣad*, 1.3.12.
- 44 *Kaṭha Upaniṣad*, 2.3.10-11.
- 45 Rawson, 1934, p. xviii-xx; 41-43.
- 46 Idem, *ibidem*, p. xxii-xxiv.
- 47 Idem, *ibidem*, p. 52-54.
- 48 Idem, *ibidem*, p. 58-60.
- 49 Idem, *ibidem*, p. xviii-xx; xxii-xxiv.
- 50 Nussbaum, 2001, p. xiii-xviii.
- 51 Rawson, 1934, p.52-54; Nussbaum, 2001, p. xvi-xxiii. No *Kaṭha Upaniṣad*, “vencer a morte pela sabedoria” expressa a realização do *Ītman* como princípio imortal e idêntico ao *Brahman* (2.2.18), superando a ignorância (*avidyā*) que faz o homem identificar-se apenas com o corpo. Rawson (1934, p. 41-43; 52-54) interpreta essa vitória não como sobrevivência física, mas como iluminação espiritual: a consciência de que o Eu verdadeiro jamais nasce nem morre.
- 52 Schiltz, 2006, p. 451.
- 53 Radhakrishnan, 1953, p. 75; Dixsaut, 2013, p. 2-6.
- 54 Robinson, 1995, p. 54.
- 55 Rawson, 1934, p. xviii-xxiv; Grimaldi, 2006, p. 11-12.
- 56 Schiltz, 2006, p. 451.

„Bestand für Mehr als eine Einzige Generation“? eine Konjektur zu Cat. I, v. 9f.

Heiko Ullrich

ZUSAMMENFASSUNG

Die mehrfach angezweifelte Formulierung „*patrona uirgo*“ in Cat. I, v. 9 ist bereits verschiedentlich auf einen an Nepos gerichteten Vokativ „*patrone*“ zurückgeführt worden; die vorliegende Miscelle schlägt als Emendation des mutmaßlich ebenfalls korrupten „*uirgo*“ die Konjektur „*lustrum*“ vor, die den Vorteil bietet, die seltsame Vorstellung einer ‚Jahr für Jahr länger als eine einzige Generation überdauernden‘ Gedichtsammlung („*plus uno maneat perenne saeclo*“) im folgenden Vers zur pointierten Gegenüberstellung einer als Modeerscheinung nur das aktuelle „*lustrum*“ bestimmenden und einer die ganze Generation der Neoteriker prägenden programmatischen Publikation auflösen zu können: „*lustrum / plus uno maneat per omne saeculum*“.

SCHLÜSSELBEGRIFFE

Catull. I; Cornelius Nepos; Textkritik; Neoteriker; Unsterblichkeit der Dichtung.

SUBMISSÃO 30 set. 2025 | APROVAÇÃO 24 nov. 2025 | PUBLICAÇÃO 15 jan. 2026
DOI 10.17074/cpc.v1i50.69759

Das Ende des Widmungsgedichts zu Beginn von Catulls *libellus* wirft zahlreiche Fragen auf¹, deren Beantwortung nicht zuletzt in engem Zusammenhang mit der grundsätzlichen Bewertung der Beziehung zwischen Catull und dem Widmungsträger Cornelius Nepos steht², den das Gedicht zunächst in einer fingierten Frage scheinbar spontan als Empfänger des *libellus* auswählt und dann als frühen Fürsprecher apostrophiert, wobei daran erinnert wird, dass diese Fürsprache zumindest zeitlich mit der Abfassung einer Weltgeschichte in drei Büchern durch Nepos zusammenfalle. Auf die Wiederholung der eigentlichen Widmung folgen dann anderthalb rätselhafte Verse:

*Quare habe tibi quidquid hoc libelli
qualecumque; quod, o patrona uirgo,
plus uno maneat perenne saeclo* (Cat. 1, v. 8-10)³

Die wichtigste und bis heute die Philologie umtreibende Frage ist diejenige nach der Identität der *patrona uirgo*⁴, die schon früh in den Verdacht geraten ist, ihr Dasein einer mittelalterlichen Konjektur⁵ zu verdanken und ein auf den Widmungsträger Nepos zu beziehendes *patrone* sowie das ursprüngliche Schlusswort von Cat. 1, v. 9 verdrängt zu haben.⁶ Aber auch der im letzten Vers geäußerte Wunsch ist seltsam: Warum soll das – gleichwohl als *perenne* bezeichnete – Gedicht gerade länger als ein einziges Menschenalter⁷ Bestand haben, wo doch etwa in Cat. LXXVIIIb, v. 3f. in schöner Übereinstimmung mit dem konventionellen Streben der Dichter nach Unsterblichkeit der übliche Plural verwendet wird: „[V]erum id non impune feres: nam te omnia saecula / noscent“ und diese Formulierung mit dem bereits von Kroll neben „Zmyrnam cana diu saecula peruoluent“ (Cat. CX, v. 6) angeführten „saecula permaneat nostri Dictynna Catonis“ (Cinna, frag. 14 M) weitgehend übereinstimmt?⁸

Man hat auf Kallimachos und dessen äußerst vage – und deshalb im Ausmaß ihrer Bescheidenheit nicht recht deutliche – Formulierung ἵνα μοι πούλὸ μὲνωσιν ἔτος (Aet., frag. 7, v. 14) verwiesen, außer-

dem auf das zweifelsohne auffällig ähnliche „quod et hunc in annum / uiuat et pluris“ (Hor. Carm. I.32, v. 2f.).⁹ Geht man aber davon aus, dass Cat. 1, v. 9f. in dieser Tradition einer neuen Bescheidenheit¹⁰ zu verorten ist, dann ist der überlieferte Text nur als ein etwas unglücklicher Kompromiss zwischen der traditionellen und auch im Kreis der Neoteriker offenbar üblichen Form einer pluralischen Nennung großer Zeiträume („saecula“) und dem von Horaz praktizierten Anführen relativ geringer Zeitspannen im Singular („hunc in annum“)¹¹ anzusehen: Catull hätte dann bei seinen Lesern durch das „uno“ die Erwartungshaltung besonderer Bescheidenheit geweckt, die im letzten Wort – an dessen Stelle man etwa in Übereinstimmung mit der später von Horaz verwendeten Formulierung etwas wie „anno“ hätte erwarten können – durch den Rückfall in die traditionelle, durch den Singular allerdings von vornherein unterminierte Form „saeclo“ auf ganzer Linie enttäuscht würde.¹² Man könnte zwar grundsätzlich versucht sein, in diesem etwas konfuse Vorgehen eine gewollte (selbstironische?) Pointe sehen, doch das unmittelbar vor „saeclo“ überlieferte „perenne“ sabotiert selbst einen solchen Überraschungseffekt gründlich: Wie das berühmte „exigi monumentum aere perennius“ (Hor. Carm. III.30, v. 1) zeigt, ist das Adjektiv ohnehin schwer zu überbieten – und gewiss nicht durch die eher (aber eben auch nicht konsequent) bescheidene Formulierung ‚länger als eine einzige Generation‘.¹³

Das Ziel der vorliegenden Überlegungen ist es daher, beide Probleme durch eine Rückführung der aus einer Kombination von Korruptel und verschlimmbessernder Konjektur entstandenen „uirgo“ auf den mutmaßlich originalen Wortlaut sowie eine Reihe von leichteren Emendationen im Bereich der Wortendungen zu lösen. Denn wenn – wie Hand, Bergk, Fröhner, Giardina und Allen vermuten – hinter „patrona“ ein ursprüngliches „patrone“ steht, dann besteht der Schwachpunkt der bisherigen Vorschläge zur Emendation von Cat. 1, v. 9 gewiss darin, dass sie die mit dieser leichten Konjektur zum Störfaktor mutierte „uirgo“ zugunsten den Sinn möglichst

wenig tangierender Füllwörter wie der das Schutzverhältnis explizierenden „*per te*“ (Hand) oder „*tuo [...] uerbo*“ (Fröhner), des die Syntax verdeutlichenden „*ut ergo*“ (Bergk), des das Prädikat erläuternden „*uulgo*“ (Giardina) oder der Bittformel „*rogo*“ (Allen) beseitigen und vor dem zweiten, mindestens ebenso gravierenden Problem des eklatanten Widerspruchs zwischen dem bescheiden eine konkrete Zahl nennenden „*plus uno [...] saeclo*“ und dem hyperbolisch in eine potenziell unbeschränkte Zukunft verweisenden *perenne* in Cat. I, v. 10 die Augen verschließen.¹⁴

Denn tatsächlich verweist der Gegensatz zwischen ostentativer Bescheidenheit und übersteigerten Unsterblichkeitsphantasien aller Wahrscheinlichkeit nach am ehesten auf den Unterschied zwischen den zeitgebundenen Polymetra und Epigrammen auf der einen und zeitloser, traditionell-mythologischer Dichtung auf der anderen Seite. Denn während das Epyllion des Freundes Cinna – ebenso wie die *Dictynna* des Valerius Cato (Cin., frag. 14 M) – mit Recht den Plural „*saecula*“ beanspruchen darf, gilt für die im engeren Sinne als „*nugae*“ bezeichneten Gedichte eher das von Horaz über seine bisherige spielerische Dichtung (*uacui sub umbra / lusimus*, Hor. *Carm.* I.32, v. 1f.) mit ähnlichem Understatement Gesagte: „*[H]unc in annum / uiuat et pluris*“ (Hor. I.32, v. 2f.); es genügt Catull vorgeblich, mit seiner Dichtung den Nerv der Zeit zu treffen und die eigene Dichtergeneration zu prägen. Das belegt insbesondere seine Verwendung des Singulars „*saeculum*“,¹⁵ der zumal in den Polymetra stets die (literarische) Gegenwart meint, in der und auf die er innovativ und umwälzend wirken möchte (vgl. „*saecli incommoda, pessimi poetae*“, Cat. XIV, v. 23 oder „*o saeculum insapiens et infacetum*“, Cat. XLIII, v. 8).¹⁶

Insofern handelt es sich weder um einen Bescheidenheitstopos noch um Prahlerei, sondern um eine (selbst-)bewusste Standortbestimmung – Catull verortet seinen aus den „*nugae*“ der Polymetra und Epigramme bestehenden „*libellus*“ durch den Verweis auf das eigene „*saeculum*“ als Geltungsbereich anders als etwa das

Geschichtswerk des Historikers und Biographen Nepos, das bereits aufgrund der Stoffwahl ähnlich wie die Epyllien Cinna oder Catos über das einzelne Menschenleben hinaus Gültigkeit beansprucht („*omne aeuum*“, Cat. I, v. 6), im Hier und Jetzt der römischen jeunesse dorée. Diese wiederum verwendet den bombastischen Blick auf die Ewigkeit im zeitgebundenen Spottgedicht in erster Hinsicht in ebenso hyperbolischer wie polemischer Absicht, um dem verspotteten Gegner für alle Zeiten die Pest an den Hals und die Schande ins Haus zu wünschen: „*Nam te omnia saecula / noscent et, qui sis, fama loquetur anus*“ (Cat. LXXVIII, v. 5f.) – wie wenig Catulls Polymetra und Epigramme wirklich an eine Nachwelt adressiert sind, macht dabei vielleicht nichts so deutlich wie deren despektierliche Bezeichnung als „*fama [...] anus*“.¹⁷

Wenn Catull also gerade die Wirkung seines *libellus* auf seine eigene Generation betonen will, deutet „*perenne*“ gewiss in die falsche Richtung und die Steigerung des grundsätzlich so plausiblen singularischen „*saeculum*“ durch „*plus*“ macht den betonten Gegenwartsbezug ebenso zunichte. Eine plausible Vorstufe des horazischen „*hunc in annum / uiuat et pluris*“ (Hor. *Carm.* I.32, v. 2f.) könnte also etwa den Wunsch ausgedrückt haben, dass Catulls „*libellus*“ doch länger als ein Jahr (oder ein anderer kürzerer Zeitraum), nämlich für das aktuelle „*saeculum*“ Bestand haben möge. Als Alternative zu dem hinter „*patrone*“ metrisch nicht ohne Weiteres einzufügenden horazischen „*annus*“ bietet sich hier das *lustrum* an, das bei Lucilius für einen betont kurzen Zeitraum steht und außerdem mit dem den Singular verdeutlichenden „*unus*“ verbunden wird:¹⁸ „*[P]rotollere est differre. Lucilius Satyrarum lib. I: si non amplius, at lustrum hoc protolleret unum*“ (Non. 159,27).¹⁹ Dass diese Parallele auf einer wohl alternativen Emendation des überlieferten „*ad iustrum*“ beruht, macht den Beleg zusätzlich zum wichtigen Hinweis darauf, dass gerade der Wortanfang für Überlieferungsfehler anfällig ist, was in der folgenden Herleitung der Korruptel noch eine Rolle spielen wird.

Trennt man also das in Kombination mit dem Zeitraum eines „*lustrum*“ nachvollziehbarerweise als zu kurz abgelehnte und daher durch „*plus*“ relativierte „*uno*“ von „*saeclum*“ als dem eigentlichen Geltungsanspruch der catullischen Gelegenheitsdichtung, bleibt letzteres nicht nur isoliert, sondern auch im Widerspruch zum als „*perenne*“ apostrophierten „*libellus*“ stehen: Was nicht für ein „*lustrum*“, sondern für ein „*saeclum*“ geschrieben ist, kann nicht im engeren Sinne „*perenne*“ sein, wenn Horaz den Begriff durch seine Definition einer „*innumerabilis // annorum series*“ (Hor. *Carm.* III.30, v. 4f.) korrekt erfasst hat. Da das überlieferte *perenne* also auch mit singularischen „*saeclum*“ nicht ohne Weiteres zu verbinden ist, soll daher auch in diesem Falle eine (leichte) Emendation vorgeschlagen werden:

*Quare habe tibi quidquid hoc libelli
qualecumque; quod, o patron<e>, <lustrum>
plus uno maneat per <om>ne saecl<um>* (Cat. I, v. 8-10).

Deshalb halte du bei dir dieses Büchlein für irgendetwas, wie auch immer diese Vorstellung beschaffen sein mag; es möge, mein Schutzherr, länger Bestand haben als fünf Jahre, nämlich für dieses ganze Zeitalter.

Paläographisch ist „*lustrum*“ von „*uirgo*“ – wie vielleicht schon das in der Überlieferung zu „*iustrum*“ verunstaltete „*lustrum*“ des Lucilius zeigt – weniger weit entfernt, als es zunächst den Anschein hat: Geht man davon aus, dass das Wort durch einen mechanischen Verlust seinen Anfangsbuchstaben eingebüßt hatte oder bereits in einer noch in Maiuskeln verfassten Handschrift das Geschlecht von „*PATRONE*“ zu einer vielleicht auf Lesbia oder auf eine Muse (bzw. auf Lesbia als Muse) abzielenden „*PATRONA*“ verändert wurde, indem die vielleicht etwas zu eng zusammengedrängten Buchstaben *E* und *L* zu einem *A* verlesen wurden, und außerdem mit einem etwas zu kurz geratenen Schaft-*s* ausgeführt worden war, dann bot sich einem Korrektor oder Abschreiber ein graphisch scheinbar eindeutiges, semantisch aber völlig unverständliches

„*uitro*“.²⁰ In dieser Situation der Überlieferung wurde dem Text vermutlich das Enjambement zum Verhängnis, das sich in ähnlicher Form etwa in Hor. *Carm.* III.9, v. 22f. („*improbo / iracundior Hadria*“)²¹ findet: Da der Ausdruck „*uitro / plus uno*“ keinen Sinn mehr ergab, versuchte man zunächst, die beiden Verse voneinander zu isolieren und jeden für sich wiederherzustellen. Dabei wurde – sofern nicht bereits vorher geschehen – aus „*patrone*“ (möglicherweise unter dem Einfluss der unteren Hälfte des ehemaligen *l*-Schaftes) ein „*patrona*“ hergestellt, das nun ein *per* naheliegender Konjektur aus dem sinnlosen „*uitro*“ hergestelltes „*uirgo*“ ergänzte und den Vers wirkungsvoll mit einer Apostrophe abschloss.

Im folgenden Vers jedoch stand infolge dieser Konjektur „*uno*“ ohne jedes Bezugswort da; um nicht auch noch den Komparativ „*plus*“ völlig zu isolieren, musste also ein neues Bezugswort gefunden werden. Dabei half möglicherweise die Tatsache, dass das Schlusswort „*saeclum*“ entweder am Ende verstümmelt oder mit (inzwischen verlorenem?) Nasalstrich notiert worden oder unter dem Einfluss des darüber stehenden *-o* (aus ursprünglichem „*lustrum*“, übriggebliebenem „*uitro*“ oder konjiziertem „*uirgo*“) bereits zu „*saeclum*“ geworden war. Das den Akkusativ eigentlich schützende „*per omne*“²² konnte von seiner Endung her nun nur noch auf das die Satzkonstruktion einleitende „*quod*“ bezogen werden, wofür sich vor dem Hintergrund der berühmten horazischen Formulierung für den Ewigkeitsanspruchs der eigenen Dichtung („*exigi monumentum aere perennius*“, Hor. *Carm.* III.30, v. 1) das Adjektiv „*perenne*“ geradezu anbot; die Popularität des horazischen Diktums macht (das an sich natürlich wesentlich häufigere) „*per omne*“ in diesem Kontext geradezu zur *lectio difficilior*, deren Restauration dann eben insbesondere den Widerspruch auflöst, dass „*perennis*“ eigentlich auf eine „*innumerabilis // annorum series*“ (Hor. *Carm.* III.30, v. 4f.) und nicht wie bei dem vermeintlichen Vorgänger auf ein einziges „*saeclum*“ verweisen sollte.

In jedem Falle erhöht der hier vorgeschlagene Text die sprachliche Korrespondenz zwischen den Beschreibungen der beiden im Gedicht verhandelten Werken von Widmungsträger und Widmendem: Wie dem lobenden „*unus Italorum*“ (Cat. I, v. 5) das als zu bescheidener Anspruch aufgefasste „<lustro> / [...] *uno*“ (Cat. I, v. 10) steht nun das auf die zeitlose – traditionelle wie neoterische – Dichtung bezogene „*omne aeuum*“ (Cat. I, v. 6) den sich nur noch dem Zeitraum der eigenen Gegenwart „*per <om>ne saecl<um>*“ widmenden Polymetra und Epigramme (Cat. I, v. 10) gegenüber; zwischen den Zahlenwerten ‚Eins‘ („*unus*“ bzw. „*uno*“) und ‚unbestimmte, große Zahl‘ („*aeuum*“ bzw. „*saeclum*“) verortet sich dann die ‚Drei‘ („*tribus*“, Cat. I, v. 6) als Gliederungsprinzip für die große Zahl („*omne aeuum*“) und dokumentiert die kunstvolle Beschränkung und Verdichtung, während die ‚Fünf‘ („*lustrum*“) sich auf diese Art und Weise als Wirkungsbereich einer Dichtung, die das ganze Menschenleben („*omne saeclum*“) einem bestimmten Lebensstil unterwerfen möchte, als zu kurz erweist und der Multiplizierung bedarf.²³

Der Versuch Catulls, seinen „*libellus*“ in eine Beziehung zur „*Chronica*“ des Nepos zu setzen, ist dabei allerdings nicht nur von der Auflistung zahlreicher Parallelen, sondern auch von der Betonung einiger wichtiger Unterschiede geprägt, denen die hier vorgeschlagene Textherstellung schärfere Konturen zu verleihen vermag: Während der Sprecher den Adressaten des Widmungsgedichts überschwänglich lobt („*ausus es unus Italorum*“, Cat. I, v. 5; „*doctis [...] et laboriosis*“, Cat. I, v. 7), erweckt die Wertschätzung des Sprechers durch den Adressaten den Eindruck wohlwollender Herablassung („*aliquid*“, Cat. I, v. 4; „*quidquid*“, Cat. I, v. 8; „*qualecumque*“, Cat. I, v. 9)²⁴ – eben das, was ein aufstrebender junger Dichter von einem etablierten, als „*patronus*“ fungierenden Landsmann²⁵ erwarten darf. Mit der Bezeichnung des Nepos als „*patronus*“ jedoch rückt Cat. XLIX in den Fokus des Widmungsgedichts:²⁶ Die extreme (falsche?) Bescheidenheit, mit der sich der Sprecher dort als „*pessimus omnium poeta*“ (Cat. XLIX, v. 5) (ironisch?)

dem „*optimus omnium patronus*“ Cicero (Cat. XLIX, v. 7) unterordnet, erscheint als groteske Übersteigerung des Verhältnisses zwischen dem Sprecher und dem Widmungsträger in Cat. I (vgl. insbesondere den einleitenden Superlativ „*dissertissime*“, Catull. 49,1 sowie das den Geltungsbereich dieses Attributs abdeckende Trikolon „*quot sunt quotque fuere, [...] / quotque post aliis erunt in annis*“, Cat. XLIX, v. 2f.).

Tatsächlich geht man inzwischen wahrscheinlich zu Recht davon aus, dass Cicero Catull durch die Übersendung eines poetischen Textes aus eigener Feder in die Bredouille gebracht hatte und dieser die betonte Selbstverkleinerung in Cat. XLIX benutzte, um kein (vernichtendes) Urteil über den aus seiner Sicht misslungenen Text abgeben zu müssen – und um Cicero zu verstehen zu geben, dass dieser bei seiner Tätigkeit als „*patronus*“ bleiben und das Dichten ihm (und seinen neoterischen Dichterfreunden) überlassen solle.²⁷ Dass eine ähnliche Situation in Cat. I vorliegt, hat bereits J.P. Goold vermutet;²⁸ aus der hier vorgeschlagenen Lesart wiederum lässt sich vielleicht ein plausibler Vorschlag zur Rekonstruktion dessen entwickeln, worin die dem Dichter nicht wirklich genehme Äußerung des Nepos bestand, den Catull offenbar ebenso wenig gegen sich aufbringen wollte wie den anderen „*patronus*“ Cicero.²⁹ Denn Nepos, der viel später einen uns sonst unbekanntem Lucius Iulius Calidus als „*post Lucreti Catullique mortem multo elegantissimum poetam*“ (Att. 12,4) bezeichnen wird, könnte zum Abschluss seiner dreibändigen Weltgeschichte durchaus auf die jüngste Gegenwart Roms eingegangen sein und dabei auch einen Blick auf die literarische Szene seiner Zeit geworfen haben: Wenn er dabei geäußert haben sollte, dass ein gewisser Catull zu den bedeutendsten Dichtern des letzten „*lustrum*“ gehöre,³⁰ dann dürfte man in Cat. I eine selbstbewusste Korrektur dieser Einschätzung seines Landsmanns durch den Dichter sehen: ‚Mein Anspruch besteht natürlich nicht darin, ein einziges „*lustrum*“, sondern darin, dieses ganze „*saeclum*“ zu prägen‘.

ABSTRACT

The repeatedly questioned formulation „*patrona uirgo*“ in Cat. 1, v. 9 has already been suspected of having replaced an original vocative *patrone* addressed to *Nepos*; the present miscellany proposes the conjecture „*lustrum*“ as an emendation of the presumably also corrupt „*uirgo*“, which offers the advantage of resolving the strange notion of a collection of poems, lasting for more than a single generation year after year (‘*plus uno maneat perenne saeclo*’) in the following verse into a pointed juxtaposition of a publication that is merely a passing fad dominating the present „*lustrum*“ and a programmatic publication that shaped the entire generation of the *poetae novi*: „*lustrum / plus uno maneat per omne saeculum*“.

KEYWORDS

Catullus 1; *Nepos*; Textual criticism; *Poetae novi*; Immortality of poetry.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEN, A. Catullus 1.9-10. *Prometheus*, v. 48, 2022, p. 96-98.
- ANSELM, S. **Struktur und Transparenz**: eine literaturwissenschaftliche Analyse der Feldherrenvitae des Cornelius Nepos. Stuttgart: [s.n.], 2004.
- ARKIS, B. Further thoughts on Catullus 1. *Liverpool Classical Monthly*, v. 8, 1983, p. 18.
- BAEHRENS, E. **Catulli Veronensis liber**. Bd. 2. Leipzig: [s.n.], 1885.
- BARDON, H. **Catullus 'Carmina'**. Stuttgart: [s.n.], 1973.
- BATSTONE, W.W. Catullus and the Programmatic Poem: the Origins, Scope, and Utility of a Concept. In: SKINNER, M.B. (org.). **A Companion to Catullus**. Malden: Wiley-Blackwell, 2007. p. 235-253.
- BERGK, T. Philologische Thesen. *Philologus*, v. 12, 1847, p. 578-585.
- CASSATA, L. Note Catullianae. *Maia*, v. 27, 1975, p. 211-214.
- CHRISTES, J.; GARBUGINO, G. **Lucilius 'Satiren'**: Lateinisch und deutsch. Darmstadt: [s.n.], 2015.
- CICHORIUS, C. **Untersuchungen zu Lucilius**. Leipzig: [s.n.], 1908.
- CLAES, P. **Concatenatio Catulliana**: a New Reading of the Carmina. Leiden: Brill, 2002.
- CLAUSEN, W. Catulli Veronensis Liber. *Classical Philology*, v. 71, 1976, p. 37-43.
- DETTMER, H. **Love by the Numbers**: Form and Meaning in the Poetry of Catullus. New York: Peter Lang, 1997.
- ELDER, J.P. Catullus 1, his Poetic Creed, and Nepos. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 71, 1967, p. 143-149.
- FARRELL, J. The Impermanent Text in Catullus and Other Roman Poets. In: JOHNSON, W.A.; PARKER, H.N. (org.). **Ancient Literacies**: the Culture of Reading in Greece and Rome. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 164-185.
- FEENEY, D. Horace and the Greek Lyric Poets. In: LOWRIE, M. (org.). **Horace**: Odes and Epodes. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 202-231.
- FELDHERR, A. The intellectual climate. In: SKINNER, M.B. (org.). **A Companion to Catullus**. Malden: Wiley-Blackwell, 2007. p. 92-110.
- FITZGERALD, W. **Catullan Provocations**: Lyric Poetry and the Drama of Position. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1995.
- FORDYCE, C.J. **Catullus**: a Commentary. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- FRÖHNER, W. Zu Catull. *Rheinisches Museum für Philologie*, v. 13, 1858, p. 147-150.
- GÄRTNER, T. Kritisch-exegetische Überlegungen zu Catullgedichten. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, v. 47, 2007, p. 1-41.
- GALE, M.R. Aliquid Putare Nugas: Literary Affiliation, Critical Communities, and Reader-response in Catullus. In: HUNTER, R.; OAKLEY, S.P. (org.). **Latin Literature and its Transmission**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 88-107.
- GEE, E. Cicero's poetry. In: STEEL, C. (org.). **The Cambridge Companion to Cicero**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 88-106.
- GIARDINA, G. Per il testo e la interpretazione di Catullo 1.9-10. *Prometheus*, v. 37, 2011, p. 56-60.
- GÓMEZ PALLARÈS, J. Catullo 1,9-10 y el proemio de Lucrecio al "De rerum natura". *Veleia*, v. 15, 1998, p. 299-314.
- GOOLD, G.P. **Interpreting Catullus**. London: University College London, 1973.
- GRATWICK, A.S. Catullus 1.10 and the Title of his "Libellus". **Greece & Rome**, v. 38, 1991, p. 199-202.
- GRATWICK, A.S. Vale, Patrona Virgo: the text of Catullus 1.9. *Classical Quarterly*, v. 52, 2002, p. 305-320.
- GUTZWILLER, K. Catullus and the 'Garland' of Meleager. In: DU QUESNAY, I.; WOODMAN, T. (org.). **Catullus: Poems, Books, Readers**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 79-111.
- HABINEK, T. **The Politics of Latin Literature**: Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 1998.
- HAND, F.G. **Quaestiones Catullianae**. Jena: [s.n.], 1849.
- HARDIE, P. **Rumour and Renown**: Representations of Fama in Western Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- HARTZ, C. **Catullus Epigramme im Kontext Hellenistischer Dichtung**. Berlin; New York: de Gruyter, 2007.
- HAY, P. **Saeculum**: Defining Historical Eras in Ancient Roman Thought. Austin: University of Texas Press, 2023.
- HEINSIUS, N. **Adversorium libri IV**. Harlingen: [s.n.], 1742.
- HEYWORTH, S.J. Review of Trappes-Lomax 2007. **Bryn Mawr Classical Review**, 2008.09.32, 2008.
- IRELAND, R.I. **Iuli Frontini Strategemata**. Leipzig: Teubner, 1990.
- KROLL, W. **Catull**. Breslau: [s.n.], 1923.
- KROSTENKO, B. **Cicero, Catullus and the Language of Social Performance**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- LOBUR, J.A. **Cornelius Nepos**: a Study in the Evidence and Influence. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.
- MAURACH, G. "Perennis" in Catullus' Widmungsgedicht. *Wiener Studien*, v. 27, 2003, p. 143-152.
- MAYER, R. On Catullus 1.9 again. *Liverpool Classical Monthly*, v. 7, 1982, p. 73.
- MUNRO, H.A.J. **Criticisms and Elucidations of Catullus**. Cambridge: Cambridge University Press, 1878.
- MYERS, K.S. Gender and Sexuality. In: DU QUESNAY, I.; WOODMAN, T. (org.). **The Cambridge Companion to Catullus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. p. 70-88.
- MYNORS, R.A.B.C. **Valerii Catulli Carmina**. Oxford: Oxford University Press, 1958.
- NEWMAN, J.K. **Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility**. Hildesheim: Olms, 1990.
- PAPANGHELIS, T.D. Catullus and Callimachus on Large Women: a Reconsideration of c. 86. *Mnemosyne*, v. 44, 1991, p. 372-386.

PUTNAM, M.C.J. **Poetic Interplay**: Catullus and Horace. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006.

DU QUESNAY, I. Catulli Carmina. In: DU QUESNAY, I.; WOODMAN, T. (org.). **The Cambridge Companion to Catullus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. p. 167-218.

RAUK, J. Time and History in Catullus 1. **Classical World**, v. 90, 1997, p. 319-333.

RIVERO GARCÍA, L. **Book XIII of Ovid's Metamorphoses**: a Textual Commentary. Berlin; Boston: de Gruyter, 2018.

SANDY, G. N. Catullus 16. **Phoenix**, v. 25, 1971, p. 51-57.

SETAIOLI, A. La dedica di Catullo a Cornelio Nepote. **Paideia**, v. 73, 2018, p. 1091-1106.

SHORROCK, R. **The Myth of Paganism**: Nonnus, Dionysus and the World of Late Antiquity. London: Duckworth, 2011.

SKINNER, M.B. Ameana, Puella Defututa. **Classical Journal**, v. 74, 1979, p. 110-114.

STROUP, S.C. **Catullus, Cicero, and a Society of Patrons**: the Generation of the Text. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

TRAPPES-LOMAX, J.M. **Catullus**: a Textual Reappraisal. Swansea: Classical Press of Wales, 2007.

ZAINA, E. Catulo: la escritura que sale del cuerpo. **Latomus**, v. 68, 2009, p. 895-909.

Notas

1 Vgl. zur Forschungslage etwa Myers, 2021, p. 73 mit Anm. 25 oder Du Quesnay, 2021, p. 186 mit Anm. 85.

2 Vgl. dazu etwa die guten Zusammenfassungen der Forschungsdiskussion bei Anselm, 2004, p. 27 Anm. 100 oder Lobur, 2021, p. 23-24 mit Anm. 71.

3 Text übereinstimmend etwa bei Mynors, 1958 oder Bar-don, 1973; die Ergänzung *o* geht auf Handschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück und wurde von dort in die *Editio Veneta* aus dem Jahr 1496 übernommen, die Palladius Fuscus (Palladio Negri / Palladio Fusco) verantwortet hat (vgl. Giardina, 2011, p. 56). Zur Rechtfertigung dieser Konjektur vgl. beispielsweise Dettmer, 1997, p. 18 und Gómez Pallarès, 1998, p. 303.

4 Erklärungen dafür, warum hier weder eine bestimmte, namentlich genannte Muse noch deren Kollektiv angerufen wird, sammelt bereits Kroll, 1923, p. 3; der Hinweis auf die bei Kallimachos im Umfeld der entscheidenden Stelle (*Act.*, frag. 7, v. 14) genannten Chariten (Gutzwiller, 2012, p. 89) zeigt eher den Gegensatz, als eine wirkliche Parallele darzustellen. Entsprechend hat Trappes-Lomax, 2007, p. 34-36 vorgeschlagen, anstelle von „*uirgo*“ das ihm als Glosse verdächtige „*patrona*“ zu tilgen und sich für die „*Thaleia uirgo*“ zu entscheiden; zu den sich aus der Verbindung eines Namens mit dem Vokativ „*uirgo*“ ergebenden sprachlichen Problemen vgl. Heyworth, 2008 ad loc. Dass das Problem nicht in der Bezeichnung der Musen als „*uirgines*“, sondern im nicht durch einen Namen spezifizierten Singular liegt (so auch Elder, 1967, p. 148), verkennt Gärtner, 2007, 3f.; richtiger hier Gómez Pallarès, 1998, p. 305: „*Parece más lógico pensar que una advocación en singular pueda responder a una diosa que siempre aparezca en singular*“. Zu den Versuchen, in der „*patrona uirgo*“ Minerva (Baehrens, 1885, p. 72f.), Nemesis (Newman, 1990, p. 114-118) oder Venus (Gómez Pallarès, 1998, p. 307-309) zu sehen, sowie zur problematischen Gleichsetzung „*patrona uirgo*“ = *Musa*, die sich auch auf Meleager (*AP* 4, 1, 1), Cat. lxxv, v. 2f. und Prop. ii.30, v. 33 nicht überzeugend stützen kann, vgl. Giardina, 2011, p. 57f.

5 So etwa bereits Heinsius, 1742, p. 633, und nun wieder Mayer, 1982, p. 73 sowie Gratwick, 2002, p. 310. Energischer Widerspruch gegen diese These findet sich etwa bei Rauk, 1997, p. 330: „*Patrona virgo is neither an intruder nor a textual corruption. The muse is there, and she is a 'patrona', because she holds both Nepos and Catullus under her protection and favors the work of both without regard to genre*“.

6 So nach Hand, 1849, p. 4 („*qualecumque; quod o patrona, per te*“) jüngst etwa wieder Giardina, 2011, p. 59 und Allen, 2022, p. 97 („*qualecumque quidem, rogo, patrona*“). Die einzige in diese Richtung weisende Konjektur, die auch in den Interpretationen entsprechenden Niederschlag gefunden hat, ist diejenige Bergks („*qualecumque quidem est, patroni ut ergo*“, Bergk, 1857, p. 581), die Mynors (1958) als einzige im Apparat seines bis heute einflussreichen Textes aufgeführt hat und die Fordyce (1961, p. 87) der ebenso verfährt, in seinem Kommentar nachdrücklich empfiehlt: „*Bergk [...] both restores concinnity to the poem by removing the enjambement and gives it unity by removing the abrupt apostrophe*“. Zur überzeugenden Kritik an der sprachlichen Form von Bergks Konjektur vgl. insbesondere Clausen, 2007, p. 38 Anm. 3. Die Einwände von Arkis, 1983, p. 18, der zugunsten der überlieferten „*patrona uirgo*“ auf die Anrede an Pollio und die Muse in Hor. *Carm.* ii.1 verweist, und Gómez Pallarès, 1998, p. 302, der zusätzlich an Hor. *Carm.* i.1, an Lucr. i, v. 1-43 sowie Prop. i.1 und ii.1 erinnert, wird von Giardina, 2011, p. 56f. überzeugend zurückgewiesen.

7 Der einzige ernsthafte – wenn auch äußerst voraussetzungsreiche – Versuch einer Erklärung für dieses Rätsel

bietet Gratwick, 1991, p. 201, der darauf hinweist, dass der antike Titel der catullischen Sammlung *Passer Catulli* gewesen zu sein scheint und dass Aristoteles und Plinius (*Nat.* 10, 107) die kurze Lebensdauer des Sperlings betonen, und so „*saeclō*“ und „*perenne*“ miteinander versöhnt: „*[S]aeclō means (notoriously brief) generation (of 'passeres')*“, „*perenne (steadily) from year to year' glances at the supposedly peculiar seasonal character of their natural life-cycle*“.

8 Häufig werden hier in der Forschung eher die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede betont, vgl. etwa Batstone, 2007, p. 242: „*The last line of Catullus 1 [...] recalls, reverses, and even trumps Cinna's wish for Cato*“.

9 Vgl. dazu etwa die Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Gutzwiller, 2012, p. 89 sowie Feeney, 2009, p. 212.

10 Durch die Erwähnung eines Widmungsträgers kann diese Bescheidenheit bei Catull schnell den Eindruck der Selbstverkleinerung zu Gunsten dieses Adressaten erwecken; diesen Weg verfolgen am konsequentesten die von Allen, 2022, p. 97 vorgeschlagene Konjektur („*qualecumque quidem, rogo, patrona*“) oder Fröhners „*tuo, patrona, uerbo*“ (1858, p. 147f.), das trotz der bei Putnam, 2006, p. 56 geäußerten Kritik Gratwicks inhaltlich ähnlichem, aus den Konjekturen Bergks, Munros („*qualecumque quidem patroni ut ergo*“, Munro, 1878, p. 1-5), Goolds („*qualecumque quod est, patrona uirgo*“, Goold, 1973, p. 10f.; derselbe Vorschlag findet sich auch bei Cassata, 1975, p. 211f.) und dem von Heyworth, 2008 ad loc. favorisierten „*qualecumque aliquid. patroni ergo*“ Gratwicks (Gratwick, 2002, p. 306) vorzuziehen ist; vgl. dazu auch die berechtigte Ablehnung von Gratwicks Vorschlag durch Trappes-Lomax, 2007, p. 34. Gegen das paläographisch im Vergleich zu Fröhner noch etwas wahrscheinlichere „*qualecumque; quod o patrona, uirgo*“ (Giardina, 2011, p. 59f.) wendet Allen, 2022, p. 96 insbesondere ein, dass es „*an unexpected, extended enjambement*“ bilde; wichtiger ist allerdings wohl, dass das Adverb zwar in Cat. xl, v. 5 mit der an Ravidus gerichteten Frage „*an ut peruenias in ora uulgi*“ direkt auf die Verbreitung der Dichtung im Publikum abzielt, dieses aber offensichtlich eher negativ konnotiert ist, wie die zweite Verwendung in Cat. lxxii, v. 3f. zeigt, wo der Sprecher über seine Liebe zu Lesbia sagt: „*[D]ilexi tum te non tantum ut uulgius amicum, / sed pater ut gnatos diligit et generos*“.

11 Putnam, 2006, p. 56 sieht hier ein Wortspiel mit dem bei Catull überlieferten *perenne*, das aber letztlich insbesondere den Gegensatz zu „*hunc in annum*“ hervorhebt.

12 Vgl. dazu auch Feeney, 2009, p. 213: „*[...] the diffidence of the claim in the first stanza of 1.32 needs to be registered. 'This year, and more' is far more tentative even than Callimachus' 'many a year' or Catullus' 'more than one generation'*“.

13 Maurach, 2003, p. 145 Anm. 8 konstatiert den Widerspruch als Charakteristikum Catulls und sieht sich damit einer Erklärung desselben entziehen: „*Man sollte in c. 10 das perenne nicht zu bloßem ‚andauernd‘ oder ‚ununterbrochen‘ herabstufen, um der gewissen Paradoxie aus dem Wege zu gehen, die darin liegt, daß ein ‚ewig‘ nicht glatt zu ‚mehr als eine Generation‘ paßt*“.

14 Vgl. dazu erneut die geniale Analyse, die Maurach, 2003, p. 145f. notwendigerweise in völlige Aporie führt: „*Eingeschoben in eine erneute Bescheidenheitsformel, eingestellt in den Ausdruck ‚mehr als nur eine Generation‘, ist da ein ‚ewig‘ [...] Catull setzt zurückhaltend mit der adverbialen Bestimmung ‚mehr als eine ...‘ an, läßt völlig unerwartet eine zweite, nämlich das ‚ewig‘ als einen überraschenden Einschub nachfolgen, um dann wie mit schlechtem Gewissen ob der Unbescheidenheit die weniger anspruchsvolle Phrase ‚mehr als nur eine Generation‘ zu Ende zu führen. Mit dem ‚perenne‘ verläßt Catull also*

für einen kurzen Augenblick die Rolle bescheiden sein Werkchen Herabstufenden und läßt durchblicken, daß er sich einen Nachruhm erhofft, der länger währt als nur eine Generation“.

15 Zur verbreiteten, aber auch bei Beibehaltung des überlieferten Textes hochgradig spekulativen Ansicht, dass Catull hier auf das Ordnungsprinzip der „*Chronica*“ seines Landsmannes anspiele und mit „*saeclo*“ das dort angeblich in jeweils einem Buch abgehandelte Jahrhundert gemeint sei, vgl. beispielsweise Habinek, 1998, p. 95.

16 Vgl. zur Bedeutung von „*saeculum*“ an diesen Stellen und deren Bedeutung für die neoterische Poetik beispielsweise auch Sandy (1971, p. 56), Skinner (1979, p. 113f.), Papanghelis (1991, p. 384f.), Fitzgerald (1995, p. 104), Claes (2002, p. 9f.), Hartz (2007, p. 219f.), Zaina (2009, p. 903), Farrell (2009, p. 170) und Hay (2023, p. 143).

17 Vgl. dazu auch Hardie, 2012, p. 325.

18 Cichorius, 1908, p. 224f., sieht hier nicht nur ein potenziell von Lucilius bereits in seiner ersten Satire wiederholtes Wort, sondern auch das Vorbild für die Bitte der Clotho in Sen. *Apoc.* 3,3: „[S]ed Clotho, ego mehercules inquit, pusillum temporis adicere illi uolebam“.

19 Vgl. zu der Stelle (Lucil., frag. 7 m = frag. 8 Chr) auch Christes-Garbugino, 2015, p. 18f.; Munro, 1878, p. 126 zieht das Fragment zur Erläuterung von Cat. liv, v. 4 („*si non omnia, displicere uellem*“) heran.

20 Vgl. zur Verwechslung von *us* und *ui* auch die gespaltene Überlieferung in Ov. *Met.* xiii, v. 455 („*utque*“: „*uique*“: „*atque*“: „*usque*“; vgl. Rivero Garcia, 2018, p. 468) oder Frontin. *Strat.* 4,7,34, wo sich Lambins „*usque*“ gegen das überlieferte „*uique*“ durchgesetzt hat (vgl. etwa den Apparat in der Ausgabe von Ireland, 1990, p. 112).

21 Zur Wortstellung kann etwa auch Hor. *Carm.* II,20, v. 13f. („*iam Daedalo notior Icaro / uisam gentis litora Bosphori*“) verglichen werden.

22 Vgl. zu Präposition und Attribut auch die folgende Stelle in ähnlichem Kontext: „[P]erque omnia saecula fama, / siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam“, Ov. *Met.* xv, v. 878-879.

23 All diese Kontraste werden auf der Grundlage des überlieferten Textes schnell zu Übereinstimmungen, wie insbesondere die Interpretation bei Setaioli (2018), S. 1039 zeigt.

24 Ähnlich argumentiert Goold, 1973, p. 11, der Catull hier auf eine von Nepos wohl positiv gemeinte, von Catull aber als Unterschätzung seiner Position aufgefassten Erwähnung in den *Chronica* reagieren lässt.

25 Vgl. zu diesem Aspekt der Beziehung zwischen Catull und Nepos etwa auch Habinek, 1998, p. 94f.

26 Das betont auch Myers, 2021, p. 74 Anm. 29.

27 Vgl. dazu insbesondere die Zusammenfassungen bei Stroup, 2010, p. 226f. und Gale, 2016, p. 101f. Gee, 2013, p. 103 sieht in Ciceros späteren kritischen Äußerungen über die Neoteriker (*Or.* 161; *Att.* 7, 2, 1; *Tusc.* 3, 45) eine Reaktion auf die ihrer Ansicht nach mit Cat. XLIX einsetzende literarische Fehde; Fitzgerald, 1995, p. 128f. erkennt in Cat. xlix eine Parodie von Ciceros Briefstil.

28 Goold, 1973, p. 11. Für diese These spricht insbesondere ein wichtiges Rezeptionszeugnis: Ausonius widmet das siebte Buch seiner Eklogen in einer expliziten Imitation von Cat. I seinem Sohn, indem er den Eingangswers zitiert („*cui dono lepidum nouum libellum*“, Aus. *Ecl.* VII, 1, 1) und in der Folge sowohl Catull („*Veronensis [...] poeta*“, *Ecl.* VII, 1, v. 2)

als auch Nepos (*Nep., Ecl.* VII, 1, 3) eindeutig identifiziert. Wenn er nun sich selbst an die Stelle Catulls und seinen Sohn an diejenige des Nepos setzt, hebt er diesen in signifikanter Weise von seinem Vorgänger in Cat. I ab: „*inueni, trepidae silete nugae, / nec doctum minus et magis benignum, / quam quem Gallia praebeuit Catullo*“ (*Ecl.* VII, 1, v. 7-9). Das fehlende Wohlwollen des Nepos, auf die Ausonius hier anspielt, steht in deutlichem Kontrast zu den Superlativen des eigenen Widmungsgedichts: „*[H]oc ullus mihi carior meorum, / quem pluris faciunt nouem sorores, / quam cunctos alios Marone dempto*“ (*Ecl.* VII, 1, v. 10-12); vgl. dazu insbesondere den Vergleich bei Shorrock, 2011, p. 41f.

29 Gegen eine ironische Auffassung des auch von ihm konjizierten *patrone* wendet sich beispielsweise Allen, 2022, p. 97: „*Far from being ironic, the address will have expressed – with cheerful self-depreciation – a request that Nepos continue to lend a patron’s support for the new libellus*“. Im Sinne einer literarischen Schutzherrschaft versteht bereits Giardina, 2011, S. 58, der auf *Th* LL x 787, 7 und *old* s.v. „*patronus*“ verweist, das Wort „*patronus*“, was aufgrund der Parallelität der Formulierungen „*namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugae*“ (Cat. I, v. 3f.) und „*qui me ex uersiculis meis putastis, / quod sunt molliculi, parum pudicum*“ (Cat. XVI, v. 3) durchaus wahrscheinlich ist; vgl. dagegen aber auch Krostenko (2001, S. 255), Feldherr (2007, S. 105) und Myers (2021, S. 74).

30 Grundsätzlich vergleichbar – wenn auch unter Verwendung des Begriffs *aetas*, der inhaltlich freilich eher dem „*saeculum*“ in Cat. I entspricht – ist der Beginn der Alcibiades-Vita: „*[O]mnium aetatis suae multo formosissimus*“ (*Alc.* I, 2); vielleicht hat Nepos Catull am Ende seiner *Chronica* in einer teils in *Alc.* 1, 2 und teils in *Att.* 12, 4 wiederaufgenommenen Formulierung etwa als „*omnium huius lustris poetarum multo elegantissimus*“ bezeichnet.

Os *Mimos* de Herodas: retratos e caricaturas do quotidiano helenístico

Rui Tavares de Faria

RESUMO

A brevidade e a precisão caracterizam de um modo geral a produção literária grega do período helenístico. É neste cenário que se inscreve o mimo, género “menor” do modo dramático, não só em termos de extensão, mas também em matéria de conteúdo. Os mimos escritos por Herodas constituem um testemunho importante, uma vez que dão a conhecer retratos e caricaturas do quotidiano da época helenística. As várias situações submetidas pelo mimógrafo à representação denunciam questões variadas ao nível do tecido social, desde a fidelidade no casamento ao recurso à violência no universo doméstico ou no domínio educacional, ou desde a prática de cultos religiosos à expressão de desejos íntimos e sexuais. Para isso, o recurso ao mimo revela-se eficaz, porque é sucinto e próximo da realidade popular dos alvos sujeitos à paródia. No presente artigo, apresenta-se, em primeiro lugar, Herodas, autor dos *Mimos*, e teoriza-se sobre o género literário em que enformam os seus diálogos, para, depois, se analisar e comentar o modo como no seu legado se retratam cenas do quotidiano helenístico, na sua maioria caricaturas que suscitam o humor e a hilaridade, sem, contudo, deixar de se proceder a uma crítica social, através da sátira e da paródia.

PALAVRAS-CHAVE

Mimo; Herodas; Retrato; Caricatura; Quotidiano Helenístico.

SUBMISSÃO 16 out. 2025 | APROVAÇÃO 18 dez. 2025 | PUBLICAÇÃO 15 jan. 2026

DOI 10.17074/cpc.v1i50.69901

CONSIDERAÇÕES PREAMBULARES

O desfecho da Guerra do Peloponeso constitui “um passo decisivo no início de uma nova era na existência da Hélade”.¹ Derrotada por Esparta, Atenas assiste a um conjunto de mudanças a vários níveis, a partir do começo do séc. IV a.C. A má organização, sintonizada com um número cada vez maior de corruptos e demagogos, a inferioridade bélica, em comparação com outras *póleis* gregas, e a crise socioeconómica, que prospera como resultado dessas duas causas, conduzem Atenas ao declínio. O projeto de hegemonia preconizado e exaltado no período áureo da época clássica vê-se destituído de qualquer significação; e a Hélade acaba por perder, conseqüentemente, a soberania que durante séculos exerceu no mundo antigo.

Ainda envolvida em dissidências bélicas com as regiões e os reinos fronteiriços, a Grécia enfraquecida torna-se um atrativo fácil para Filipe II da Macedónia que, a partir de 349 a.C., começa a impor o seu domínio sobre o território helénico: “à force d’être attaqué de tous côtés, la Macédonie est en passe de devenir une nouveauté dans le monde grec, un grand État territorial dont le dynamisme va s’exprimer dans le génie politique de son souverain”.² Verifica-se nas duas décadas seguintes uma série de conflitos que reduzem Atenas a um centro cultural do vasto império de Alexandre, aberto à passagem e permanência de diversos povos. É neste sentido que se instaura o que historiadores, arqueólogos, classicistas e demais estudiosos das ciências sociais e humanas, entenderam chamar de helenismo ou alexandrinismo.

A época helenística corresponde, assim, ao período que vai desde a morte de Alexandre, em 323 a.C., até meados do séc. II a.C. ou até ao último quartel do séc. I a.C. Maria Helena da Rocha Pereira assinala que “sobre o seu termo há discordâncias. Podemos, efetivamente, levá-lo até 30 a.C., ano do estabelecimento do Império Romano por Augusto, ou apenas até 146 a.C.,

data da conquista da Grécia por Roma”.³ Independentemente desta falta de consenso cronológico, certo é que, ao nível da literatura, das artes, da filosofia, o período helenístico se caracteriza por princípios que se centram no indivíduo, não estritamente enquanto cidadão, mas como homem. Assim, vai interessar aos poetas e artistas helenísticos o quotidiano da *pólis*, com o seu colorido humano, captado no instante com o realismo do momento.

É neste panorama que se inscrevem, por exemplo, as obras poéticas de Calímaco e de Teócrito e o canto das *Argonáuticas*, de Apolónio de Rodes, ou as filosofias do estoicismo e do epicurismo. Paralelamente, o interesse pelo *éthos* humano associado ao comportamento social é despertado e manifesta-se em autores como Teofrasto, que fora discípulo de Aristóteles, ou Herodas. É, pois, sobre este último que incide o nosso artigo. Tratando-se de um autor “menor” ou “menos conhecido”, impõe-se, em primeiro lugar, apresentar aquele que se propõe retratar e satirizar, em breves *sketches*, o quotidiano helenístico do seu tempo. Em seguida, teoriza-se sobre o género literário através do qual se constrói a sua *poiesis*, para, numa terceira parte, se analisarem e comentarem os retratos e as caricaturas que são feitos na sua produção mimográfica.

HERODAS, AUTOR DE MIMOS

Não há praticamente testemunhos quanto à biografia de Herodas. Os autores que lhe fazem referência ora o nomeiam Herodas (Ἡρόδας, forma posterior de Ἡρώιδας), ora Herodes (Ἡρώδης), ora ainda Herondas (Ἡρώνδας).⁴ Apesar de a primeira e a terceira onomásticas pertencerem ao dórico e a segunda ser, presumivelmente, uma normalização ática, as incertezas relativas à proveniência do autor persistem, bem como as dúvidas quanto à grafia do seu nome. No caso do nosso estudo, optamos por Herodas, a forma adotada por Cunningham e comumente aceite pelos investigadores lusófonos⁵ e usada em traduções e referências bibliográficas.⁶

Malgrado a escassez de informações acerca do poeta a quem se atribui a autoria dos mimos, sempre se consegue, através das poucas menções que lhe são feitas (testemunhos externos) e por meio das referências que constam de algumas das composições conservadas (testemunhos internos), levantar hipóteses relativamente a lugares por onde Herodas poderá ter passado ou até mesmo inferir a datação de certos mimos, porque aludem tanto a figuras históricas como a acontecimentos que ocorreram num dado tempo e num dado local. Dos que o mencionam, o exemplo de Plínio, o Jovem (Pl., *Epist.*, 4.3.3-4), associa Herodas a Calímaco, o que poderia insinuar que ambos tivessem sido contemporâneos um do outro, no séc. IV a.C., mas, ligando-se toda a produção poética indubitavelmente à primeira metade do séc. III a.C., tendo por base os seus encómios às rainhas Arsínoe e Berenice, essa associação não se reveste de validade. Por isso, além desta e de outras referências quanto à época do autor, deve atentar-se no conteúdo de certos mimos, pois fornecem elementos relevantes para a cronologia de Herodas.

Dos oito mimos praticamente completos que nos chegaram, é possível que o IV tenha sido recitado/representado entre 280 a.C. – considerando que, à data, o pintor Apeles, a quem Herodas alude nos v. 72-78, já tinha morrido – e 265 a.C. – uma vez que os filhos do escultor Praxíteles, Cefisódoto e Timarco, mencionados nos v. 25-26, também não se contavam no rol dos vivos. Embora ordenado em primeiro lugar, o mimo I contém informações que sugerem uma datação posterior ao IV – ou, noutra perspetiva, uma cronologia intermédia – que é a de 272/271 a.C., isto porque a menção feita a Ptolomeu II e Arsínoe II assim parece insinuá-lo. O mimo II, por sua vez, será anterior a 266 a.C., data a partir da qual Ace, a *pólis* referida no v. 16, passa a chamar-se Ptolemaide, que viria a tornar-se uma das antigas capitais da província romana da Cirenaica. Assim sendo, é legítimo integrar Herodas no período helenístico, tendo vivido provavelmente na primeira metade do séc. III a.C.

Relativamente aos lugares por onde o autor terá passado, ou até vivido, há informações importantes em certas composições. A narrativa que se desenvolve no mimo II ocorre seguramente em Cós; e também nesta ilha do Dodecaneso poderá localizar-se o Templo de Asclépio do mimo IV. As situações retratadas nos mimos VI e VII parecem desenrolar-se nalguma região da Ásia Menor: a proveniência de Cerdão (6.58) e a referência ao mês do Touro (7.86) sugerem Quios e/ou Eritreia. No mimo I, o Egito é amplamente glorificado (1.26-35) e no II, o sintagma *μνέων Ἀττικῶν* (2.22) pode sugerir que a composição tenha sido escrita durante o Império Ptolemaico, quando a moeda de prata ática havia sido instituída como moeda-padrão.

Considerando, portanto, os testemunhos de que se dispõe, é possível que Herodas seja de origem dórica; tenha vivido entre os finais do séc. IV a.C. e meados do séc. III a.C. e conhecido, como visitante ou como residente, o Egito, a ilha de Cós e a Ásia Menor. Terá sido, nesta linha de ideias, contemporâneo de Calímaco, Apolónio de Rodes e Teócrito, os três nomes maiores da literatura grega do período helenístico ou alexandrino.

O MIMO, UM GÉNERO LITERÁRIO “MENOR” DO TEATRO ANTIGO

À falta de outros testemunhos, é a Sófron de Siracusa que se atribui a introdução da prática literária de um certo género a que se deu a designação de *mimo*. De acordo com a *Suda* (Σ 893), Sófron de Siracusa viveu em época próxima de Xerxes e de Eurípides, *i.e.*, no séc. V a.C., e escreveu “mimos masculinos” e “mimos femininos”, composições em prosa e em dialeto dórico. Da mesma época não dispomos, com certeza, de outros autores que se tenham dedicado ao mimo, a não ser Xenarco, sobre quem quase nada se sabe e se pensa até que terá sido filho de Sófron.⁷

Na verdade, Laloy assinala que,

dès le cinquième siècle au contraire, on parle des “mimes” de Sophron et de Xénarque, qui sont des ouvrages écrits. Il est possible que le genre ait

existé avant ces auteurs. Nous n'en avons aucun témoignage, et il faut remarquer qu'Aristote en sa Poétique ne fait aucune allusion au mime quand il remonte aux origines de la comédie, mais seulement aux rustiques exhibitions que les Mégariens promenaient de village en village (κώμῳ) et aux pièces d'Épicharme.⁹

Apesar das hipóteses levantadas,⁹ permanece, portanto, obscura a determinação das origens desse gênero literário e o estado fragmentário em que nos chegaram os mimos de Sófron não permite ao investigador uma análise aprofundada dos textos. Estes poucos testemunhos parecem suportar, contudo, a consideração que Diomedes, gramático latino que viveu, provavelmente, no final do séc. IV d.C., faz acerca da natureza genológica do “mimo”, tendo em conta a obra de Sófron: “[M]ῖμος ἐστὶ μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων”.¹⁰

É a representação de cenas do cotidiano o principal objetivo do mimo. Efetivamente,

the Greek mime was a popular entertainment in which one actor or small group portrayed a situation from everyday life in the lower levels of society, concentrating on depiction of character rather than plot. Situations were occasionally borrowed from comedy. Indecency was frequent.¹¹

Segundo aponta Cunningham, o mimo é um gênero que se popularizou na Grécia antiga, por imitar episódios do dia a dia que constituíam momentos de entretenimento, mas também de aprendizagem. Com afinidades cômicas, o mimo é, então, uma espécie de *sketch*, anacronismo que nos parece ser adequado para definir esse gênero antigo. Ao contrário da comédia, o mimo é uma representação breve cuja intencionalidade literária não é a de desenvolver um enredo complexo, mas sim a de representar um certo tipo social, sujeito a uma análise ética que resulta amiúde numa caricatura.

Depois de Sófron e de Xenarco, a representação de mimos parece ter sido interrompida, pelo menos é o que nos leva a crer a ausência de testemunhos. Laloy acrescenta que “*tout se passe comme si le mime avait été absorbé par le dialogue philosophique, pour ne reparaitre au jour qu'après*

l'épuisement de ce genre et par les soins de poètes érudits”.¹² Com efeito, é na época helenística que o mimo volta a impor-se como produção poética de interesse literário. Além de cumprir certos pressupostos da estética alexandrina, sobretudo no que toca à concisão do enredo e à extensão breve, como preconizado por Calímaco,¹³ o mimo também se presta à representação de tipos humanos, à semelhança do que Teófrasto registra nos seus *Caracteres* e, mais tarde, do que Álcifron dá conta nas suas *Cartas*.¹⁴ É, por isso, legítimo considerar-se que o mimo se torna um gênero representativo da produção literária do período helenístico, o qual encontrou em Herodas e em Teócrito dois dos seus cultores mais significativos, apesar de os textos deste último, o poeta de Siracusa, nunca terem sido chamados de mimos na Antiguidade.¹⁵

A produção mimográfica de Herodas difere, porém, da de Teócrito. Enquanto este último representa nos seus mimos, além de cenas da realidade contemporânea, um certo idilismo bucólico, protagonizado por pastores – cenário que será, depois, recuperado, por exemplo, por Virgílio nas *Bucólicas* –, Herodas foca-se em episódios banais do cotidiano helenístico, manifestando preocupação em dar a conhecer ao público uma série de incidentes caricatos, com os quais estará familiarizado, não lhe propondo enredos complexos. Interessa a Herodas a tipificação dos caracteres humanos, mais do que o apelo às emoções e aos afetos, como sucede com Teócrito.

Além disso, os mimos de Herodas também se afastam dos de Teócrito em termos formais, concretamente ao nível da métrica. Teócrito usa o hexâmetro datílico, o verso épico por excelência, enquanto Herodas utiliza o colíambo, recurso que o obriga ao emprego do dialeto iónico, seguindo como paradigma a poesia de Hipónax. Contudo, constam igualmente dos mimos herodianos algumas formas dóricas e outras áticas, talvez em jeito de “*hommage à Sophron et à Platon, ses prédécesseurs dans le genre du mime ou du dialogue, qui lui permet de ne pas trop ressembler à Hipponax et de se faire un langage de circonstance*”

como sugere Laloy.¹⁶ A utilização de uma métrica diferente do hexâmetro datílico tem levado alguns investigadores a designar as produções de Herodas de “mimiambos”. O mimiambo não é, todavia, um gênero literário, mas o resultado do emprego de uma métrica particular ao mimo. Eis por que aqui se opta pelo termo mimo para referir a obra herodiana, à semelhança do que fizeram Cunningham e Laloy.

Em síntese, o mimo constitui uma “imitação do real, um realismo por vezes grosseiro”, sob a forma de “curtas peças, cheias de malícia, que fixavam um breve instante da vida, sem pretender desenrolar uma ação”.¹⁷ Desconhecem-se, com precisão, as suas origens e as circunstâncias em que eram representados. Em termos literários, o mimo é um gênero dramático, que se desenvolve através do diálogo e reproduz cenas do quotidiano, desde discussões banais entre mulheres e/ou escravos até à participação em cultos religiosos. Afigura-se como um “negativo fotográfico” da realidade.

OS MIMOS DE HERODAS: RETRATOS E CARICATURAS DO QUOTIDIANO HELENÍSTICO

São oito os *Mimos* de Herodas que nos chegaram, praticamente na íntegra, a que se juntam pouquíssimos fragmentos, os quais integrariam mais cerca de quatro mimos. À exceção do mimo VIII, ao qual reservamos uma secção específica, todos os outros tratam de situações do quotidiano. Do mesmo modo que Teofrasto recorre a exemplos comuns para fornecer um câdápio de tipos humanos nos seus *Caracteres*, ou da mesma forma que Alcifron, influenciado pela estética helenística, evocará episódios caricatos nas suas *Cartas*, ou ainda de maneira semelhante aos enredos da Comédia Nova, que se viram para o *oikos* e dão a conhecer um conjunto variado de ocorrências domésticas, também os *Mimos* de Herodas desenvolvem, ainda que de forma breve, circunstâncias e incidentes do dia a dia social, familiar e profissional do período helenístico. Vejamos, com maior detalhe, cada um dos mimos de forma a dar conta dos retratos e

das caricaturas desenhados e propostos pelo autor.

O mimo I, intitulado ΠΡΟΚΥΛΙ[Σ] Η ΜΑΣΤΡΟΠΙΟΣ (“A alcoviteira”),¹⁸ reproduz a conversa entre duas mulheres, amigas que já não se viam há algum tempo (1.10-15). Gílde visita Metrícia¹⁹ com o intuito de lhe propor um amante (1.49-68). Como o marido de Metrícia se encontra ausente (1.21-24), não lhe dando sequer notícias sobre a sua jornada em terras egípcias, Gílde, versada em arranjos amorosos para várias moças, entende que a amiga não deve permanecer sozinha (1.40-48). Ponderada e resoluta em manter-se fiel – pelo menos é essa a mensagem que passa a atuação da personagem –, a jovem Metrícia prefere ficar só a ter de trair o marido (1.67-79), mesmo que dele não tenha novas desde a partida há dez meses. Recusa, portanto, as “boas intenções” de Gílde e não deixa de lhe sugerir bom senso.

O mimo retrata um episódio do quotidiano com valor intemporal: a ausência do marido pode (ou deve?) promover o adultério. Paralelamente, Herodas fixa no *sketch* dois tipos humanos – a alcoviteira e a esposa fiel – com o objetivo de estimular a reflexão no seu público sobre uma situação verosímil, o desaparecimento dos maridos e a solidão (ou abandono) a que se veem votadas as esposas mais jovens, propensas a práticas adúlteras, práticas sugeridas (e apoiadas) pelas mais velhas, porque experientes e conhecedoras da realidade. Metrícia, porém, é uma esposa de respeito, lembrando a remetente de uma das cartas de Alcifron.²⁰

O mimo II, ΠΟΡΝΟΒΟΣΚΟΣ (“O proxeneta”), dá conta da audiência judicial protagonizada por Bátaro, “empresário” do ramo da prostituição, que se queixa aos juízes do crime cometido por um frígio, de seu nome Tales, o qual incorreu em agressões e em maus-tratos para com uma das suas colaboradoras. O proxeneta é astuto e eloquente – qualidade que não é comprometida pelo nome próprio que lhe deu Herodas, *i.e.*, Bátaro, alguém que sofre de batarismo ou tartamudez, uma perturbação de linguagem que se manifesta na fala,

pela interrupção ou repetição de sílabas, de modo involuntário –, sabe dirigir-se aos jurados com modos e recorre a argumentos válidos para a defesa da sua causa (2.11-31). Na verdade, para ver garantido o sucesso da sua acusação, Bátaro apela para a falta de segurança e para o desrespeito das leis em que incorrem certos estrangeiros que se fixaram no território grego. Além disso, o acusador faz-se acompanhar de Mírtale, a verdadeira vítima das agressões sexuais de Tales, e exhibe-a, nua, perante o tribunal, para que todos possam ver o que lhe fez o criminoso (2.65-72). Embora o mimo não apresente o veredicto, parece-nos certa a vitória para o alcoviteiro Bátaro, “explorador” de carácter, que não esconde a natural “tendência para o ganho indecoroso”.²¹

Através deste mimo, além da representação de um incidente plausível, no qual participam, igualmente, personagens-tipo, como o proxeneta e o bárbaro incivilizado, terá sido intuito de Herodas registar uma situação que, se não for denunciada (ou parodiada), pode pôr em causa a segurança, o bem-estar e o cumprimento das leis no território helénico: a presença de estrangeiros nas *pólis* gregas e o estatuto que vão adquirindo podem afetar os princípios de ordem social e harmonia familiar dos cidadãos. Com efeito, perdido o sonho da hegemonia, aplaudida e defendida pelas grandes figuras políticas da Atenas do séc. v a.C., todas as regiões da Hélade se sujeitam, a partir de meados do séc. iv a.C., sob o domínio de Filipe II da Macedónia e, depois, de Alexandre e dos seus sucessores, à aceitação e à integração dos bárbaros nas esferas social e política da vida pública. Ora, o mimo II ilustra um acontecimento negativo da atuação de um indivíduo de origem estrangeira, mesmo que tenha ocorrido num bordel. Parece-nos interessante e adequada a estratégia encontrada pelo mimógrafo para denunciar, através do riso e da caricatura, um caso de violência que não será singular no meio social da altura.

Se a violência através da agressão física (e sexual) é objeto de denúncia no mimo II, no que se lhe segue, intitulado ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ (“O

preceptor”), é precisamente a agressão física, o incentivo à pancadaria, o que domina a súplica de uma mãe, aflita com os problemas de aprendizagem do filho, e não só, junto do mestre Lamprisco. O tema da educação – que já tinha sido tópico parodiado na comédia grega, em particular na *Archaia*, de que *Nuvens*, a produção de Aristófanes premiada com o 3o. lugar nas Grandes Dionísias de 423 a.C., é um exemplo importante – merece também a atenção de Herodas. É o jogo a dinheiro o vício a que se entrega Cótalo, o filho de Justina²², motivo por que não só falta às lições do preceptor, como também tem arruinado a economia familiar (3.5-24). Neste sentido e em autêntico desespero, Justina, mãe honrada e virtuosa, apela ao preceptor Lamprisco para que este aplique um corretivo ao filho. Toda a conversa é de queixumes e repreensões, e Cótalo, preguiçoso, mas espertalhão, tenta persuadir o mestre, dizendo que se arrependeu (3.83-84), para não ser soado, pois Lamprisco está decidido a puni-lo (3.85-86). A garantia de deixar o discípulo “em ponto de caramelo” (3.92) é o tranquilizante de que precisa Justina, a qual dará conta ao velho marido de que o filho ficará em boas – e pesadas – mãos (3.94).

Por meio deste mimo, Herodas retoma uma problemática relevante da sociedade sua contemporânea: a educação e os efeitos que esta tem no desenvolvimento individual do cidadão. Mostra-se como, por exemplo, é fácil aos jovens deixarem-se seduzir pelos vícios, como o jogo, porque a situação reflete, de certo modo, o comportamento corruptivo em que se vive na Grécia helenística.²³ Assim, a educação, ao invés de cumprir com a sua missão social e política, a de formar cidadãos conscientes do seu papel na *pólis*, permite que os jovens discípulos se entreguem a atividades nocivas e prejudiciais, tanto para a harmonia do *oikos*, como para o bem-estar coletivo da cidade. O incentivo à agressão física que deve ser aplicada aos maus alunos recorda o *modus operandi* de senhores e escravos, o que, relativamente ao contexto da célula familiar, encontra algum sentido: os filhos indolentes devem ser punidos pelos pais – ou por outros

adultos – e ver nos castigos que lhes são impostos uma forma de não voltar a repetir os mesmos erros no futuro.

Do universo doméstico representado no mimo III, passamos ao domínio do religioso no mimo IV, mas nem por isso se evita o retrato caricato e parodístico da situação. *ΑΣΚΛΗΠΙΩΙ ΑΝΑΤΙΘΕΙΣΑΙ ΚΑΙ ΘΥΣΙΑΖΟΥΣΑΙ* (“Oferecidas e sacrifícios para Asclépio”) é o título do *sketch* em que intervêm duas amigas, Cino e File, em contexto de prestação de culto e homenagem ao deus que cura e remedia as doenças. A cena passa-se no templo de Asclépio, onde as celebrantes vislumbram, com espanto, a estatuária e as pinturas aí presentes. File, por ser a primeira vez que visita o local, manifesta admiração e curiosidade por tudo quanto os seus olhos contemplan (4.20-29). Até a reprodução em pedra de uma jovem cortesã (4.35-39) não lhe escapa à apreciação e ao comentário. Mais do que Cino, File lembra, em versão feminina, “O parolo” de Teofrasto; parece-nos que Herodas lhe acentua o desconhecimento das conveniências sociais, de acordo com um padrão cidadão. Por isso, as duas amigas percorrem o templo como se estivessem num museu e vão destacando, com graça, certos pormenores que lhes saltam à vista. Por fim, o sacerdote de Asclépio recebe-as e agradece, em nome do deus, a oferenda que Cino sacrifica: um galo. Na impossibilidade (financeira, por certo) de ofertar um boi à divindade, um galo é a dádiva singela que a devota lhe traz, o que também cumpre o objetivo a que se presta o culto. Fica a promessa de voltar “com ofertas maiores” (4.87), remata a celebrante, mal se despede do sacerdote, enquanto prepara os restos que levar consigo de volta para casa.

O episódio representado neste mimo dá conta de mais uma circunstância do quotidiano grego e o tom humorístico que o percorre não o torna inverosímil. Confrontada com a visita a um templo que desconhecia, File não esconde a emoção perante os tesouros que observa. Há mesmo passagens do mimo que correspondem a autênticas écfrases: a descrição de uma criança a olhar para uma maçã (4.28-29) ou

a apertar o gargalo a um ganso (4.31-32), a réplica da cortesã Bátale (4.35-39), entre outras. Além de relatar acontecimentos comuns, como a celebração de um culto religioso, Herodas também ensaia processos retóricos nos seus mimos, como é o caso do recurso à écfrase, pela voz das personagens quando descrevem as obras de arte exibidas no templo de Asclépio.

O mimo V leva o espetador (e o leitor) de novo para o universo doméstico, desta vez pela reprodução de uma cena de ciúmes desencadeada por uma mulher, que beneficia dos favores sexuais de um dos escravos e vê-se por ele preterida em favor de outra. Intitulado *ΖΗΛΟΥΤΥΠΙΟΣ* (“A ciumenta”), atributo que se refere à protagonista chamada Bitina, é a raiva dela para com Gastrão, o servo dotado que a trocou por uma certa Anfiteia de Menão (5.1-3), que domina o breve enredo. O *sketch* desenvolve-se a partir das ameaças por parte da patroa enraivecida, as quais se intensificam à medida que ele, o escravo ganhão, lhe suplica por perdão. À cena de ciúmeira assiste a criada. Desenvolve-se, em paralelo, um espírito de camaradagem entre os escravos: por um lado, Pírrias finge não ouvir nem acatar as ordens de Bitina (5.10-15), para proteger o *syndoulos* Gastrão; por outro, Cídila apela à senhora para que perdoe o desgraçado (5.69-73). O final é feliz. O condenado não apanha as mil chicotadas nas costas e na barriga (5.48-49), conforme decretara Bitina, mas ficará “sem mel, festival após festival”. O mesmo é dizer que, apesar de ter sido poupado dos açoites, deixará de beneficiar da preferência da senhora.

Através do mimo V, cremos que Herodas dá protagonismo a uma situação vulgar do quotidiano da época: o envolvimento sexual entre patrões e escravos. Mas, ao contrário de um certo modelo a que a tradição nos foi habituando – o de nos mostrar como o homem da casa tendia a dispor e a abusar sexualmente da criada –, Herodas apresenta-nos um caso igualmente verosímil. Tal como o senhor da casa, também a senhora – casada ou viúva – podia tirar proveito dos súbditos em matéria de sexo. Esta é uma realidade acerca da

qual não dispomos de um número significativo de testemunhos, mas a recriação de Herodas permite que seja considerada.

O mimo VI, ΦΙΛΙΑΖΟΥΣΑΙ Η ΙΔΙΑΖΟΥΣΑΙ (“Amigas íntimas”), mantém o assunto relacionado com o sexo, embora num registo diferente. Corito recebe Metro em sua casa e o que leva esta última a visitar a primeira diz respeito a uma questão de foro íntimo. Metro pretende saber quem fabricou para a amiga um objeto de uso sexual (6.18-20). Corito é surpreendida pelo pedido insistente da visitante, que lhe roga por tudo a identidade do artesão que concebeu tão “belo dote”. Depois de saber como Metro tomou conhecimento do assunto que a trouxera até sua casa, Corito divulga o nome do autor dos artefactos: Cerdão (6.47), um “careca, baixinho” que veio de Quios ou da Eritreia. Após breves conversas e esclarecimentos quanto à qualidade do objeto benfeitor do prazer feminino, Metro despede-se da amiga para ir recolher, junto do curtidor conhecido das duas, mais informações acerca de Cerdão. Não será Metro a configuração no feminino do “Impudente” e do “Intrometido” de Teofrasto?

O mimo VII parece dar-nos a resposta. A mesma Metro que antes recolhia informações da amiga Corito, apresenta-se, acompanhada por outras tantas mulheres, em casa de Cerdão. O motivo que as leva à casa do “Sapateiro” ([Σ]ΚΥΤ[Ε]ΥΣ), título do mimo, é apreciar a qualidade artística do indivíduo em matéria de confeção de calçado feminino. Cerdão não só lhes exhibe os artefactos da sua autoria, descrevendo as técnicas que usa e explicitando a proveniência de certos materiais (7.16-34), como também se lamenta às novas clientes, não fosse ele um comerciante astuto, das dificuldades económicas que o seu ofício muitas vezes acarreta (7.35-53). Toda a intervenção do sapateiro prepara o mulherio que tem diante de si para o doloroso preço em que acaba por avaliar os sapatos que lhes vai mostrando. A partir deste momento, Metro e Cerdão discutem sobre o preço do calçado, por sinal bastante elevado para as bolsas das clientes que ali se encontram. Metro chega mesmo a ser iró-

nica, quando afirma que não é de espantar o facto de a oficina do Sapateiro estar “cheia de abundância e belos artefactos” (7.84), pois o valor que por eles é pedido justifica que ninguém os compre, daí a sua permanência no expositor.

Entre estas duas personagens, porém, cria-se ou sugere-se, em paralelo, um clima de cumplicidade que se indicia na despedida de Cerdão: “Mas tu, Metro, não te esqueças de cá vir buscar as tuas sandálias caranguejeiras no dia 9” (7.128-129). O mimo nada nos diz acerca desta encomenda, o que nos leva a supor que haverá outros interesses que não apenas os sapatos de Cerdão. Será que Metro irá adquirir, sem conhecimento das amigas que a acompanham, um objeto de satisfação sexual tal como o fizera Corito, a amiga íntima do mimo VI? Ou será que vai envolver-se com o próprio Cerdão e dele obter os favores sexuais por que tanto anseia? (cf. 6.97)

Não nos parece restar dúvida de que os mimos VI e VII se complementam e devem, por isso, ser comentados em conjunto. Nestes dois *sketches* Herodas analisa o comportamento feminino, no que toca à intimidade e ao desejo sexual, por um lado, e em termos de consumismo e cumplicidade, por outro. Enquanto o mimo VI mostra como as mulheres partilham entre si assuntos de foro íntimo, como seja, no caso em apreço, o recurso a artefactos que proporcionam autossatisfação sexual e o modo como obtê-los – situação que dá a conhecer, de certa forma, algumas das vivências e práticas sexuais que na altura se experimentavam –, o mimo VII apresenta a atuação (cúmplice) de um grupo de mulheres na casa/oficina de um sapateiro, precisamente o artesão que fez os “consolos” femininos de que falam as amigas no mimo VI.

Se, num primeiro momento, se manifesta a vaidade feminina através do consumismo nessa ida a casa do sapateiro, evidencia-se, logo em seguida, a atuação conjunta do mulherio face a Cerdão, recusando, em unísono, o preço que ele pede pelos produtos à venda. Saberão todas que é ele

quem confeciona “consolos” femininos? Ou saberá disso apenas Metro? Terão ido todas a casa do artesão levadas pelo desejo de comprar um par de sapatos? Ou, tendo sabido do talento de Cerdão em fazer objetos fálicos revestidos de couro para usufruto prazeroso, terão Metro e as amigas ido à procura desses artefactos, esperando que o sapateiro denunciasses essa sua “outra arte” a um grupo desconhecido de clientes? Seja qual for a resposta para cada uma das questões colocadas, fica a ideia de que Herodas prioriza, nos mimos VI e VII, circunstâncias do quotidiano feminino, mostrando como as mulheres atuam, tanto na intimidade, como numa situação exterior.

O mimo VIII, ENYTIION (“O sonho”) apresenta, comparativamente aos anteriores, um maior número de lacunas, tornando algumas passagens e expressões de difícil interpretação. Não há indicação do nome da *persona* que realiza o monólogo que preenche a versão textual que nos chegou. Apenas são feitas interpelações a três escravas. Quanto ao assunto sobre o qual se estrutura e desenvolve este mimo, trata-se da reprodução de um sonho por parte da personagem que detém a enunciação.²⁴ Depois das chamadas de atenção, por meio de insultos e gracejos, às escravas que dormem ou preguiçam, motivo cómico bastante tradicional (8.1-15), inicia-se o relato do episódio onírico que, aparentemente sem lógica, muito por causa do estado lacunar de trechos no desenvolvimento do *sketch*, dá conta do modo como o protagonista salvou um boi de se precipitar de um desfiladeiro (8.68). Segundo se depreende, o boi integra a comitiva de Dioniso, pois o patrono do teatro também figura nesse sonho. São-lhe feitas referências através das insígnias com que se apresenta vestido (8.29-35) e alude-se, também, a um jogo, no qual o protagonista participa, que consistia em desafiar os jogadores a manterem-se equilibrados em cima de um odre. Esta atividade fazia-se normalmente durante os festivais em honra do deus.

Alguns estudiosos e tradutores da obra de Herodas alegam que é o próprio autor

quem protagoniza o mimo VIII e o sonho que relata à escrava Ana, que não é “lerda de todo” (8.15), se assume como uma espécie de autorreflexão sobre o seu trabalho enquanto mimógrafo, aludindo metaforicamente às dificuldades enfrentadas no âmbito da aceitação e crítica pelo que tem feito representar e solicitando bênçãos de Dioniso, patrono da arte teatral, onde se insere o género do mimo. Por ter sido ele quem, no sonho, ganhou o jogo, o protagonista pretende que o prémio que lhe compete se deva traduzir, sendo essa a vontade das Musas, em fama, o que nos leva a crer que Herodas nem sempre tenha sido reconhecido pelo público e entre o meio intelectual do seu tempo.

Por fim, os escassos fragmentos a que temos acesso e que fariam parte de, pelo menos, outros quatro mimos, retomam as temáticas do quotidiano da época, ligadas de novo ao universo feminino, a julgar pelos títulos do IX e do XI, ΑΠΙΟΝΗΤΙΖΟΜΕΝΑΙ (“Mulheres ao pequeno-almoço”) e ΕΥΝΕΠΤΑΖΟΜΕΝΑΙ (“Mulheres a trabalhar em conjunto”) respetivamente. Mas os escassos versos que nos chegaram não permitem sequer compreender o conteúdo. De qualquer modo, assim intitulados, pode prever-se tanto um enredo sério como uma situação mais jocosa. Fica, pois, ao critério da imaginação do hermeneuta.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consciente do potencial jocoso e parodístico do mimo, Herodas consegue retratar e desenhar caricaturas a partir de cenas do quotidiano do seu tempo. Tal como sucede – ou sucedera – com o género cómico, sobretudo as peças da *Nea*, é possível dar a conhecer a realidade através da representação dramática. Neste sentido, o género do mimo presta-se ao cumprimento deste objetivo. Breves e de cariz popular, os *sketches* da autoria de Herodas reproduzem, com fidelidade, o dia a dia das camadas sociais mais baixas da Grécia do período helenístico. Temas associados ao casamento, como a fidelidade ou a traição, à educação, como o recurso à violência física, ao sexo, como as conversas íntimas entre mulheres, ou ao culto religioso,

como a forma imprópria com que os/as fiéis cumprem os respetivos preceitos, constituem as bases em que assentam os retratos representados por Herodas.

Embora circunscritas a uma época e a uma comunidade específica não é de todo despropositado considerar-se que muitas das situações sujeitas aos mimos herodianos são atemporais. Se, antes, competia ao teatro, particularmente à comédia ou ao drama satírico, parodiá-las, ao longo dos séculos tem-se continuado a reproduzir cenas quotidianas com impacto caricatural e parodístico, não só através do teatro como também por meio de outras manifestações artísticas, como a pintura ou a poesia satírica. Hoje, aquilo a que se assiste nos meios de comunicação social e nas redes sociais, em matéria de denúncias e críticas sociais, mais não é do que uma versão ultramoderna dos mimos do período helenístico. Os meios e os intervenientes são outros, mas os tópicos submetidos ao processo da caricatura são os mesmos.

ABSTRACT

Brevity and precision generally characterize Greek literary production of the Hellenistic period. It is in this scenario that the mime, a “minor” genre of the dramatic mode, is inscribed, not only in terms of length but also in terms of content. The mimes written by Herodas are an important testimony, as they reveal portraits and caricatures of everyday life during the Hellenistic period. The various situations presented by the author expose a variety of issues at the level of social fabric, ranging from fidelity in marriage to the recourse to violence in the domestic or educational sphere, or from the practice of religious cults to the expression of intimate and sexual desires. To this purpose, the use of mime proves to be effective, as it is succinct and close to the popular reality of the subjects submitted to parody. In this article, we first present Herodas, the author of the Mimes, and theorize about the literary genre in which his dialogues are shaped, and then we analyse and comment on how, in his legacy, scenes from Hellenistic daily life are portrayed, mostly caricatures that evoke humour and hilarity, while nonetheless proceeding with social criticism through satire and parody.

KEYWORDS

Mime; Herodas; Social portraits; Caricature; Hellenistic daily life.

REFERÊNCIAS

- BENNER, A.R.; FOBES, F.H. **Alciphron, Aelian, Philostratus: the Letters**. Cambridge: Harvard University Press, 1949. (Loeb Classical Library).
- CUNNINGHAM, I.C. **Herodas: Mimes**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2002. (Loeb Classical Library).
- DEZOTTI, M.C. O mimo grego: uma apresentação. **Itinerários: Revista de Literatura**, n. 6, p. 37-46, 1993.
- DURÁN MAÑAS, M. **Las mujeres en los idilios de Teócrito**. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- FERNÁNDEZ, C.N. Herondas por Herondas: autoficción en el mimo helenístico. *L'Antiquité Classique*, n. 75, p. 23-39, 2006.
- FOUTAINLAKIS, A. Punishing the Lecherous Slave: Desire and Power in Herondas 5. In: **Fear of Slaves – Fear of Enslavement in the Ancient Mediterranean**: Discourse, Representations, Practices. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2016. p. 251-264.
- GIRALDES, S.R.G.C. **Os mimos de Herodas**: tradução e comentário dos mimiambos e estudo do género mimo no período helenístico. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- HUNTER, R. Os epigramas de Calímaco e a poesia inscrita. In: RODRIGUES JR., F.; SEBASTIANI, B.B.; SILVA, B.C. (org.). **A poética calimaquiana e sua influência na poesia epigramática**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021. p. 11-32.
- LALOY, L. **Hérondas: Mimes**. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- MASSON, O. En marge du Mime II d'Hérondas; les surnoms ioniens Βάτταρος et Βατταράς. **Revue des Études Grecques**, Paris, n. 83, p. 356-361, 1970.
- NAVARRO GONZÁLEZ, J.L. **Herodas: Mimiambos**. Fragmentos mímicos. Madrid: Editorial Gredos, 1981.
- ORRIEUX, C.; PANTEL, P.S. **Histoire grecque**. Paris: Presses Universitaires de France, 2016. Reimpressão: 2017.
- REINACH, T. Hérondas le Mimographe. **Revue des Études Grecques**, Paris, n. 4, p. 209-232, 1891.
- ROCHA PEREIRA, M.H. **Estudos de história da cultura clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. (v. 1: Cultura Grega).
- RODRIGUES JR., F. Os mimos populares e os espetáculos dramáticos no período helenístico. **Phaos: Revista de Estudos Clássicos**, n. 15, p. 49-64, 2015.
- SILVA, M.F. **Menandro: obra completa**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2007.
- SILVA, M.F. **Teofrasto: caracteres**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

notas

1 Silva, 2007, p. 10.

2 Orrieux; Pantel, 2017, p. 328. “Mesmo estando sujeita a ser atacada por todos os lados, a Macedónia está prestes a tornar-se uma novidade no mundo grego, um grande estado territorial cujo dinamismo se vai expressar na genialidade política de seu soberano” (nossa tradução).

3 Pereira, 1993, p. 521-522.

4 Cf. Cunningham, 2002, p. 191-194.

5 Cf. Ureña Prieto, 2001; Rodrigues Jr., 2015; Giraldez, 2020.

6 A tradução francesa de Louis Laloy utiliza o nome Héronidas, enquanto a espanhola de Navarro González, Herodas.

7 Cf. Dezotti, 1993.

8 2003, p. 11. “Desde o séc. v a.C. que se fala dos ‘mimos’ de Sófron e de Xenarco como obras escritas. É possível que o género tenha existido antes desses autores. Não temos, porém, nenhum testemunho, e é importante notar que Aristóteles, na *Poética*, não faz nenhuma alusão ao género, quando se refere às origens da comédia, mas apenas às exposições rústicas que os Megarenses levavam de aldeia em aldeia (κώμη) e às peças de Epicarmo” (nossa tradução).

9 Dezotti (1993, p. 38) reconhece que “o mimo, assim como a farsa fliácica, é originário das colônias gregas do sul da Itália (Magna Grécia) e teve grande aceitação mesmo entre as classes mais cultas”, mas não apresenta provas contundentes que atestem a sua consideração.

10 O mimo é uma imitação da vida que compreende o que convém e o que não convém. Todas as traduções do grego, inclusive as citadas dos *Mimos* de Herodas, são da nossa autoria.

11 Cunningham, 2003, p. 183. “O mimo grego era um entretenimento popular no qual um ator ou um pequeno grupo retratava uma situação da vida quotidiana dos níveis mais baixos da sociedade, concentrando-se na representação do carácter em vez da trama. Algumas situações eram ocasionalmente empréstimos da comédia (*Nea*). A indecência era frequente” (nossa tradução).

12 Laloy, 2003, p. 17. Tudo acontece como se o mimo tivesse sido absorvido pelo diálogo filosófico, para reaparecer apenas após o esgotamento desse género e pelos cuidados de poetas eruditos. (nossa tradução)

13 Cf. Hunter, 2021.

14 Álcifron não é um autor helenístico. Apesar de a época em que ele terá vivido realmente não ser clara, os comentadores são quase unânimes em lhe atribuir uma datação entre os séc. II e III d.C.

15 Na verdade, os poemas de Teócrito nunca foram chamados de mimos na Antiguidade. Eles foram denominados idílios (nos escólios, por exemplo) e de *épos* (por questão do metro).

16 Laloy, 2003, 17. “Homenagem a Sófron e a Platão, seus predecessores no género do mimo ou do diálogo, que lhe permite não se parecer tanto com Hipónax e criar uma linguagem apropriada” (nossa tradução).

17 Ureña Prieto, 2001, p. 306.

18 Apesar de o original apresentar dois termos a intitular o mimo, prática comum na época helenística, optámos por um apenas. No âmbito da língua e da literatura portugue-

sas, o termo “alcoviteira” é preferível a “casamenteira”. Enquanto assiste a esta última unir duas pessoas solteiras ou em condições de se casarem, sem haver adultério, à alcoviteira importa o “arranjinho” entre quem pode tornar-se amante um do outro, independentemente de os envolvidos estarem casados. No Mímo I é esta a pele que veste a personagem Gílide.

19 Os nomes das personagens do mimo são traduzidos de forma a expressar uma onomástica falante e/ou tradicional, à semelhança do que sucede, por exemplo, na comédia grega. Assim, respeitando o tipo e o *étos* das figuras Μητρούχη e Γυλλίς, usamos os nomes próprios Metrícia e Gílide. O primeiro traduz a ideia de “medida, ponderação”, traços que caracterizam a psicologia e o comportamento da personagem, além de que se aproxima de nomes próprios em língua portuguesa, como Patrícia ou até mesmo Metrícia, registado no Português do Brasil; o segundo, por questões da tradição imposta pelos estudiosos do período helenístico, que optam pela forma Gílide para traduzir a Γυλλίς de Herodas. Esta última ilustra a recuperação e a pervivência de um tipo cómico por excelência, a alcoviteira. Cf. Durán Mañas, 2014, p. 75.

20 Alciph. 1.6.

21 Char. 30.1.

22 O nome da personagem, Μητροσιμή, é um nome falante formado a partir de μητρο-, “relativo à mãe”, e τιμή, “honra, virtude”. Ao invés de recorrer à transliteração, dada a falta de uma correspondência exata na língua de chegada, cremos que o nome “Justina”, que significa precisamente “a que é justa e honrada”, é a opção mais apropriada para traduzir a onomástica falante, em língua grega, da personagem.

23 A busca por experiências extravagantes abrange tanto rapazes, como raparigas. Álcifron, por exemplo, em 1.12., dá conta de uma situação no feminino, *i.e.*, uma mãe apela ao bom senso da filha para que esta deixe de lado as excêntricas e retome o caminho certo, conforme à moralidade imposta pelo *paterfamilias*.

24 Estratégia semelhante, *i.e.*, o relato de um sonho, verifica-se em Alciph. 2.2. O conteúdo do sonho narrado no mimo e o que consta da carta de Álcifron apresentam semelhanças. Em ambas as narrativas, o sonhador depara-se com um cenário de festa e é agraciado por outros indivíduos.

Sobre os autores

C*ristovão Fraffon*

Revisor, pesquisador, tradutor e parecerista; graduação em Direito pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); especialização em Docência do Ensino Superior pela Uninassau; em Direito e Processo do Trabalho pela Universidade Estácio de Sá (UNESA); em Direito Público, Ciências Criminais, Direito Contratual e Direito Processual Civil pelo Complexo de Ensino Renato Saraiva (CERS); mestrado e doutorado em Literatura e Cultura pela UFBA e doutorado na área de filosofia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atualmente, realiza Graduação em Ciência da Computação pela Gran Faculdade. Dedicar-se ao estudo e à tradução portuguesa de autores clássicos da filosofia estoica, como Musônio Rufo, Marco Aurélio e Epicteto.

G*abriel Fortuna*

Graduação em Letras pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP); mestrado em Estudos Literários pela UNESP-FCLAR com a dissertação “O Heitor de Homero e as diversas faces do medo”; doutorado em Estudos Literários, com a tese “Consciência de si, deliberação, tensão e profundidade na *Iliáda*: os caminhos do eu ficcional”. Entre 2021 e 2023, atuou em estágio remunerado como tutor na Universidade Virtual do Estado de São Paulo (UNIVESP), ministrando aulas para os cursos de graduação em Letras e Pedagogia, bem como orientando Trabalhos de Conclusão de Curso e participando de bancas de defesa de monografias. Paralelamente a esse estágio, concluiu a pós-graduação *lato sensu* em “Processos didáticos-pedagógicos para cursos na modalidade a distância”. Em 2022 reingressou no curso de Licenciatura em Letras oferecido pela UNESP-FCLAR a fim de concluir as disciplinas de Língua e Literatura Inglesa para ampliar a formação em literatura comparada e, assim, criar condições para elaborar um projeto de Pós-Doutorado que coteja os solilóquios homéricos e os fluxos de consciência modernos presentes nos romances do séc. XX.

H*eiko Ullrich*

Formação em Germanística e Filologia Clássica; doutorado pela Universidade de Heidelberg; professor escolar de latim e de grego. Publicou numerosos artigos sobre estudos literários germânicos e didática publicados em periódicos e coletâneas. Organizou uma edição crítica e se dedica ao estudo da Antiguidade Clássica e de seu ensino, com ênfase em Juvenal.

J*uarez Carlos de Oliveira Pinto*

Graduação em Letras (Português-Grego) pela Universidade Estadual de São Paulo (USP); Iniciação Científica na área de Historiografia e Religião Grega e na área de Épica Homérica; monitor da disciplina de Língua Grega I e de Língua Grega II; mestrado em Letras Clássicas pelo mesmo programa, com a dissertação “O catálogo das mulheres hesiódico e o fim da linhagem dos heróis no epos grego arcaico”; doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da USP, com a pesquisa “Desejo e outros feitos: Afrodite na épica homérica”; estágio doutoral internacional na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) e no Centro Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques (ANHIMA). É, desde 2013, integrante do grupo de pesquisas “Gêneros Poéticos na Grécia Antiga: tradição e contexto” (CNPQ/USP). Atua principalmente nos seguintes temas: Afrodite, politeísmo grego, poesia hexamétrica grega arcaica, comparatismo.

M*artha Eleonora Jurkiewicz Leiros Rumbelsperger*

Mestrado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ); especiali-

Sobre os autores

zação em Língua Inglesa e Literatura pela Universidade Paulista; licenciatura em Letras (Português/Inglês) pela mesma universidade; doutoranda em Letras Clássicas pela UFRJ. Sua formação inicial é em Comunicação Social, com bacharelado em Propaganda e Marketing pela Organização Hélio Alonso de Educação e Cultura (2003). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Letras e Estudos Indianos.

Matheus Trevizam

Bacharelado e licenciatura em Letras (Língua portuguesa e Literatura) pelo Instituto de Estudos em Linguagem da Universidade de Campinas (IEL-UNICAMP); mestrado e doutorado em Linguística pela mesma Instituição (Letras Clássicas/Latim). Pós-doutorado na Universidade de Paris IV (Sorbonne) e na UNICAMP (Departamento de Linguística). Atualmente, é professor titular de Língua e Literatura latina na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Interessa-se por questões de gêneros literários e incorporação temática de tópicos culturais de relevância na Antiguidade. Traduziu Ovídio (*Ars amatoria*), Varrão (*De re rustica*), Catão (*De agri cultura*) e o poema *Aetna* (autor anônimo). Membro do grupo de pesquisa “Núcleo de Estudos Antigos e Medievais” (NEAM) da Faculdade de Letras (FALE)/ Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da UFMG; líder do grupo de pesquisa “Tradução e Estudo da Literatura Técnica e Didática Romana” (FALE-UFMG). Idealizador, com o prof. dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos (IEL-UNICAMP), da *Coleção Bibliotheca Latina*, acolhida pela Editora da UNICAMP e da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e que conta com a previsão de aproximadamente dezenove títulos sobre os gêneros da Literatura Clássica romana. Membro científico da Société Internationale des Amis de Cicéron (Paris/Turim). De agosto de 2020 a agosto de 2022, supervisor dos cursos de latim no Cenex da FALE-UFMG; novamente ingressou nessa função em 2024. Vencedor, em 2021, do prêmio da Associação Brasileira das Editoras Universitárias (ABEU), na categoria tradução (com a obra *Aetna*).

Pedro Falleiros Heijfe

Bacharelado em Letras pela Universidade Estadual de São Paulo (USP); mestrado em Letras pela mesma instituição; doutorado em Letras pela Università degli Studi di Roma Tor Vergata; pós-doutorado pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pela USP e pela Sorbonne Université. Foi professor de Língua e Literatura Latinas da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Atualmente, é professor de Língua e Literatura Latinas do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFSC; credenciado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Membro dos grupos de pesquisa “Grupo de Tradução e Estudos da Antiguidade e Tradição Clássicas” da UNIFESP, “República das Letras” da USP, “A Comédia de Dante em Tradução” da Universidade Federal Fluminense (UFF)/USP e “Centrum Investigationis Latinitatis” da UFSC. Tem ênfase em ensino de língua e literatura latinas, língua e literatura italianas, literatura comparada e tradução.

Rui Tavares de Faria

Licenciatura pela Universidade dos Açores em Estudos Portugueses e Franceses, e, pela Universidade de Coimbra, em Estudos Clássicos; doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade do Porto. Está para concluir uma tese de doutoramento sobre Comédia Grega, pela Universidade de Coimbra. Atualmente, é professor auxiliar convidado do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas e do Departamento de História, Filosofia e Artes, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade dos Açores e Investigador integrado do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH) da Universidade de Coimbra e do Centro de Estudos Humanísticos (CEHU) da Universidade dos Açores. Tem inúmeros artigos

Sobre os autores

publicados, em Portugal e em demais países, sobre estudos literários, linguísticos e culturais.

Sara Anjos

Graduação em Letras Clássicas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras (FALE) da UFMG. Atuou como estagiária no projeto de extensão “Contos de Mitologia” (FALE-UFMG). Traduziu e publicou *O livro dos prodígios (Liber prodigiorum)*, de Iulius Obsequens. Possui artigos publicados na área de Recepção Clássica, Filosofia Antiga e Estudos Feministas. Foi docente no projeto “Apoio Pedagógico” (FALE-UFMG), com os cursos: “Os femininos nas mitologias: deusas, heroínas e feiticeiras”, “Deusas mediterrânicas antigas”, “Nós que o abismo vemos: leitura da Epopeia de Gilgámesh”, entre outros. Tem interesse em literaturas antigas, mitologias, tradução, teatro, estudos de gênero, ecocrítica e recepção clássica.

William Henry Furness Altman

Graduação em História Intelectual e Filosofia pela Wesleyan University; mestrado em Filosofia e Grego pela University of Toronto; doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua principalmente nos seguintes temas: Platão, Xenofonte, Cícero, Leo Strauss, história antiga e pedagogia.

