



ISSN 1676-3521

CALÍOPE

Presença Clássica





CALÍOPE

Presença Clássica

*Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro*



Organizadores

Nely Maria Pessanha
Henrique Cairus

Conselho Editorial

Alice da Silva Cunha
Carlos Antonio Kalil Tannus
Édison Lourenço Molinari
Henrique Cairus
Hime Gonçalves Muniz
Maria Adília Pestana de Aguiar Starling
Manuel Aveleza de Sousa
Marilda Evangelista dos Santos Silva
Nely Maria Pessanha

Conselho Consultivo

Elena Huber (Universidad Nacional de Buenos Aires – Argentina)
Jackie Pigeaud (Université de Nantes – França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
José Ribeiro Ferreira (Universidade de Coimbra – Portugal)
Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP/Araraquara)
Maria da Glória Novak (USP)
Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra – Portugal)
Maria Delia Buisel de Sequeiros (Universidad de La Plata – Argentina)
Neyde Theml (UFRJ)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Revisão

Agatha Pitombo Bacelar (UFRJ)

ISSN 1676-3521

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151/sala F327 CEP: 21941-917
Cidade Universitária
<http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas> – pgclassicas@letras.ufrj.br

Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Jardim Botânico 600 sl. 307– Jardim Botânico
Rio de Janeiro – RJ – 22461-000
Tel. 21-2540-0076
www.7letras.com.br / editora@7letras.com.br

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	7	
ARTIGOS		
Cíntia: o poder da sedução na elegia proporciana	11	
<i>Alice da Silva Cunha</i>		
Afrodite, Éros e feitiçaria no idílio 2, as magas, de Teócrito	18	
<i>Giuliana Ragusa</i>		
A resistência da nau / cidade na luta pelo poder	33	
<i>Glória Braga Onelley</i>		
Considerações sobre o tempo e o modo na oração infinitiva latina	43	
<i>Mára Rodrigues Vieira</i>		
A poesia a serviço da corte	49	
<i>Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha</i>		
A ruptura da verossimilhança em Hécuba, de Eurípides	60	
<i>Sílvia Damasceno</i>		
El logos trágico y la funcionalidad de la retórica	72	
<i>Viviana Gastaldi</i>		
Hesíodo Fr. 23 Amerkelbach-west: tradução e comentários	84	
<i>Wilson A. Ribeiro Jr.</i>		
Elementos religiosos nas elegias de Tibulo	93	
<i>Zelia de Almeida Cardoso</i>		
RESENHA		
Fedro: fábulas. Tradução de Antônio Inácio de Mesquita Neves.....	114	
<i>Fernanda Messeder</i>		
TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2004		118
AUTORES		119
NORMAS EDITORIAIS / SUBMISSIONS GUIDELINES		121

APRESENTAÇÃO

O décimo-segundo número da revista *Calíope: Presença clássica* dá continuidade ao exercício de difusão dos resultados das pesquisas em Estudos Clássicos e em suas áreas fronteiriças. O empenho da equipe do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do Departamento de Letras Clássicas da mesma universidade em dar prosseguimento a esse trabalho é alimentado sobretudo pelo anseio de integração entre o programa e os demais centros dedicados a temas que se afinem com os temas que privilegiamos.

O presente número de *Calíope: Presença clássica* traz nove artigos e uma resenha de especialistas que expõem ao risco da divulgação reflexões e conclusões sobre suas investigações.

A professora Viviana Gastaldi, da Universidad Nacional Del Sur (Argentina), traz à luz alguns frutos de sua exaustiva pesquisa acerca da retórica grega, tomando aqui como *corpus* o texto trágico.

A elegia latina é abordada por professoras dos dois programas de pós-graduação em Letras Clássicas no Brasil, a saber, a professora Zelia de Almeida Cardoso, da Universidade de São Paulo (USP) e a professora Alice da Silva Cunha, docente deste programa. A primeira autora tematiza os elementos religiosos nas elegias de Tibulo, enquanto a segunda apresenta considerações sobre a figura de Cíntia na elegia de Propércio.

A tragédia *Hécuba*, de Eurípedes, foi analisada pela professora Sílvia Damasceno, docente de língua e literatura grega na Universidade Federal Fluminense (UFF), que examina a tragédia a partir da hipótese de uma ruptura com códigos de verossimilhança. A professora Glória Braga Onelley, docente de língua e literatura grega da mesma Universidade (UFF),

aborda a representação dos conflitos sociais em dois poetas gregos do período arcaico, Alceu de Mitilene e Teógnis de Mégara, centrando-se na imagem metafórica da nau, como significante da cidade em lutas.

A poesia grega helenística faz-se presente neste volume através do artigo intitulado “Afrodite, *Éros* e feitiçaria no Idílio II, As lojas, de Teócrito”, da lavra da professora Giuliana Ragusa, professora de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo (USP). Em seu artigo, a professora Giuliana enfoca os aspectos mágicos que caracterizam Afrodite no *corpus* eleito.

O prestígio e a paga da poesia pindárica foram examinados pela professora Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha, docente deste Programa de Pós-Graduação, num artigo que busca relacionar a eficácia da louvação no epinício pindárico com sua recompensa remuneratória.

Como uma das frentes de atuação do Programa de Pós-Graduação da UFRJ, os estudos lingüísticos figuram neste número de *Calíope: Presença clássica*, por meio do artigo da professora Mara Rodrigues Vieira, docente deste programa, intitulado “Considerações sobre o tempo na oração infinitiva latina”.

Uma tradução do fragmento pseudo-hesíodico 23a M-W é proposta neste número da revista por Wilson A. Ribeiro Jr., que, assim, traz ao nosso vernáculo um dos mais remotos registros do mito de Ifigênia.

O livro que apresenta a tradução que Antônio Inácio de Mesquita Neves propõe para as fábulas de Fedro é comentado por Fernanda Messeder Moura, discente do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, que reinaugura, assim, a seção de resenhas na segunda fase da revista.

Como editores, estamos seguros de que, mais esta vez, levamos ao prelo brasileiro, carente de produções na área, contribuições expressivas para o trânsito nacional e internacional de idéias e informações acerca das línguas e das culturas que merecem o nome de clássicas.

Os editores



ARTIGOS



CÍNTIA: O PODER DA SEDUÇÃO NA ELEGIA PROPERCIANA

Alice da Silva Cunha

RESUMO

A elegia de Propércio caracteriza-se por uma predominância do tema amoroso de teor subjetivo, aspecto relevante na composição elegíaca latina. A criação poética properciana encontra em Cíntia a fonte de toda a sua inspiração, o que lhe confere uma certa singularidade face às obras de outros elegíacos latinos. É ela a musa única de seus versos, à qual o poeta se acha unido pela *fides* manifesta em diversas instâncias de sua obra, donde se releva que, aos sentimentos devotados pelo poeta à sua amada, contrapõe-se a insensibilidade da mesma. A elegia amorosa de Propércio exprime, assim, os sofrimentos vivenciados pelo poeta, vítima da avassaladora paixão, configurados por uma linguagem marcada por tons subjetivos, que parece demonstrar uma prevalência do individual sobre o político-social.

Palavras-chave: elegia; propércio; *fides*; mito.

A elegia latina encontra no amor a sua temática fundamental, distinguindo-se, no entanto, quanto à abordagem deste tema, tratado de um modo eminentemente subjetivo, da tradição helenística, em que se observa um teor notadamente objetivo.

Ressalte-se, ainda, no que se refere à temática amorosa, a peculiaridade da obra de Propércio face aos demais elegíacos latinos: a *fides* une-o definitivamente a Cíntia, sua única musa inspiradora. Isto o afirma o próprio poeta no eloquente pentâmetro: *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit* (I,12,20).

A poesia properciana acha-se, pois, profundamente marcada pela emoção desencadeada por todo um processo de sedução em que os olhos, na maioria das vezes denominados pela forma diminutiva *ocelli*, põem em relevo uma afetividade recorrente que se manifesta através de uma

linguagem que, de um modo geral, privilegia os aspectos de natureza sensorial no despertar do sentimento amoroso.

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.

(Cíntia, a primeira, arrebatou-me a mim infeliz, com seus ternos olhos, antes não tocado por nenhum desejo).

(I,1,1-2)

Estes versos que compõem o primeiro dístico iniciam a primeira elegia que integra o *Monobiblos*, cuja temática versa sobre a paixão nutrida pelo poeta em relação a Cíntia, sua amada. Nota-se, de imediato, a primazia de Cíntia. O sintagma que inicia o poema – *Cynthia prima* – ressalta esse aspecto que, entretanto, aflora entre outros como, por exemplo, o fato de seu olhar ter o poder de arrebatá-lo, manifesto no poema através do sintagma *miserum me*, o que, de certo modo, vai marcar nesta elegia um paradoxo recorrente em outras composições do autor. O fascínio que a ternura do olhar de Cíntia provoca no poeta, ainda inexperiente, desperta nele anseios antes inusitados, causados pela chama de avassaladora paixão. A força desse sentimento, tão intenso e profundo, marca de forma indelével a obra lírica do poeta, que se confessa impotente para libertar-se da escravidão que lhe fora imposta pelo amor. O sofrimento em que se acha mergulhado o eu enunciativo não lhe permite encontrar repouso em circunstância alguma e, em sua dor tão profunda, não teme a morte cruel que, pelo contrário, poderia revelar-se um lenitivo para as suas angústias.

Non adeo leuiter noster puer haesit ocellis,
ut meus oblito pulvis amore uacet.

(De fato, o nosso menino não se impregnou levemente ao meu olhar, a ponto de minhas cinzas poderem libertar-se de um amor esquecido).

(I,19,5-6)

Nos versos mencionados, a alusão aos olhos do poeta (*ocelli*) se processa através do mesmo termo empregado na referência aos olhos sedutores da amada (*ocelli*); no entanto, ao utilizar o mesmo vocábulo, idêntico até mesmo no grau, pode-se inferir um paralelismo que ressalta, por um lado, os olhos da amada como agentes propulsores de sedução e, por outro, os olhos do poeta dominados pelo fascínio exercido pelo olhar de Cíntia, capaz de torná-lo irremediavelmente cativo de seus caprichos.

Para tanto, basta considerar o emprego de um verbo de estado, *haerere* (estar unido, fixo), na forma perfectiva, *haesit*, cuja acepção evidencia, no texto properciano, a ação intrépida de Cupido (*noster puer*), que, com suas armas, atinge de forma irremediável o inexperiente poeta, dominando-o firmemente, o que, no nível textual, acha-se ressaltado pela lítotes (*non leuiter*), numa alusão à força do sentimento de que se acha cativo o poeta, impedido de ver, com senso crítico, o mundo que o rodeia. Assim, o poeta seduzido pelo olhar encantador da amada (*se-ducere*, afastar, desviar) deixa de trilhar os caminhos usuais que lhe proporcionariam uma vida comum para entregar-se de corpo e alma àquela que passa a ser a única razão do seu viver. Os inusitados sentimentos experimentados pelo poeta estão de tal maneira arraigados ao seu ser que nem a morte poderá pôr termo à força avassaladora dessa paixão.

O poder de sedução que emana do olhar encontra ressonância em várias outras passagens da obra properciana, entre as quais se podem citar: *oculi sunt in amore duces* (os olhos são guias no amor, II,15,12). Ressalta, aqui, o poeta o jogo fascinante que emerge da comunicação entre os olhares, capazes de, em eloqüente silêncio, não apenas dialogar, mas também revelar os segredos mais recônditos da alma. O papel concernente ao olhar na conquista amorosa encontra respaldo na sabedoria popular, estando, assim, ligado à expressão proverbial. Publílio Siro faz referência em sua obra ao provérbio: *Oculi occulte amorem incipiunt, consuetudo perficit* (Os olhos iniciam o amor em segredo, o costume o completa). O jogo da sedução cuja primazia pertence ao olhar encontra novas versões ao longo dos séculos; no período medieval, por exemplo, constata-se uma fórmula recorrente: *Vbi amor ibi oculus* (onde está o amor, aí está o olhar).

Retornando ao nosso poeta, abordaremos uma outra passagem que, em tom sentencioso, afirma que o poder exercido pelos olhos nos rituais da sedução é também responsável pelo fascínio que mantém acesa a ardorosa chama da paixão:

Quantum oculis, animo tam procul ibit amor (tão longe quanto dos olhos, estará o amor do coração; III,21,10); ou pura e simplesmente “longe dos olhos, longe do coração”, conforme o conhecido provérbio.

O sentimento de arrebatamento que envolve os seres apaixonados escapa a qualquer tentativa de compreensão deste processo que se revela profundamente enigmático, uma vez confrontado com os postulados

de fundamentação lógica. Propércio exprime, em seus versos, perplexidade face à experiência vivenciada, fruto de uma ainda não experimentada emoção (cf. primeiros versos). Na seqüência desses versos, o poeta recorre ao mito, que parece apresentar-se como única possibilidade de elucidar a situação enigmática em que se encontra.

Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
Et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbus et nullo uiuere consilio.

(Então o Amor fez-me inclinar o olhar orgulhoso e pressionou-me a cabeça, calcando-a com os pés, e, ímprobo, ensinou-me não só a odiar as castas donzelas, mas também a viver sem respeitar quaisquer regras.)
(I,1,3-6)

O encontro do poeta com a amada deixa-o, de imediato, fascinado a ponto de fazê-lo experimentar não apenas sensações inusitadas, mas também de provocar alterações comportamentais, identificadas como efeitos das ações de Amor (Cupido). A explicação para mudança de tal natureza só pode encontrar respaldo no mito, dada a complexidade de que se reveste, uma vez que resguarda em si a força propulsora do desejo, que culmina na criação, na regeneração das espécies. A versão mítica mais difundida pelos autores helenísticos constitui fator de predileção do elegíaco latino; daí ele representar, em sua poética, Cupido como um menino alado, inconseqüente, que atinge, de forma implacável, o coração dos deuses e dos homens. Nesses versos citados, o poeta ressalta a dominação imposta por Amor àqueles que foram vítimas dos seus dardos: a perda do orgulho, ou melhor, do amor-próprio, explicitada pela imagem da cabeça pisada pelos pés, numa alusão à servidão imposta e, ainda, à instauração de uma “nova ordem”, a qual não se acha, de modo algum, submetida aos ditames que regem os valores estabelecidos pela sociedade. Assim, o sujeito abatido pela ação “cupidínea” abdica da sua condição de agente, na medida em que perde o domínio de si mesmo, estando, por isso, irremediavelmente subjugado ao encanto do ser que o arrebatou. Incompreensível à luz da razão, a atitude do amante, pautada pela emoção, assume proporções de tamanha irracionalidade que fazem evocar os desvarios característicos da loucura.

Et mihi iam toto furor hic non deficit anno
cum tamen aduersos cogor habere deos.

(E este furor, já passado um ano inteiro, não me abandonou, sendo eu, entretanto, obrigado a ter deuses contrários a mim.)
(I,1,7-8)

A fúria da paixão que transtorna e dilacera o coração do poeta parece não ter fim, o tempo não lhe traz o lenitivo desejado e a situação caótica por ele vivenciada não pode ser explicitada por outras vias, senão as de cunho mítico, ou seja, através da adversidade dos deuses. A intrepidez da força desgovernada que acomete o sentimento amoroso desconhece qualquer limite que tenha como princípio o senso comum, daí a associação do cego furor à demência, descontrole total da razão. Cíntia, por seu turno, não corresponde aos sentimentos que lhe são dedicados pelo poeta, uma vez que parece disposta a deixar Roma, para seguir um rival do poeta, que parte para as gélidas regiões da Ilíria.

Tum igitur demens, nec te mea cura moratur?
an tibi sum gelida uilior Illyria?

(Então, louca, nem o meu amor te detém? Ou sou para ti mais vil do que a gélida Ilíria?)
(I,8,1-2)

Os versos iniciais desta elegia exprimem *ex abrupto* o desconcerto do poeta face à possível viagem da amada para a inóspita Ilíria, desprezando, assim, todo o seu amor apenas a ela dedicado. No entanto, a expectativa da realização da viagem da amada causa no autor elegíaco uma espécie de antecipação dos sofrimentos a serem vivenciados pela ausência daquela que constitui a razão única de sua vida. Tenta, pois, por todos os meios, demovê-la dessa perigosa empreitada. Observe-se o emprego do adjetivo *demens* (demente) em relação a Cíntia, cujo comportamento não encontra justificativa plausível, diante da insensatez de desprezar tão grande amor e seguir os gélidos caminhos da Ilíria, cuja adjetivação demonstra por antítese a disparidade entre o calor da abrasadora paixão que lhe devota o poeta e a gélida ambiência da Ilíria, que contrasta metonimicamente com a frieza do rival.

O poder da paixão, que atormenta os homens e não deixa a salvo os deuses, está vinculado às peripécias de um menino alado que se diverte com suas flechas certeiras, desferindo-as contra alvos que incontinentemente desestabiliza. Em diversas passagens de sua obra poética, Propércio faz referência à pulsão de Eros, capaz de ultrapassar os limiares da morte, conforme o atestam os versos anteriormente citados. A sedução que atrai,

de forma incondicional, os amantes revela-se por inteiro na expressão subjetiva do poeta elegíaco, que assume, por vezes, um tom confessional, até mesmo em poemas que primam por um teor nitidamente objetivo, como, por exemplo, a elegia II,12, em que o poeta descreve Cupido, a partir de uma pintura.

In me tela manent, manet et puerilis imago;
sed certe pennas perdidit ille suas;
euolat ei nostro quoniam de pectore nusquam
assiduusque meo sanguine bella gerit.

(Em mim permanecem os seus dardos e a imagem pueril; mas, com certeza, ele perdeu as suas asas; pois do meu peito não voa para parte alguma, e cravado nele, arma, sem tréguas, guerras com o meu sangue.)
(II,12,13-6)

A impossibilidade de libertar-se do sentimento profundo que o une a Cíntia, uma vez que esta não corresponde ao amor que lhe é dedicado pelo poeta, encontra na imagética referente a Cupido a eloquência necessária, capaz de exprimir as dores e as angústias de que padece a sua alma. Arraigado ao peito do poeta, o Amor parece ter encontrado nele sua morada cativa, atormentando-o sem complacência e infringindo-lhe penoso castigo, pois, se por um lado não consegue despertar na amada recíprocos sentimentos, por outro, mostra-se incapaz de libertar-se da paixão que o escraviza.

O poeta elegíaco deixa patente, em seus versos, a força que emana da paixão, sentimento de natureza obsessiva, renunciada pela perda simbólica das asas do deus alado, que atrai por seu poder irresistível de sedução o gênero humano, instigando-o a defrontar-se com o Outro, que para o seu semelhante representa o mistério a ser desvendado. Contudo, essa força arrebatadora não se pauta por critérios fundamentados na lógica da razão, mas ultrapassa esses limites, numa tentativa de atingir o caráter enigmático de que o Outro se acha revestido. A atração pelo Outro, ou melhor, pelo desconhecido que habita o Outro, eis a premissa que nos permite, de certo modo, inferir a condição vivenciada pelo poeta, quer sofra, quer se deleite: refém do irresistível fascínio que sobre ele exerce a amada, sente-se atraído, de forma irremediável, pelos misteriosos encantos que a envolvem.



ABSTRACT

Propertius' elegies are characterized by a predominance of the love theme with a subjective tenor – a relevant aspect in the Latin elegiac composition. Propertian poetic creation finds in Cynthia the source of all his inspiration, which confers him a sort of singularity among the Latin elegiac poets. The sole muse of his verses, to whom he finds himself linked by the *fides* manifested in several instances of his work, is markedly known for her insensitiveness in opposition to the feelings the poet devotes to her. Propertius' love elegy express, thus, the sufferings lived through by the poet, a victim of overwhelming passion; these sufferings are configured by a language with subjective tones, which seems to demonstrate the prevalence of the individual being over the social-political one.

Key words: elegy; propertius; *fides*; myth.

BIBLIOGRAFIA

CAROTENUTO, A. *Eros e pathos: Amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 1994.

GRIMAL, P. *Le lyrisme à Rome*. Paris: PUF, 1978.

PROPERCE. *Elégies*. Texte ét. et trad. par Paganelli. Paris: Les Belles Lettres, 1929.

AFRODITE, ÉROS E FEITIÇARIA NO *IDÍLIO 2*, *AS MAGAS*, DE TEÓCRITO

Giuliana Ragusa

RESUMO

Este artigo centra-se no *Idílio 2, As Magas*, de Teócrito (c. 300-260 a.C.), a fim de ali observar a estruturação poética do triângulo Afrodite, éros e feitiçaria. Uma vez que Simaeta, a personagem cuja voz se faz ouvir nos versos do idílio, profere uma prece em meio a um ritual claramente mágico e erótico, interessa aqui a consideração dos elementos dessa prece e do rito urdidos; da representação de Afrodite, a regente de éros, nesse contexto; e das relações da deusa com o universo da magia, notáveis na literatura grega desde, pelo menos, a *Ilíada*.

Ao discutir esses três pontos, pretendo não apenas destacar aspectos específicos da construção de Afrodite no poema de Teócrito, mas também refletir sobre uma das muitas facetas de sua figura poética – a da deusa que flerta com ou até mesmo pratica a feitiçaria.

Palavras-chave: Afrodite; Éros; feitiçaria.

Ao longo dos séculos, os poetas gregos estabeleceram, com maior ou menor ênfase, a tríade Afrodite-éros-magia. Entre os mais representativos, pode-se incluir o poeta helenístico Teócrito (c. 300-260 a.C.) – originário da colônia coríntia de Siracusa, na Sicília¹ –, notadamente em seu *Idílio 2, As Magas*². Antes de estudar tal tríade nesse poema, comento algumas de suas ocorrências prévias, notáveis, pelo menos, desde a *Ilíada* e, possivelmente, na inscrição encontrada na chamada “taça de Nestor”, em geral relacionada ao canto XI do poema homérico e a um de seus personagens, Nestor, o velho herói grego e rei de Pilo que possui, justamente, uma “copa” (v.635) assim descrita pelo aedo (vv. 636-639)³:

(...) ouro com crivos de ouro, quatro alças e duas
pombas, ladeando cada alça, como a bicar
áureas; o fundo, duplo; um outro com esforço
a movera da mesa, quando cheia; erguia-a
fácil Nestor deiforme. (...)

Em “A Escrita Alfabética Grega: uma invenção da *pólis*?”, Haiganuch Sarian observa que as inscrições de linhas em hexâmetro – o metro da épica homérica – e suas características em dois objetos arcaicos, a saber, a “taça de Nestor” – nome decorrente de sua semelhança com a “pílea copa do Gerênio” dos versos homéricos – e a “enócoa do *Dípylon*”⁴ testemunham o fato de que, em torno de 750 a.C. – data aproximada dos poemas homéricos *Ilíada* e *Odisséia* –, a “escrita alfabética (...) já havia atingido um momento de evolução suficiente para a conotação métrica” (SARIAN, 1998/1999: 164).

O que interessa aqui é a própria inscrição da “taça de Nestor”, cujo alfabeto é típico da região continental da Eubéia⁵. Nela, lê-se:

De Nestor sou a taça, deliciosa.
Aquele que desta delícia beber – de pronto o
tomará o desejo de Afrodite de bela coroa⁶.

Para Christopher A. Faraone, em *Ancient Greek Love Magic*, esses dizeres constituem “o mais antigo exemplo no mundo grego” de um “encantamento para a potência” sexual (FARAONE, 2001: 18-19). Nele, destaca-se a presença da deusa do amor erótico, da sexualidade: Afrodite. Portanto, a inscrição da “taça de Nestor”, datada de *c.* 740-725 a.C., já insere a divindade no universo da magia.

Voltando à literatura, vemos na *Ilíada* o mesmo tipo de associação ocorrer no canto XIV, conhecido como *Diòs Apáte* ou “Zeus Iludido”, na tradução de Haroldo de Campos (2001). Nesse canto, Hera concebe um plano para distrair a atenção de seu marido, Zeus, dos conflitos entre gregos e troianos. A saída que encontra é a sedução amorosa do deus, a qual se inicia por uma cuidadosa *toilette* – cena que “era um lugar comum da poesia épica” (Jouan, 1966: 101). Todavia, Hera é uma divindade da soberania e do casamento, mas não expressamente da paixão erótica, lembram os autores de *Os Deuses da Grécia*, Giulia Sissa e Marcel Detienne, que concluem:

[Hera é] incapaz de exercer um poder, o poder erótico, que caracteriza uma função inteiramente separada e que Afrodite encarna pessoalmente. A deusa soberana *tem* de pedir ajuda à deusa amorosa, não só porque está excluída da função reservada a esta, mas também por não querer invadir o seu domínio exclusivo (1991: 48).

De fato, após banhar-se, perfumar-se, vestir-se e adornar-se (vv.166-186), ela vai até Afrodite. Porém, como esta é aliada dos troianos, Hera

– favorável aos gregos – terá que se valer de um outro engodo para conseguir o que precisa (vv.198-207):

Dá-me, então, o amor e o impulso de Eros,
amavios com que domas deuses e mortais.
Aos extremos da terra multinutriz, vou
ao pai dos deuses ver, o Oceano, e à deusa-mãe,
Tétis, que em seu solar me nutriram e criaram,
das mãos de Réia me recebendo (...)
(...). Quero vê-los 205
e pôr fim à discórdia antiga, que afastou
do seu leito de amor aos dois, faz muito. (...)

Antes de contar sua mentira – que repetirá a Zeus (vv.282-354) –, Hera de pronto declara o que deseja de Afrodite, conforme frisa o negrito. Esta não hesita, canta o aedo:

(...) do seio
o **cinto** pespontado desprende, polícromo,
adornado de todos os seus **encantos**: lá
o amor e o impulso de Eros; o enlace de núpcias
e o enlevo sedutor, que mesmo aos sábios faz
perder o juízo. (...)
(vv.213-217).

Afrodite empresta a Hera o objeto que consubstancia seu poder, o “cinto” (*himántas*) que concentra todos os seus “encantos” – substantivo que traduz a palavra grega *thelktéria*, relacionada ao verbo *thélgein*, (“encantar, enfeitiçar”), e que aponta para o universo da magia, aproximando-o da deusa que rege *éros*.

Um “cinto” associado a Afrodite e à sua esfera reaparece ao menos uma vez mais na poesia grega, no epigrama 158 de Asclepiades (século III a.C.), inserido no quinto livro da *Antologia Grega* ou *Palatina* (compilação de quinze livros de epigramas dos séculos VII a.C.-V d.C.), traduzido por José Paulo Paes (1995: 29):

Com a bela Hermíone folgava eu certa vez; trazia
ela, ó Páfia⁷, um cinto de variadas flores
onde estava escrito em letras de ouro: “Ama-me toda, mas
não te atormentes se a outro eu pertencer”.

Quem porta o cinto é Hermíone, e não a deusa. A despeito disso, o erotismo dos versos e o encantamento insinuado pela própria menção ao adorno mostram que decerto Asclepiades conhecia o canto XIV da *Ilíada*.

Desde a *Ilíada*, na passagem do canto XIV já citada, a associação *éros*-loucura-Afrodite se estabelece na imagem dos sentidos arrebatados pela paixão de que se vale também Teócrito. E não faltam textos gregos que a ressaltem, como estes dois versos restantes do fragmento 47 V de Safo:

... e Éros sacudiu-me os
sentidos, como o vento caindo sobre as árvores da montanha...

Em termos da linguagem dos versos 1 a 10, há alguns pontos a destacar. Note-se que, por duas vezes (vv. 3 e 10), Simaeta profere as formas verbais de futuro de *katadésomai* (“amarrar”), “um termo técnico freqüentemente encontrado em maldições (...) inscritas em vasos de cerâmica do período clássico em diante”¹⁶. Depois, observe-se o uso das formas verbais imperativas “traze” (*phére*) e “enlaça” (*stépson*), nos dois versos iniciais, respectivamente, típicas de preces e rituais de feitiçaria. Nos mesmos versos, vale frisar que Simaeta menciona elementos que revelam a natureza do feitiço de amor erótico que conduz: “louros” (*dáphnai*), “filtros de amor” (*phíltra*), “rubra e fina lâ” (*phoinikéoi oîds aótoi*), “caldeirão” (*keléban*)¹⁷.

Logo após esse intróito, a jovem inicia a recitação do encantamento com o qual espera remediar sua situação (vv.10-17):

(...) Mas, ó Selene,
brilhe para mim! A ti vou cantar suavemente, ó nume,
sim, Hécate dos infernos, ante quem até sabujos tremem,
ao sair do cemitério, entre os cadáveres e o sangue escuro.
Salve, Hécate apavorante, e até o fim ajude-nos,
esta poção tornando bem mais forte que a de Circe,
e que a de Medéia e que a da loira Perimede.

Ó *hunks*, arrasta tu aquele homem até minha casa!

A invocação à Lua, a deusa Selene, lança-nos na noite, mais apropriada à realização de feitiços. Já em Safo (Fr. 154 V) um ritual envolvendo mulheres ocorreria, conforme indicam os dois únicos versos preservados no fragmento, em torno da lua:

Em plenitude brilhava a lua,
quando elas se postaram em torno do altar...

Outra invocação na seqüência, a de Hécate “apavorante” (v.14), também nos leva à esfera noturna, pois essa deusa ctônica, “dos infernos”

(*tâi khthiníai*, v.12), é “especialmente associada à lua e à mágica (...) e especialmente ativa à noite” (Bing & Cohen, 1991: 150). Além disso, ela é “usualmente pensada como acompanhada de cães e presente nas encruzilhadas (...) e freqüentemente era equiparada a Ártemis, do século V a.C. em diante” (Burkert, 1998: 171) – algo que ocorre no próprio idílio de Teócrito (vv.28-31), em meio aos sacrifícios de fogo feitos por Simaeta:

Agora, queimarei o farelo. E tu, ó Ártemis, que de Hades
o diamante derretes e mesmo qualquer outra coisa tão dura –
ó Téstile, as cadelas estão latindo pela cidade:
a deusa está nas encruzilhadas. O bronze, que rápido soe.

Por fim, diga-se que Hécate é uma “divindade da lua e das feiticeiras da Tessália à lua conjuradas, como a temida Medéia” (Burkert, 1998: 171). No idílio, seguem-se a Selene e Hécate justamente os nomes de três notórias feiticeiras fortemente marcadas por Afrodite e seu poder: Circe, Medéia e Perimede. Sobre a última, pouco se sabe. O fato de o poeta chamá-la de “loira” (v.16) leva à conjectura de que ela seria Agamede, feiticeira referida na *Ilíada* (canto XI, v.740) como “sábia na farmácia de plantas”. As outras duas são bem conhecidas.

Eis a descrição que o canto X da *Odisséia*, na tradução de Carlos A. Nunes (vv.136-138), traça de Circe, habitante da ilha Eéia:

Circe, de tranças bem feitas, canora e terrível deidade,
que era de Eetes irmã, feiticeiro de espírito escuro,
pois ambos foram nascidos do Sol que os mortais ilumina...

Circe e seu irmão são feiticeiros; além disso, ela é bela, sedutora e “terrível”. Quando os companheiros de Odisseu se aproximam de sua mansão, novamente ela é retratada cantando “com voz adorável” (v.221) e, ainda, trabalhando no tear – tarefa exclusivamente feminina no mundo antigo em que, desde a *Ilíada*, vemos belas mulheres, como Helena – esta também ligada à feitiçaria na *Odisséia*¹⁸ – e Andrômaca executarem.

A atividade de construir tramas entrelaçando fios, no caso de Circe – e também da tecelã Penélope – pode ser pensada em articulação com o aspecto ardiloso dessas mulheres. Dos ardis da feiticeira, apenas um dos homens de Ulisses, Euríloco, suspeita (v.232); os outros aceitam sua comida e bebida, à qual ela mistura a “droga funesta” (*phármaka lúgra*, v.236) com que os transforma, fisicamente, em porcos que aprisiona “numa pocilga” (v.238). Porém, a droga, por isso mesmo terrível, não apaga suas consciências humanas.

Para resgatar seus companheiros, Odisseu contará com a ajuda de Hermes, deus que lhe administrará uma “droga boa” (*phármakon esthlòn*, v.242) para que ele fique imune aos “ardis perniciosos” (v.289) da feiticeira que não o poderá “enfeitiçar” (*thélksai*, v.241). Além de beber essa droga – feita com uma planta, que só os deuses podem arrancar, de nome “Móli” (*mòly*, v.305) –, instrui Hermes, Ulisses deverá ameaçar matá-la e, depois, atender o apelo da feiticeira para que a siga rumo ao leito, mas não sem antes dela arrancar o “juramento dos deuses (...) de que nenhuma outra insídia, de fato, planeja” contra ele (vv.299-300).

O esquema concebido por Hermes funciona: Circe desfaz o seu feitiço com outra droga e os porcos voltam à forma humana dos companheiros de Odisseu. Todavia, todos acabam por ficar na mansão dela por um ano, “todos os dias à mesa, comendo e bebendo à vontade” (v.468) – Odisseu partilhando do seu leito –, até que, finalmente, ela os deixa partir.

Pode-se afirmar que Circe subjugou os homens de Ulisses com drogas, mas o próprio herói, que ingerira um antídoto contra a feiticeira, ela subjugou com outro encanto – a sedução erótica regida por Afrodite.

A última feiticeira mencionada por Simaeta, Medéia, neta do Sol e filha de Eetes – o irmão de Circe na *Odisséia* e rei da Cólquida –, também se apresenta sob os signos da magia, de *éros* e Afrodite e, ainda, da violência. Sua paixão por Jasão, que a leva a cometer muitos crimes, constitui material mítico trabalhado, sobretudo, por Píndaro (séculos VI-V a.C., *Pítica 4*), Eurípides (século V a.C., *Medéia*)¹⁹ e Apolônio de Rodas (século III a.C., *Os Argonautas*). Destaco o mais arcaico desses poetas.

Na *Ode Pítica 4, a Arquésilas de Cirene, vencedor da corrida de carros de 462 a.C.*, é especialmente interessante o momento em que Afrodite aparece para ensinar a Jasão um feitiço para conquistar Medéia, que o ajudará a capturar o velocino de ouro – empreitada realizada pelos argonautas. Traduzo, abaixo, os versos 213 a 223, nos quais vemos a deusa instruindo seu protegido:

Mas a senhora das mais agudas flechas²⁰,
polícromo *hunks* do Olimpo à roda de quatro
barras inescapável atrelando,
a ave da loucura ela, a Ciprogênia, trouxe
pela primeira vez aos homens e em preces e feitiços
ensinou o filho de Eesão a habilidade,
para que o respeito de Medéia pelos pais
tirasse, e o desejo pela Grécia lhe queimasse

a mente e a guiasse com o chicote de Peitô, a Persuasão.
Rápido indicou-lhe meios de realizar as provas dadas pelo pai,
e, misturando, em fármacos, com óleos
antídotos contra terríveis dores,
deu-lhe para untar-se. E concordaram em juntos em boda
doce se unirem um ao outro²¹.

Na ode pindárica, Afrodite é a própria feiticeira que vem ensinar um encantamento amoroso, o *îunks*, que “pretende instilar a uma paixão correspondente na pessoa desejada como amante (...) [e que] consistia num pássaro de pescoço torcido atrelado a uma pequena roda” (RACE, 1997: 287)²². Essa roda “é então girada de modo a arrastar um amante em direção a um lugar determinado” (BING & COHEN, 1991: 150). Ressalte-se que esse *îunks* se associa às paixões sensuais que geram uniões breves e infelizes, como as de Circe e Odisseu, Medéia e Jasão, Simaeta e Dêlfis²³.

Por fim, o verso 17 do *Idílio 2* consiste no refrão em que é evocado, justamente, o encantamento erótico do *îunks*, e que abre o início da realização do ritual mágico de amarração realizado por Simaeta: “Ó *îunks*, arrasta tu aquele homem até minha casa!”.

Claro está que, nos dezessete versos iniciais de seu idílio, Teócrito configura numa prece – comum tanto em contextos religiosos quanto mágicos²⁴ – a invocação noturna de um feitiço para “amarrar” (*katadésomai*, v.3 e v.10) o homem que fez Simaeta sofrer um duro amor e a abandonou regido por Éros e Afrodite – feitiço este cujo contexto envolve, além de sacrifícios de fogo, Selene, Hécate, Circe, Medéia e Perimede, ou seja, deidades sombrias, sendo as duas primeiras afeitas à noite e as duas últimas, à feitiçaria e à paixão erótica – dois aspectos próprios de Afrodite, que é olímpica, mas também cultuada como ctônica, algo que emana “de um imaginário que a associava, desde sua origem, aos poderes ‘negros’, ou seja, noturnos e infernais” (PIRENNE-DELFORGE, 1994: 440).

Charles Segal, em *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, observa sobre as deusas invocadas e sobre o feitiço do *îunks* no idílio de Teócrito:

Ao evocar essas figuras exatamente quando ela põe em movimento a mágica que supostamente ganharia de volta seu próprio amado, Simaeta está inconscientemente confirmando seu lugar entre amantes infelizes, vítimas ou agentes da sedução e da inconstância (...) O *îunx*, por sua própria natureza, só pode mergulhar a jovem mais profundamente ainda

no âmbito da paixão instável e enganadora, da violência e da sedução (SEGAL, 1981: 78).

Na segunda referência direta a Afrodite, Simaeta ainda está realizando os procedimentos do ritual do feitiço e, desde o verso 17, repete o refrão encantatório²⁵ abaixo citado, o qual só mudará bem adiante (vv.42-47):

Assim como o boneco de cera eu, com ajuda da deusa, derreto,
que derreta de amor, por sua vez, Délfis da Míndia²⁶!
É assim como giro este *rhómbos* brônzeo de Afrodite,
que ele gire na direção de nossas portas.

Ó *îunks*, arrasta tu aquele homem até minha casa!

No refrão, Simaeta invoca o *îunks* ou feitiço amoroso que vimos sendo ensinado por Afrodite a Jasão para conquistar Medéia na ode de Píndaro. E, novamente, no verso 45, invoca outro feitiço similar como proveniente de Afrodite, o *rhómbos*, “um mecanismo rodopiante ao final de uma corda, usado no culto a Réia e Dioniso e em encantamentos amorosos; em grego tardio, equiparado ou confundido com a roda do *îunks* e o topo giratório” (FARAONE, 2001: 177). Ou seja, Simaeta invoca duas vezes dois feitiços amorosos similares e provenientes da deusa do amor erótico.

Além desse ponto, é preciso destacar a imagem duplamente enfatizada do *éros* que derrete, recorrente na poesia grega antiga desde Hesíodo, pelo menos, que, na *Teogonia* (v.121), atribui ao deus Éros o epíteto *lusimelés*, que pode ser entendido como “derrete” (*lusi-*)-“membros” (*-melés*); *éros* é, entre outras coisas, “uma experiência de derretimento” (CARSON, 1998: 39). Em Teócrito, assim como o “boneco de cera” – elemento que não deixa dúvidas sobre a natureza mágica do ritual – derrete no fogo onde Simaeta lança os sacrifícios necessários, Délfis deverá – tal qual ela própria – derreter de paixão²⁷.

Por fim, na terceira referência a Afrodite, Simaeta está, desde o verso 63, não mais realizando o rito mágico, mas lamentando sua estória com Délfis à Lua, pontuando suas lembranças com um refrão encantatório diferente do que dizia “Ó *îunks*, arrasta tu aquele homem até minha casa!”. O novo refrão invoca Selene e é na última estrofe que antecede a sua repetição derradeira que ocorre a menção a Afrodite, em meio ao discurso direto de Délfis reportado pela jovem que conta como ele a fez succumbir aos seus desejos (vv.129-135):

26 • *Calíope*, Rio de Janeiro, 12: 18-32, 2004

Mas, agora, digo que graças devo primeiro à Cípria e depois da Cípria, tu, a segunda, do fogo me arrebataste, ó mulher, chamando-me à tua alcova, assim, mesmo meio queimado. Sim, Éros muitas vezes uma chama atíça, mais fervente que a de Hefesto Lipário.

Mostra-me onde começou meu éros, ó veneranda Selene!

A imagem do fogo é sublinhada pelo superlativo *phlogeróteron* (“mais fervente”) e pela presença de Hefesto, o deus ferreiro, de Lipara, “a mais larga de um cordão de ilhas vulcânicas (...) ao norte da Sicília”, onde o culto à deidade era o mais importante (BING & COHEN, 1991: 156). No contexto dessa imagem ardente, Afrodite é citada duas vezes, como alguém a quem Délfis – queimado pelo desejo – sente-se obrigado a agradecer por lhe ter favorecido a subjugação de Simaeta.

Quanto à última – e dupla – referência a Afrodite, este comentário pode iluminar seus sentidos:

Em seus estágios mais arcaicos (...), a feiticeira amorosa no mundo grego tem, aparentemente, muito a ver com Afrodite que, em suas manifestações cíprias, está estreitamente conectada com todos os aspectos da sexualidade e do amor. Seu próprio nome vem a significar ‘intercurso sexual’, como também substantivos e verbos a ele relacionados – *aphrodisia* e *aphrodizein*, por exemplo. (FARAONE, 2001: 133-134).

Note-se que “Cípria”, o nome da deusa empregado nos versos 129 e 130 e que é, além de “Afrodite”, o mais recorrente na literatura grega (PIRENNE-DELFORGE, 1994: 317), aparece decerto por razões ligadas à métrica dos hexâmetros. Mas essa explicação conveniente se amplia se levarmos em conta a citação acima. O Oriente dividia com a Grécia o espaço geográfico, histórico-social, econômico e cultural da ilha de Chipre, onde Afrodite recebia seu culto mais célebre na Antigüidade²⁸ e onde foi a herdeira de uma longa tradição de culto a deusas da fecundidade, da sexualidade, testemunhada por estátuas femininas claramente torneadas e datáveis da era calcolítica (c. 3000-2300 a.C.)²⁹.

Isso tudo é muito eloqüente no contexto mágico-erótico do *Idílio 2, As Magas*, e parece mostrar que a linguagem de Teócrito, incluindo a escolha do nome da deusa Afrodite, em sua derradeira e enfática aparição no poema, pouco ou nada tem de casual. “Cípria” remete ao Oriente, que, no imaginário grego, estava especialmente ligado a Chipre, à feiticeira – Simaeta diz ter aprendido seu “funesto feitiço” (*kakà phármaka*) de

“uma estrangeira da Assíria” (vv.161-162) – e à própria Afrodite, deusa que é, para uma forte corrente teórica, originariamente oriental³⁰.

ABSTRACT

This article centers itself on the *Idyll 2, The Sorceresses*, of Theocritus (c. 300-260 a.C.), in order to observe the poetical construction of the triangle Aphrodite, *éros* and sorcery therein. Knowing that Simaetha, the character whose voice is heard through the verses of the idyll, utters a prayer within a clearly magical and erotic ritual, what is important here is the consideration of this prayer and of the rite performed, of Aphrodite's representation in this context, and of the relations of the goddess of *éros* with sorcery, which are remarkable in Greek literature since the *Iliad*, at least. In discussing these three points, I intend not only to emphasize specific aspects of Aphrodite as conceived in the poem of Theocritus, but also to reflect about one of the many facets of her poetic figure – that of the goddess that flirts with or even practices sorcery.

Key words: Aphrodite; *éros*; sorcery.

BIBLIOGRAFIA

- BARRETT, W. S. *Euripides Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- BÉRARD, V. (ed.; trad.). *Homère. Odysée, Chants VIII à XV*. Notas de Silvia Milanezi. 2ª ed. Paris: Belles Lettres, 2002. (Classiques em Poche, 59).
- BING, P.; COHEN, R. *Games of Venus. An Anthology of Greek and Roman Erotic Verse from Sappho to Ovid*. New York: Routledge, 1993.
- BULLOCH, A. W. Hellenistic Poetry. In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B.W. (ed.). *The Cambridge History of Classical Literature. Volume I: Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p.541-621.
- BURKERT, W. *Greek Religion*. Trad. J. Raffan. 10ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- CAMPOS, H. de. (trad.). *Ilíada de Homero: volume I*. São Paulo: Mandarin, 2001.
- _____. (trad.). *Ilíada de Homero: volume II*. São Paulo: ARX, 2002.

- CARSON, A. *Eros, the Bittersweet: an essay*. Chicago: Dalkey Archive Press, 1998.
- DETIENNE, M. *Les Jardins d'Adonis*. Paris: Gallimard, 1972.
- DOVER, K. J. *Theocritus. Select Poems*. London: Bristol, 1992. [1^a ed.: 1971].
- FARAONE, C. A. *Ancient Greek Love Magic*. 2^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- FARNELL, L. R. *The Cults of the Greek States – II*. Oxford: Clarendon Press, 1896.
- FOWLER, B. H. *The Hellenistic Aesthetic*. London: Bristol, 1989.
- GARDNER, E. A. et alii. Excavations in Cyprus, 1887-88. *JHS* 9, 1888, p.147-271.
- GRAF, F. Prayer in Magical and Religious Ritual. In: FARAONE, C. A.; OBBINK, D. (eds.). *Magika Hiera. Ancient Greek Magic & Religion*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p.188-213.
- GRIFFITHS, F. T. Poetry as *Pharmakon* in Theocritus' *Idyll* 2. In: BOWERSOCK, G. W. et alii (eds.). *Arktouros: Hellenic studies presented to Bernard M. W. Knox on the occasion of his 65th century*. Berlin: W. de Gruyter, 1979, p.81-88.
- GOLDHILL, S. Framing, Polyphony and Desire: Theocritus and Hellenistic Poetics. In: *The Poet's Voice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p.223-283.
- HUNTER, R. *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- JOUAN, F. *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*. Paris: Belles Lettres, 1966.
- KARAGEORGHIS, J. *La Grande Déesse de Chypre et son culte à travers l'iconographie, de l'époque néolithique au VI^{ème} s. a.C.*. Lyon: Maison de l'Orient, 1977.
- KARAGEORGHIS, V. *Les Anciens Chypriotes. Entre Orient et Occident*. Paris: Armand Colin, 1991.
- LEGRAND, Ph.-E. (trad. e ed.). *Theocritus. Bucoliques Grecs, Tome I*. Paris: Belles Lettres, 1946.

- NUNES, C. A. (trad.). *Homero. Odisséia*. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- PAES, J. P. (trad. e coment.). *Poemas da Antologia Grega ou Palatina, Séculos VII a.C. a V d.C.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PIRENNE-DELFORGE, V. *L'Aphrodite Grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*. Athènes/Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1994.
- RACE, W. H. (trad.). *Pindar: Olympian Odes, Pythian Odes*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. (Loeb).
- SARIAN, H. A Escrita Alfabética Grega: uma invenção da *pólis*? A contribuição da arqueologia. *Clássica* 11/12, 1998/1999, p.159-177.
- SEGAL, C. *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- SISSA, G.; DETIENNE, M. *Os Deuses da Grécia*. Trad. Manuela Madureira. Lisboa: Presença, 1991.
- SÓFOCLES. *As Traquínias*. Trad. Maria do Céu Z. Fialho. Brasília: Editora da UnB, 1996.
- TORRES, M. L. A Mágica Erótica de Simaeta no *Idílio 2* de Teócrito. *Phaos* (Revista de Estudos Clássicos), nº 2, 2002, p.187-203.
- TORRANO, J. (trad.). *Eurípides. Medéia*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- VIDAL-NAQUET, P. *O Mundo de Homero*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- VOIGT, E.-M. *Sappho et Alcaeus: fragmenta*. Amsterdam: Athenaeu – Polak & Van Gennepe, 1971.
- WEST, M. L. (ed. e coment.). *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- WEST, S. Nestor's Bewitching Cup. *ZPE* 101, 1994, p.9-15.
- WINKLER, J. *The Constraints of Desire: the anthropology of sex and gender in ancient Greece*. London: Routledge, 1990.

NOTAS

¹ Cf. Dover (1992: xix-xx), que lembra ser possível que o poeta seja da ilha grega de Cós, próxima da costa da Ásia Menor, no mar Egeu, a qual é muito presente em sua lírica.

² Ignoramos se a ordem dos idílios ou os títulos foram concebidos por Teócrito, nem sabemos se ele conhecia o termo “idílio” (*eidúllion*, “pequena fotografia”). Cf. Dover (1992: xvii-xviii) e Bulloch (1990: 573).

³ Tradução: Campos (2001-2002). Salvo quando indicado, as traduções são minhas.

⁴ Segundo Sarian (1998/1999: 162), a enócoa foi encontrada em Atenas e é datada de c. 740-725 a.C.; nela, lê-se este hexâmetro completo: *àquele que dentre todos os dançarinos dançar com mais graça*. Daí porque esse objeto “era certamente o prêmio destinado ao vencedor” numa competição.

⁵ *Ibidem*; o objeto foi encontrado “na colônia eubóica de Pitecussa (atual ilha de Ischia, na Itália)”.

⁶ Texto grego: S. West (1994: 9). Tradução minha.

⁷ Esse epíteto deve-se ao proeminente e antigo culto de Afrodite em Pafos, vila de Chipre. Cf. Gardner et alii (1888, p.225-263) e Pirenne-Delforge (1994, p.70).

⁸ Cf. Dover (1992: xix) e Legrand (1946: 94).

⁹ Bing & Cohen (1991: 149, n. 21): “...ela não parece ser nem uma *hetaira* [cortesã] nem uma escrava, mas uma mulher nascida livre. (...) Tem sido sugerido que sua relativa liberdade e mobilidade são reflexos das circunstâncias sociais alteradas da era helenística, quando a vida das mulheres veio a se tornar um pouco menos restrita”. Vide Dover (1992: 95).

¹⁰ Cf. Bulloch (1990: 585).

¹¹ Cf. ed. Legrand (1946: 95).

¹² *Ibidem*: 96-97.

¹³ Texto grego: ed. Dover (1992).

¹⁴ Graf (1997: 195): “O feiticeiro é um indivíduo isolado (...)”.

¹⁵ Cf. Dover (1992: 88) e Pirenne-Delforge (1994a: 46-73).

¹⁶ Cf. Dover (1992: 98) e Faraone (1997: 3).

¹⁷ Dover (1992: 98): “Louro e lã carmim são destinados a proteger a própria Simaeta dos poderes imprevisíveis que ela conjura”.

¹⁸ Cf. canto IV (vv.217-234) da *Odisséia*, em que vemos a bela esposa de Menelau manipular *drogas ardilosas* (*phármaka metiôenta*, v.227) e também *boas* (*esthlá*, v.238), calmantes e analgésicas, que a ela foram dadas por uma egípcia. A tradução do grego é minha aqui. Cf. as notas 31 e 33-35 da edição Belles Lettres de Bérard (2002, p.134-137), base para as referências que faço ao texto grego.

¹⁹ Uma outra personagem feminina da tragédia que também age como feiticeira movida por *éros*, mais precisamente, pelo ciúme que sente em relação ao marido, Hércules, é a Dejanira da tragédia *As Traquíncias*, de Sófocles.

²⁰ Imagem comumente associada à deusa e a Éros. Cf. Eurípides, *Hipólito* (vv.525-532): “Ó Éros, Éros, que nos olhos / destilas o desejo, levando o doce / encanto à alma dos que atacas, / jamais com males te reveles a mim, / nem me venhas sem medida. / Pois nem os dardos do fogo e nem os dos astros / são mais poderosos que os de Afrodite, que lança das mãos / Éros, o filho de Zeus”. Texto grego: Barrett (1992). Tradução minha.

²¹ Texto grego: Race (1997).

²² Cf. Faraone (2001: 60-68 e 176) e Torres (2002: 195-197).

²³ Detienne (1972: 170) e Segal (1981: 75-78).

²⁴ Graf (1997, p.191): “(...) a prece mágica, em estrutura geral, conteúdo e contexto não é diferente da prece religiosa, com exceção de duas peculiaridades: as *voces magicae* na prece, e a *materia magica* na danosa, negra versão do ritual”.

²⁵ Dover (1992: 94) comenta: “O uso de refrões, apesar de não desconhecido na mágica antiga, não lhe é especialmente característico, e é provável que seu uso por Teócrito aqui seja o equivalente artístico, já favorecido em sua poesia bucólica, das monótonas repetições de palavras e frases que de fato caracterizam os encantamentos mágicos”.

²⁶ Cidade da costa litorânea da Caria, na Ásia Menor.

²⁷ Faraone (2001: 49-50) comenta que a prática de queimar, em rituais de feitiçaria, efígies de cera e outros materiais especiais, visando a causar no alvo da magia a “dor e o desconforto do fogo” ou mesmo de fazer com que partes do corpo da vítima derretam, é uma prática atestada desde o século VII a.C. na Grécia.

²⁸ Essa afirmação é recorrente e consensual entre os estudiosos de Afrodite e da religião grega desde textos antigos como o de Farnell (1896: 619).

²⁹ Cf. os estudos de J. Karageorghis (1976: 19-30) e Karageorghis (1991).

³⁰ Cf. o estudo amplo de Pirene-Delforge (1994), cujo capítulo introdutório (pp.1-13) traça um panorama das teses sobre as origens da deusa, das quais é mais forte a que a vê como de procedência oriental.

A RESISTÊNCIA DA NAU / CIDADE NA LUTA PELO PODER

Glória Braga Onelley (UFF)

RESUMO

Caracterizou-se a época arcaica por profundas mudanças políticas e sociais cujas origens podem ser buscadas nas lutas de classes, ocorridas em diversas cidades do mundo grego. Por meio da imagem de uma nau acometida por uma violenta tempestade, projeta-se, metaforicamente, no fragmento 326 (Lobel-Page) do poeta lírico Alceu de Mitilene e nos versos elegíacos 667-682 dos *Theognidea*, a crítica situação política instaurada na nau / cidade, por partidos antagônicos, na luta pelo poder. Pretende-se, no presente trabalho, examinar os referidos poemas, verificando o emprego das imagens marítimas, por meio das quais se indicia, figuradamente, a gravidade dos conflitos políticos que ameaçam destruir a nau/cidade.

Palavras-chave: poesia grega arcaica; lutas de classes; aristocracia; metáfora.

A imagem da nau do Estado na qual o comandante (governante político) lidera tripulantes (cidadãos) em uma nau (cidade), acometida por uma violenta tempestade, tornou-se um lugar-comum na poesia da Grécia arcaica e, a partir do século V a. C., um tópico amplamente empregado em temas políticos¹. Essa simbologia da nau / cidade na iminência de ser tragada por impetuosas tormentas encerra conflitos externos, como a guerra, ou internos, como as lutas entre facções antagônicas na cidade-Estado.

É Heráclito, gramático do século I d.C., quem assegura em *Alegorias Homéricas* 5, 5 e 7, que os versos do fragmento 326 Lobel-Page, do poeta lírico Alceu – cuja *akmé* costuma ser situada por volta de 600 a.C. – devem ser interpretados alegoricamente, já que a nau, açoitada por uma tempestade, alude metaforicamente à discórdia civil ocorrida na cidade de Mitilene, centro de supremacia política da ilha de Lesbos, ameaçada

de uma conspiração tirânica tentada por Mirsilo. Parece oportuno citar as palavras de Heráclito:

Encontramos também, de modo conveniente, o poeta lírico de Mitilene a falar por alegorias; de fato, ele compara igualmente as desordens da tirania com o estado tempestuoso do mar.
(*Alegorias Homéricas*, 5, 5)

Após citar os versos de Alceu de Mitilene, nos quais, segundo o gramático, os conflitos causados por tiranos são comparados a tempestades marítimas, Heráclito continua:

À primeira vista, quem não pensaria, a partir da precedente imagem do mar, que o medo dos navegantes é do mar? Mas não é assim: o nomeado é Mirsilo e a conspiração tirânica despertada em Mitilene.
(*Ibidem*, 5, 7)

Como observa Heráclito acerca dessa simbologia da nau na tempestade, poder-se-ia imaginar que a descrição das aventuras marítimas evocasse reais experiências da vida do poeta e de seus companheiros de partido político. Todavia, Heráclito reitera o emprego dessas imagens marítimas e de seus sentidos simbólicos, afirmando que

Ele (Alceu), habitante de uma ilha, serve-se abundantemente de imagens marítimas em alegorias e compara a maior parte dos males causados por tiranos com tempestades marítimas.
(*Ibidem*, 5, 9)

Portanto, com base no testemunho de Heráclito, verificar-se-á, primeiramente, o modo como se desenvolve a alegoria da nau do Estado nos versos do fragmento 326 Lobel-Page do poeta Alceu de Mitilene, nos quais as ondas que se embatem nos lados da nau representariam as facções políticas, e a nau ameaçada, a cidade de Mitilene. A seguir, será estabelecida uma relação de intertextualidade com os versos elegíacos 667-682, inseridos nos *Corpus Theognideum*, porém atribuídos ao poeta da segunda metade do século V a.C., Eveno de Paros², nos quais se recorre a essa mesma forma figurada de expressão, por meio de um discurso enigmático, compreensível somente aos aristocratas, tendo em vista ser a mensagem destinada, sob a forma de uma advertência política, a companheiros do mesmo partido. Neste sentido, a alegoria da nau do Estado seria, nos *Theognidea*, um *ânos* político que, na definição proposta por Nagy (1985: 23-25), consiste num código com, no mínimo,

duas mensagens: um, com uma mensagem verdadeira, destinada a uma audiência planejada; um outro, com uma mensagem falsa, direcionada aos que não conseguem decodificar o *ânos* político, por não serem portadores de sabedoria. Com efeito, os versos teognídeos são dirigidos a uma audiência bem específica, aos homens de bem, aos aristocratas de sangue (*agathoi*), por serem eles sábios. Conforme assegura, ainda, Nagy, a palavra usada na linguagem tradicional do *ânos* para designar aqueles que ouvem a mensagem verdadeira é *sophós*. Deste modo, para o poeta dos *Theognidea*, seja Teógnis, seja Eveno de Paros, seja qualquer um outro, a sabedoria dos nobres torna-se condição básica para o entendimento da mensagem que contém a advertência política. Logo, a convicção de que os não nobres não compreendem o *ânos* político reside no fato de não serem eles sábios.

É importante assinalar, ainda, que, embora a simbologia da nau do Estado – ameaçada por ondas marítimas associadas a conflitos internos da *pólis* – esteja presente em ambos os textos poéticos, distintas são as situações políticas por essa imagem representada: nos versos de Alceu, a alegoria encerra dissensões políticas entre facções aristocráticas adversas, que disputavam o poder em Mitilene; nos mencionados versos dos *Theognidea*, ela reflete a imagem de uma caótica situação instaurada na cidade, em virtude da tomada do poder por indivíduos oriundos de estratos não aristocráticos e, em consequência, conduzem a cidade a uma total destruição.

Antes, porém, de serem examinados, no poema 326 Lobel-Page, a imagem da nau do Estado e os elementos que a constituem, convém lembrar que grande parte dos versos remanescentes do poeta aristocrata Alceu, mormente os de temática política, se insere no âmbito das lutas civis travadas entre famílias aristocráticas, na luta pela conquista do poder em Mitilene³. Essas dimensões desencadearam graves conflitos internos, cujo termo foi a implantação da tirania. Com efeito, mencionam-se, nos fragmentos dos poemas de Alceu, três eminentes nomes da política de Mitilene entre os séculos VII e VI a.C.: Melancro, tirano destituído do poder, entre 612-609 a.C., pelo partido aristocrático de que faziam parte Pítaco e os irmãos de Alceu, conspiração em que o poeta não deve ter tomado parte por ser provavelmente muito jovem⁴; o tirano Mirsilo que obteve poder por algum tempo, no período entre 605-509 a.C., e cuja morte foi motivo de júbilo para o poeta⁵; e, finalmente, uma figura his-

tórica importante, Pítaco (*Política* 1274b), incluído pela tradição entre os Sete Sábios⁶ e, a julgar pelo testemunho de Aristóteles (*Política*, 3, 1285 a), eleito *aisymnêtes*, “líder, chefe”, pelo povo para restabelecer a ordem em Mitilene, abalada por conflitos suscitados por exilados, cujos líderes eram Alceu e seu irmão Antimênides.

É importante lembrar que, embora não se possa estabelecer uma completa identificação entre o texto poético e as experiências pessoais do poeta, em virtude de não poder a obra literária inserir-se nos domínios da autobiografia nem da história, fragmentos dos poemas de Alceu parecem refletir uma parcela de sua vivência pessoal, como deixam entrever, entre outros, os versos do fragmento 326 Lobel-Page que aludem, conforme atestou Heráclito (*loc. cit.*), às manobras políticas de Mirsilo para estabelecer-se como tirano em Mitilene. Expressou-se, assim, o poeta Alceu:

Não compreendo a luta dos ventos;
rola uma onda daqui,
uma onda dali, e nós, no meio,
somos levados com a negra nau, 4

muito atormentados pela forte tempestade.
Na verdade, a água cobre o pé do mastro,
toda a vela já está transparente
e nela há enormes farrapos; 8

as cordas cedem e os lemes
[]
[]
permanecem firmes ambos os pés da vela 12
nos cabos, e somente isso me mantém
são e salvo.

De modo análogo a um comandante que procura compreender a impetuosidade dos ventos, a fim de controlar uma nau desgovernada em consequência de uma violenta tempestade marítima, e os danos materiais por ela causados, assim também o sujeito do enunciado busca entender a gravidade da tormenta, relacionada analogicamente com os eventos dramáticos da luta civil em Mitilene, e indicar, por meio de imagens marítimas, a seus companheiros de partido a preocupante situação de conflito instaurada na nau, na luta pelo poder, com vista a uma possível salvação.

Entretanto, como se infere dos versos 2-4, a nau/cidade voga à deriva, totalmente descontrolada em decorrência da tempestade que se abate sobre ela, manifestação visível da discórdia civil em Mitilene, representada no primeiro verso pelo substantivo *stásin*, termo que se adapta, na opinião de Bowra (1973: 221), não só à descrição da tormenta, mas também à alegoria política, visto denotar a agitação dos ventos e, em sentido político, a rebelião civil, a *stásis*.

A imagem das ondas que se embatem nos dois lados da nau – bem marcada pela forma verbal *kylíndetai*, “rola”, e assinalada pela repetição do advérbio *énthen.../énthen* “daqui.../dali”, nos versos 2 e 3 em “rola uma onda daqui/outra dali...” –, em virtude da fúria dos ventos, constitui, ao que parece, a representação simbólica dos partidos antagônicos ao do “eu” poético, aos quais é preciso resistir, como bem demonstra o verso 12: “permanecem firmes ambos os pés”. Neste passo, os pés da vela apresentam uma função ambivalente: tornam-se, objetivamente, os instrumentos de resistência contra a fúria dos ventos e das ondas – tendo em vista serem os marinheiros/ cidadãos obrigados a ter os pés firmemente fixados aos cabos, para não serem lançados ao mar – e, em sentido metafórico, símbolos de resistência contra as investidas das facções adversárias à do sujeito do enunciado.

Por outro lado, a água que transpassa o pé do mastro (v. 6), assim como o estado precário da nau, sobretudo da vela, configurada no verso 7 como um farrapo transparente, *laîphos... zádalon*, são indícios metafóricos da iminente vitória do partido oponente ao do “eu” poético, possivelmente – segundo considerou Heráclito (*loc. cit.*) – o partido de Mirsilo, a quem Pítaco se associou depois de ter rompido a aliança com a facção à qual pertencia o poeta⁷.

Atribuiu-se, pois, ao texto da alegoria de Alceu, um específico valor de advertência política, dirigida aos companheiros do mesmo círculo político, para descrever a iminência do perigo que pairava sobre eles e ao qual era preciso resistir, o mais possível, para salvar a vida.

A mesma imagem marítima da nau do Estado utilizou-a, também com propósitos políticos, o poeta dos *Theognidea*, nos dísticos elegíacos (vv.667-682) traduzidos a seguir:

Se eu tivesse riquezas, Simônides, como as que eu já tive,
não me afligiria por estar em companhia de homens de bem.
Mas agora, embora eu compreenda, as coisas me escapam, estou mudo

por causa da pobreza; eu saberia melhor ainda do que muitos, 670
 porque somos agora levados, com as velas brancas recolhidas, tendo
 [sido lançados
 para fora do mar de Melos, durante a noite sombria;
 e eles não querem despejar a água acumulada no fundo do navio
 [quando o mar transpõe
 as duas bordas. Muito difícil será que
 se salvem, da maneira como se comportam. Afastaram do comando
 o prudente piloto, que era hábil em sua inteligência.
 Apoderam-se à força das riquezas, a ordem desapareceu,
 Não há mais partilha justa ao meio;
 os carregadores comandam, os homens inferiores são superiores aos
 [homens de bem.
 Estou assustado, que de nenhum modo a onda engula a nau.
 Que esses enigmas sejam insinuados por mim aos homens de bem:
 entendê-los-ia um homem inferior, se fosse sábio.

Com base nesses versos dos *Theognidea*, descreve-se a forma violenta por meio da qual indivíduos inferiores, procedentes de estratos não aristocráticos – estigmatizados pelo adjetivo *kakoí* (v. 679), *kakós* (v. 682), nas formas de singular e plural – usurparam o poder a seus tradicionais detentores, os antigos aristocratas, os homens de bem – caracterizados pelo adjetivo *agathoí* (v. 668), *agathôn* (v. 679) e *agathoîsin* (v. 681), nas diversas formas casuais⁸.

Assim, por meio da imagem de uma nau conduzida à deriva no mar tempestuoso, projeta-se, simbolicamente, a crítica situação instituída na cidade na luta pelo poder, uma verdadeira revolução na nau do Estado, que culmina com a implantação do governo de homens de baixa estirpe, os *kakoí*, e, conseqüentemente, com o empobrecimento e a destituição da nobreza.

Com efeito, a simbologia do mar transpondo os dois lados da nau (v. 673), bem como a eliminação do “prudente piloto”, *kybernéten.../esthlón* (vv. 675-676) – governante do partido aristocrático, como parece comprovar o qualificativo *esthlón*, empregado em passos vários dos *Theognidea* como equivalente de *agathós* – são imagens que deixam entrever a vitória do partido adverso ao dos nobres, os *kakoí*. Esses novos dirigentes da nau / cidade, desprovidos do espírito de justiça, assolam-na como se fossem uma tempestade devastadora, apoderando-se indevida e violentamente das riquezas, subvertendo o equilíbrio oligárquico e, por conseguinte, a igualitária repartição dos poderes e dos bens. Os versos

677-678 reiteram a baixaza de caráter dos novos governantes e a ignorância de princípios éticos, norteadora de sua conduta ignóbil:

Apoderam-se à força das riquezas, a ordem desapareceu,
não há mais partilha justa ao meio.

Temendo, pois, a vitória da desmedida sobre a justiça, alicerce de equilíbrio da cidade, o sujeito do enunciado, por meio da configuração de uma gigantesca onda tragando a nau, manifesta extrema preocupação pelo destino da nau/cidade, prestes a naufragar, expressando-se assim: “Estou assustado, que de nenhum modo a onda engula o barco” (v. 680).

A descrição acerca da calamitosa situação política é apresentada, como se declara no verso 681, de forma velada, sob a forma de uma admoção política enigmática, compreensível apenas à classe dos aristocratas, submetida ao desgoverno dos atuais dirigentes, incapazes, entretanto, de entender a mensagem oculta na imagem da nau do Estado, em virtude de serem homens destituídos de sabedoria. Eram eles, no dizer do poeta, *phortegoí*, termo composto do substantivo *phórtos*, “carga, carregamento” – derivado da raiz do verbo *phéro*, “carregar”, acrescida do sufixo *-to*, e da raiz do verbo *ágo*, “levar”, que significa “aqueles que podem levar as cargas de um navio”, donde a acepção pejorativa de “carregadores” dos bens da cidade (v. 679). Assim, ao designar os atuais governantes da nau do Estado com uma expressão corrente da linguagem marítima, o poeta parece aludir a indivíduos de baixa linhagem que, enriquecidos com atividades mercantis, reivindicaram participação no poder e, em consequência, destituíram a aristocracia.

Por outro lado, a ambigüidade do discurso poético – expressa no verso 681 por *taûta...kekrymménai*, “essas coisas enigmáticas”, bem como pelo imperativo perfeito do verbo *ainíssomai*, *einíchtho*, cujo sentido primeiro, informa Chantraine, é “dizer palavras significativas, difíceis de ser compreendidas”, donde “insinuar por enigmas” – parece estar, por um lado, intimamente ligada ao *aínos* político, isto é, à mensagem implícita na representação da nau em perdição, inteligível somente aos nobres, por serem eles portadores de sabedoria; por outro, a mensagem elaborada de forma velada, por meio de enigmas, também parece estar associada à privação dos direitos civis e políticos dos aristocratas, impedidos de expressar os próprios pensamentos, em virtude de terem sido despojados de suas riquezas. Logo, a espoliação dos *khrémata*, “bens”, “riquezas”, implicava a perda de direitos civis e políticos, como deixa pa-

tente a oração *eimí d'áphonos / chremosýnei*, “estou mudo, por causa da pobreza” (vv.669-670), na qual o sujeito do enunciado revela estar impossibilitado de falar, em consequência da penúria que o consome. Assim, embora ciente dos perigos que corre a nau do Estado, ele não a pode salvar, já que pertence a uma classe decadente, submetida aos *kakoí*.

À guisa de conclusão, pode-se dizer que o fragmento de Alceu de Mitilene e os referidos versos dos *Theognidea*, inseridos no âmbito das discórdias civis – *stáseis* –, que se desenvolveram, respectivamente, entre famílias aristocráticas em Mitilene e entre a aristocracia decadente e indivíduos de classes não aristocráticas, constituem exemplos célebres da imagem da nau do Estado, que se tornou um *topos* na poesia grega arcaica e, a partir do século V a. C., um clichê poético, amplamente usado em temas políticos, na literatura grega⁹.

ABSTRACT

The archaic era was characterized by profound political and social changes whose origins lie in the class conflicts that occurred in several Greek cities. By means of the image of a ship assaulted by a violent storm, the critical political situation that is set up in the ship/state by antagonistic parties in the struggle for power is metaphorically projected in the fragment 326 (Lobel-Page) by the lyric poet Alcaeus of Mytilene and in the elegiac couplets 667-682 of the *Theognidea*. The purpose of the present study is to examine the aforementioned poems, verifying the use of the maritime images, through which the gravity of the political conflicts that threaten to destroy the ship/state is figuratively depicted.

Key words: archaic greek poetry; class conflicts; aristocracy; metaphor.

BIBLIOGRAFIA

- ADRADOS, F. Rodríguez. *El Mundo de la Lírica Griega Antigua*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- ARISTOTE. *Politique*. Texte établi et traduit par J. Aubonnet. 2 tir. Paris: Les Belles Lettres, 1989. Tome II.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Éd. revue et augmentée par L. Séchan et Pierre Chantraine. Paris: Hachette, 1983.

- BOWRA, C. M. *La lirica greca. Da Alcmane a Simonides./ Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides./ Traduzione di Giuliana Lanata.* Firenze: La Nuova Italia, 1973. pp. 187-227.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque.* Paris: Klincksieck, 1983. 2v.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco.* São Paulo, UNESP, 1998.
- CUARTERO, Francisco J. La metáfora de la nave, de Arquíloco a Ésquilo. *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 2 (2): 41-45, 1968.
- GENTILI, Bruno. *Poesia e Pubblico nella Grecia Antica. Da Omero al VI secolo.* Roma: Editori Laterza, 1984. pp. 257-283.
- HÉRACLITE. *Allégories D'Homère.* Texte établi et traduit par Félix Buffière. Paris: Les Belles Lettres, 1962.
- IAMBIET ELEGY ANTE ALEXANDRUM CANTATI. Edidit M. L. West. 2nd. edition. London: Oxford University Press, 1989, v. I/ 1992, v. II.
- KNOX, B.M.W. Teognis. In: EASTERLING & KNOX (ed.). *História de la literatura clásica.* Literatura Griega, V. I (version española de Frederico Zagaroza Alberich). Madrid: Gredos, 1990. pp. 155-166.
- NAGY, Gregory. A poet's vision of his city. In: *Theognis of Megara. Poetry and Polis.* Baltimore and London: The Johns Hopkins, 1985. pp. 22-34.
- PLATON. *Ion – Ménexene – Euthydème.* Texte établi et traduit par Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1964. Tome V.
- POETAE MELICI GRAECI. Edidit D. L. Page. Oxford, at the Clarendon Press, 1962.

NOTAS

¹ Vide e.g. Píndaro (*Pítica*, 8, 98), Ésquilo (*Sete contra Tebas* 1-3, 795 etc.), Sófocles (*Antígona*, 163, 994) Platão (*Eutidemo*, 291d), só para citar alguns.

² Não será objeto de discussão a insolúvel questão levantada pelos críticos acerca da autenticidade dos versos 667-682, insertos nos *Theognidea*, muito embora alguns helenistas modernos, entre os quais Martin L. West e Bowra (*apud* KNOX, 1990:156), seguindo a lição do crítico balense do século XVI, Camerarius, considerem da lavra de Eveno de Paros os referidos dísticos elegíacos.

³ ARISTÓTELES, *Política*, 1311b.

⁴ O fragmento 75 Lobel-Page alude, provavelmente, a acontecimentos políticos ocorridos durante a infância do poeta.

⁵ Fragmento 332 Lobel-Page: “Agora, um homem deve embriagar-se e à força/ beber, porque Mirsilo está morto”.

⁶ Cf. Platão, *Protágoras* 342 a – 343 b: “Entre estes estavam Tales de Mileto, Pítaco de Mitilene, o nosso Sólon, Cleóbulo de Lindos, Míson de Quene e o sétimo, dizia-se, Quílon da Lacedemônia”.

⁷ Referências à traição de Pítaco, que rompe o juramento feito aos antigos companheiros de partido político para aliar-se a Mirsilo, são claramente enfatizadas no fragmento 129 Lobel-Page, provavelmente composto quando Alceu se encontrava banido de Mitilene, possivelmente em Pirra.

⁸ A oposição semântica *agathós versus kakós*, *leitmotiv* das elegias sociopolíticas dos *Theognidea*, tende a permanecer associada, respectivamente, à classe dos aristocratas e à dos não aristocratas. Trata-se de um preconceito aristocrático que já se encontra nos poemas homéricos e perpassa toda a época arcaica.

⁹ Embora a maioria dos comentadores, entre os quais Bruno Gentili (1984: 283), julgue estar nos versos do fragmento 326 Lobel-Page, de Alceu de Mitilene, a origem da alegoria da nau do Estado, outros, entre os quais Adrados (1981: 168) e Bowra (1973: 220), acreditam ter o poeta de Mitilene buscado seu modelo no fragmento 105 West de Arquíloco de Paros. Para um estudo detalhado da possibilidade dessa primeira ocorrência em Arquíloco, *vide*, Corrêa (1998: 293-315).

* Todas as traduções do texto grego são de responsabilidade da autora do artigo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO E O MODO NA ORAÇÃO INFINITIVA LATINA

Mára Rodrigues Vieira

RESUMO

Após algumas considerações acerca do valor temporal das diferentes formas do infinitivo subordinado latino – presente, perfeito, futuro –, será feito um estudo de sua expressão modal: do potencial, pelo uso do infinitivo futuro ou da locução com *posse*; do irreal, pelo uso de uma forma específica – a perífrase – com *-turum fuisse*.

Palavras-chave: Infinitivo latino e tempo; Infinitivo latino e modo; Sintaxe latina.

Apesar da insuficiência de formas, o infinitivo subordinado exprime o tempo e o modo, cujo valor se infere do texto.

DO TEMPO

O infinitivo presente serve:
tanto para expressar o presente

Ludere me putas? (Pl. Ep.: I, 11, 1)
(Julgas que eu brinco?)

quanto o pretérito imperfeito

Aurelia ludere hominem putabat. (Pl. Ep.: II, 20, 11)
(Aurélia julgava que o homem brincava.)

e o futuro imperfeito

qui polliceantur obses dare (Caes. B. G.: 4,21,5)
(os quais prometem que entregarão os reféns).

O infinitivo perfeito exprime:
tanto o pretérito perfeito

Audio Valerium Martialem decessisse. (Pl. Ep.: III, 21, 1)
(Ouço dizer que Valerius Martialis morreu.)

quanto o pretérito imperfeito

Indicauimus senatu ex Norbano didicisse nos publicam causam. (Pl. Ep.: III, 9, 35)
(Revelamos no senado que de Norbanus nós tínhamos uma causa criminal.)

e o mais-que-perfeito

praeterii /.../ accepisse me careotas optimas. (Pl. Ep.: I, 7, 6)
(Omiti que eu tinha recebido ótimas tâmaras.)

O infinitivo futuro equivale ao futuro imperfeito:

tanto com *fore*

quae tibi existimo tam mirabilia legenti fore, quam mihi audienti fuerunt. (Pl. Ep.: III, 16, 2)
(Julgo que estas coisas serão para ti tão admiráveis, ao leres, quanto foram para mim, ao ouvir.)

quanto com *-turum esse*

me uenturum esse polliceor. (Pl. Ep.: I, 6, 7)
(prometo que eu voltarei.)

O cuidado na exata utilização do tempo futuro verifica-se não apenas em construções cujo verbo introdutor faz necessária a indicação precisa do tempo,

Video etiam /.../ utramque te laudem simul adsecuturum. (Pl. Ep.: III, 8, 3)
(Vejo ainda que tu alcançarás um e outro mérito.)

mas também naquelas cujo verbo introdutor, com a idéia de uma ação a ser realizada posteriormente, faz dispensável o uso da forma específica.

Me circa idus Octobris spero Romae futurum. (Pl. Ep.: I, 7, 4)
(Eu espero estar em Roma nos idos de outubro.)

Paul Perrochat, em estudo sobre o infinitivo subordinado em latim, observa que, dentre os verbos introdutores, são os *uerba declarandi*, com sentido geral, que propiciam maior autonomia à subordinada, que, além de trazer a idéia essencial, é capaz de exprimir noções mais precisas de tempo e modo.

Do MODO

O modo potencial, sem forma própria, se reconhece:
tanto pelo uso do infinitivo futuro

“Dixeram” inquit “uobis uenturam me quamlibet duram ad mortem uiam, si nos facilem negassetis”. (Pl. Ep.: III, 16, 2)

(“Eu vos dissera” diz “que eu encontraria um caminho, o quanto se queira difícil, para a morte, se nos tivésseis negado um caminho fácil.”)

quanto pelo emprego da locução com *posse*

Nam nos quoque tam numerosum agmen reorum /.../ uidebamus posse superari, si per singulos carperetur. (Pl. Ep.: III, 9, 11)

(De fato, nós também víamos que tão numerosa multidão de acusados poderia ser superada se se os atacasse um a um.)

O potencial, em oração infinitiva – *uenturam me; posse superari* –, indica, pois, que um fato, submetido a uma condição – *si nos facilem negassetis; si per singulos carperetur* –, é concebido como possível, como realizável.

Para a expressão do irreal, na oração infinitiva, a língua clássica, na busca de seu aperfeiçoamento, criou uma forma específica: a perífrase em *-turum fuisse*.

O latim arcaico de Plauto valia-se da parataxe, com as orações justapostas: *Deos credo uoluisse: nam ni uellent, non fieret, scio.* (Plauto, Aul.: 472: Acredito que os deuses quiseram: de fato, se não quisessem, não aconteceria, eu sei.)

O latim clássico, para dar ao infinitivo uma forma em correlação com o subjuntivo imperfeito ou com o mais-que-perfeito, ao exprimir o irreal, fazia, pois, uso da construção perifrástica em *-turum fuisse*.

Veja-se, primeiro, este passo de Cícero:

Tenemus igitur, Brute, quem quaerimus, sed animo, nam manu si prehendissem, ne ipse quidem sua tanta eloquentia mihi persuasisset ut se dimitterem. (Cíc. Or.: XXVIII, 100)

(Conseguimos, então, Brutus, aquele que buscamos, mas na imaginação; de fato, se o tivesse segurado com a mão, na verdade, nem ele próprio, com sua tão grande eloquência me teria persuadido a que o deixasse escapar.)

Ambas as orações do período condicional acima, a subordinada (prótase) e a principal (apódose), se constroem com o mais-que-perfeito do subjuntivo: *prehendissem; persuasisset*.

Vejam-se, a seguir, estas passagens:

Quid putamus passurum fuisse, si uiueret? (Pl. Ep.: IV, 22, 6)

(O que julgamos que suportaria, se vivesse?)

Post inuenta conclusio est, qua credo usuros ueteres illos fuisse, si iam nota atque usurpata res esset. (Cíc. Or.: LI, 169)

(Depois foi inventada a cláusula, a qual acredito que aqueles antigos teriam utilizado, se tivesse sido conhecida e dela se apropriado.)

A oração principal do período condicional põe-se no infinitivo – *passurum fuisse; usuros fuisse* – para marcar que a ação é contrária à realidade e, por isso, irrealizável. É o tempo da subordinada – *uiueret; nota (esset), usurpata esset* –, imperfeito e mais-que-perfeito do subjuntivo, que vai determinar se se trata do irreal do presente ou do irreal do passado.

O período condicional com infinitivo depende de um verbo que é também introdutor da oração infinitiva. A interdependência das orações do período condicional é tal que somente com a presença de ambas a frase adquire sentido. Por isso mesmo, interligadas como são, podem figurar na frase como simples aposto explicativo de um pronome.

Observem-se os exemplos que seguem:

Nam hoc quidem in talibus uiris quid attinet dicere, si contendisset, impetratum non fuisse? (Cíc. Sen.: 39)

(Por que, na verdade, ele chega a dizer de tais homens isto, que, se tivesse pedido com insistência, não teria conseguido?)

Demonstravi haec Caecilio simul et illud ostendi, si ipse unus cum illo uno contenderet, me ei satisfacturum fuisse. (Cíc. Att.: I,1,4)

(Expliquei a Caecilius estas coisas e juntamente mostrei-lhe aquilo, que, se ele próprio sozinho entrasse em conflito com o outro somente, eu lhe daria satisfação.)

A presença da construção em *-turum fuisse* é índice da existência de uma oração condicional, às vezes, oculta:

Stantes plaudebant in re ficta: quid arbitramur in uera facturos fuisse? (Cíc. Am.: 24)

(Os que estavam de pé, na situação fictícia, aplaudiam: o que julgamos que fariam, na situação verídica?)

O período condicional existe, pois que a expressão do infinitivo *facturos fuisse* leva-nos a admitir mentalmente a condição *si starent*.

Examine-se, enfim, o seguinte excerto:

Equidem et Platonem existimo, si genus forense dicendi tractare uoluisset, grauissime et copiosissime potuisse dicere; et Demosthenem,

si illa, quae a Platone didicerat, tenuisset et pronuntiare uoluisset, ornate splendideque facere potuisset. (Cíc. Off.: I,4)

(Certamente julgo que tanto Platão, se tivesse querido tratar do gênero de estilo forense, teria podido falar com muita dignidade e com grande fluência, quanto Demóstenes, se tivesse guardado e querido expor o que aprendera de Platão, tê-lo-ia podido fazer com elegância e com brilho.)

Há, na frase acima, dois períodos condicionais, ambos complementos de *existimo*. À falta de supino, o irreal se expressa por meio da locução com *potuisset*, verbo de caráter modal, cujo emprego, acima citado, em correlação com *uoluisset*, é bastante expressivo.

O verbo que introduz a oração infinitiva e do qual depende todo o período condicional, como se verificou nos excertos examinados, é um *uerbum declarandi*, de sentido geral, que propicia à oração infinitiva maior independência.

Embora sem possuir forma específica para a expressão de alguns tempos – pretérito imperfeito, mais-que-perfeito, futuro perfeito – e do modo potencial, o infinitivo – presente, perfeito, futuro –, bem como a perífrase em *-turum fuisse* permitem a tradução de diferentes valores temporais e modais, o que faz da oração infinitiva latina autêntica subordinada.

ABSTRACT

After a few considerations on the temporal value of the different forms of Latin subordinate infinitive – present, perfect, future –, a study of its modal expression will be carried out both in potential, by using the future infinitive or the locution with *posse*, and unreal stances, by using a specific form – the periphrasis – with *-turum fuisse*.

Key words: Latin infinitive and time; Latin infinitive and mood; Latin Syntax

BIBLIOGRAFIA

BASSOLS DE CLIMENT, Mariano. *Sintaxis latina*. 4ª ed. Madrid: Artigrafia, 1973, xviii+418p.

ERNOUT, Alfred & THOMAS, François. *Syntaxe latine*. 2ª ed. Paris: C. Klincksieck, 1959, xx+522p.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Hachette, 1934, 1702p.



MONTEIL, Pierre. *Éléments de phonétique et de morphologie du latin*.
Dijon: Nathan, 1973, 407p.

PERROCHAT, Paul. *Recherches sur la valeur et l'emploi de l'infinitif
subordonné en latin*. Paris: Les Belles Lettres, 1932, xxvi+250p.

A POESIA A SERVIÇO DA CORTE

Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha

RESUMO

A par da concepção grega de ser a poesia uma iniciação nos dons divinos, uma nova interpretação do fazer poético surge com a lírica coral do período arcaico da literatura, em virtude de os poetas, por serem contratados por patrocinadores de diversas regiões do mundo grego, considerarem-se autores de seus próprios versos, devendo, por isso, valorizar sua habilidade poética e, por conseguinte, ser merecedores de uma recompensa financeira. Partindo dessa premissa, serão comentadas passagens expressivas dos epinícios de Píndaro, nas quais se sublinham a importância da poesia como forma ideal para imortalizar a vitória dos vencedores dos jogos pan-helênicos e, sobretudo, o valor comercial de sua arte poética.

Palavras-chave: Píndaro; poesia coral; epinício; venalidade da poesia.

Quando se pretende analisar qualquer um dos aspectos das odes triunfais de Píndaro, destinadas, em geral, à celebração da vitória dos atletas dos jogos pan-helênicos, faz-se mister lembrar primeiramente que o espírito agonal era um dos traços marcantes do homem grego antigo e que o triunfo alcançado nas competições atléticas devia ser divulgado pelas *póleis*, por meio das diversas formas de arte, mormente pela poesia. Significativos a esse respeito são os versos 7-8 de *Neméia* 3, que sintetizam a proeminência do canto na comemoração do triunfo atlético:

...o triunfo atlético ama sobretudo o canto,
o mais favorável acompanhante de coroas e façanhas.

Convém lembrar, no entanto, que os epinícios, por serem cantados somente uma vez, no dia da festa celebrada em homenagem ao vitorioso, estavam comprometidos com a efemeridade. Desse modo, para que o atleta alcançasse a fama e se tornasse imortal, era preciso que o poema, cuidadosamente elaborado, ultrapassasse os limites da festa e, perenizado através da escrita, fosse lido por outras pessoas que não tivessem

participado da comemoração. Em *Olímpica* 10 (vv. 1-3), o poeta parece reconhecer a escrita como importante forma de perpetuar e difundir seus versos, ao empregar o verbo *grápho* (*gégraptai*, “está escrito”, v.3) em seu questionamento sobre o lugar de sua alma em que estaria escrito o nome de Agesidamo, vencedor em Olímpia, em 476 a.C¹.

Lede para mim em que lugar
de minha alma está escrito o nome do vencedor
olímpico, o filho de Arquestrato;...

Ao destacar a importância da escrita no processo de propagação da façanha do atleta, Píndaro, embora seja herdeiro da tradição oral e do estilo formular da epopéia, distancia-se do aedo, uma vez que nas epopéias homéricas a poesia não estava comprometida com fatos contemporâneos ao poeta, como os epinícios o eram com os jogos atléticos. Além disso, o aedo não tinha tempo limitado para cumprir sua função; podia recitar as narrativas épicas em um só dia ou mais, dependendo única e exclusivamente da vontade do público ouvinte. Píndaro, ao contrário, como poeta de ocasião, tinha sua tarefa circunscrita a determinado tema, devendo executá-la em lugar² e tempo determinados pelo patrocinador.

Com o aparecimento da escrita, perdeu-se, de certo modo, a espontaneidade encontrada nos poemas apenas recitados, que poderiam ser modificados ou corrigidos segundo o arbítrio do aedo, dependente de um público homogêneo da casta aristocrática. Cristalizada pela escrita, a palavra perdeu a efemeridade e também o controle do público, constituído de uma comunidade heterogênea que congregava forças políticas, sociais e econômicas diversas. Assim sendo, a partir da difusão da escrita, os poemas ficavam expostos à interpretação e à crítica do público ouvinte, que participava da festa em homenagem ao atleta vencedor, e também do leitor, isto é, dos que estavam fora do ambiente da festa. A esse respeito, Jacyntho J. L. Brandão (1988: 37) é de opinião que o poema, na qualidade de texto, inscrição, encerra uma certa virtualidade capaz de motivar diferentes interpretações por parte do leitor. Cabia, portanto, ao poeta a responsabilidade de viabilizar, por meio de sua arte poética, a leitura dos poemas fora do ambiente da festa e, por conseguinte, a fama imorredoura do atleta. Atesta esse importante papel do poeta como propagador da excelência atlética a célebre passagem da *Neméia* 7, vv. 20-7, em cujos versos o poeta, ao referir-se à derrota de Ájax Telamônio na disputa das armas de Aquiles, faz uma séria advertência acerca da

obscuridade das ações humanas, caso não fossem elas festejadas, e, ainda, do poder persuasivo da poesia.

20 ... eu imagino que a fama
de Odisseu se tornou maior que seu infortúnio,
graças a Homero, de doce palavra:
na verdade, por suas mentiras e alado recurso,
há nele (Odisseu) algo sagrado; o saber
engana, seduzindo com contos. Cego tem o coração
a grande maioria dos homens. De fato, se fosse possível que ela (a fama)
25 conhecesse a verdade, o forte Ájax, irritado por causa das armas,
não teria cravado no coração
a polida espada; ...

Ao retomar, em *Neméia* 8, vv. 23-7, a história de Ájax e ressaltar que o fato de ele ser *áglossos* “inábil para falar”, fora a razão de o herói ter sido privado das armas de Aquiles, o poeta parece insinuar ter faltado ao filho de Télamon, por ocasião dessa disputa, o serviço de um poeta profissional que aclamasse seus feitos heróicos e, por conseguinte, o reconhecimento por parte de seus companheiros. Nessa perspectiva, a intervenção de um poeta parece tornar-se fundamental tanto para o guerreiro quanto para o atleta.

E ela (a inveja) consumiu o filho de Télamon,
tendo-o lançado sobre sua própria espada.
Sem dúvida, o esquecimento encerra um homem inábil para falar,
25 mas valente de coração, na implacável disputa; a suma recompensa,
ao contrário, é oferecida à mentira enganadora.
De fato, por votos secretos, os Dânaos favoreceram Odisseu; mas Ájax,
tendo sido privado das armas de ouro, lutou contra a morte.

Assim, resgatar os tradicionais valores da nobreza e exaltar-lhe as façanhas era a missão precípua do poeta, que recebia proventos pela composição de seus poemas laudatórios. Acerca desse aspecto da poesia, é válido lembrar que, embora Simônides de Ceos tenha sido consagrado, desde a Antigüidade, como o primeiro poeta a reconhecer e a difundir o valor comercial da poesia³, foi nos versos de Píndaro que se tornou manifesto o consórcio da poesia com a venalidade, como bem evidencia a *Ístmica* 2, vv. 6-8:

Na verdade, a Musa de outrora não era cobiçosa
nem mercenária,
nem, por Terpsícore, de voz doce como o mel,

eram vendidos os doces cantos,
de delicados sons, de faces revestidas de prata.

Evidencia-se, nos versos supracitados, o perfil da Musa do novo fazer poético, caracterizada pelos epítetos *philokerdés* “cobiçosa”, e *ergátis* “mercenária”. Ressalte-se, ainda, a imagem plástica com a qual o poeta molda seu canto, conferindo-lhe uma forma material passível de ser comercializada, assim como a prata: *glykéai argyrotheîsai prósopa malthakóphonoi aoidai* (v. 8), “doces... cantos, de delicados sons, de faces revestidas de prata”, donde cantos compostos por dinheiro. Deste modo, tendo a poesia seu valor comercial reconhecido, haja vista sua relação com um dos metais preciosos, infere-se que a arte poética é concebida como uma atividade profissional como qualquer outra, e que o poeta, parte do grupo de trabalhadores, deve, portanto, receber remuneração por seu ofício, como evidenciam os versos 45-9 de *Ístmica* 1:

45 Porque fácil dom para um poeta, em troca
de todas as formas de trabalho, é enaltecer uma bela ação compartilhada
por todos, dizendo uma palavra nobre.
Com relação às demais atividades, há para os homens
uma outra doce remuneração,
para o pastor, o lavrador,
o criador de pássaros e também para aquele que o mar alimenta.
Cada um se esforça, para afastar do ventre a fome irritante.

Considerações acerca do valor econômico da poesia causam, algumas vezes, perplexidade quando se concebe única e exclusivamente a arte poética sob seu aspecto artístico e não profissional, isto é, como recurso de subsistência. De fato, nos Poemas Homéricos, tudo leva a pensar que os aedos, ao cantarem seus versos, não demonstravam interesse econômico algum, como bem exemplifica o personagem Demódoco, aedo da corte dos feácios, em *Odisséia*, VII, vv. 471-83, que nada pede em troca da longa narrativa que apresenta a respeito dos amores de Ares e Afrodite, contentando-se, simplesmente, com o alimento que lhe é oferecido por Ulisses.

Contudo, a condição do aedo não permanece estável, pois, com o ruir da sociedade homérica e, por conseguinte, do código de conduta e de honra e, ainda, de todo um conjunto de valores próprios da tradição guerreira, desvanece-se a figura do cantor, arauto intelectual dessa tradição, segundo a qual os gregos se pautavam. Surgem, então, na estrutura

da cidade, os rapsodos⁴, que, segundo Platão, no diálogo *Íon* (531a), eram recitadores e comentadores de Homero, Hesíodo e também de Arquíloco. Apresentavam-se eles em troca de remuneração, como revela a passagem em que o personagem Íon, na qualidade de rapsodo, informa que o pagamento pela recitação dos versos estava condicionado à reação do público:

De fato, é preciso que eu preste atenção neles, se eu os fizer chorar, eu mesmo rir, ao receber a prata, mas, se eu os fizer rir, eu mesmo chorarei, por ter perdido a prata (*Íon*, 535 e).

Na verdade, o conceito de recompensa pelo trabalho do rapsodo já se apresenta nos *Hinos* atribuídos a Homero, nos quais se encontram evidentes apelos, por parte dos recitadores, à benevolência de quem lhe solicitara os serviços. Nos últimos versos do *Hino a Deméter*, datado do século VII a.C., a invocação do cantor a essa divindade e à sua filha Perséfone evidencia o desejo do profissional de ser recompensado com uma quantidade de *bíotos* “meios de existência”, “recursos”, que garantissem sua subsistência. Dirige-se o cantor a essas duas divindades nos seguintes termos:

Com benevolência, em paga de meu canto, concede-me
agradáveis meios de existência; e eu me lembrarei de ti em outro canto.
(*Hino a Deméter*, vv. 492-5)

O aspecto comercial da poesia é bastante acentuado nos epinícios de Píndaro, como corroboram os versos 67-8 da *Pítica 2*, nos quais o poeta, evocando a tradição de que o povo fenício era comerciante por excelência, compara seu fazer poético e a si mesmo à mercadoria e ao comerciante fenícios, respectivamente:

... Salve!
Como uma mercadoria
fenícia este canto é enviado (a ti) pelo mar acinzentado.

Considerado como mercadoria, o poema laudatório, na qualidade de inscrição, assume um valor concreto que se opõe à efemeridade própria da palavra simplesmente cantada. Aliás, esse aspecto da poesia pindárica é, repetidas vezes, enfatizado por metáforas associadas ao campo semântico da riqueza: ora é comparada a uma “taça toda de ouro” (*phíalan pánchryson*, *Olímpica 7*, vv.1 e 4), ora ao “ouro refinado” (*ho chrysòs hepsómenos*, *Neméia 4*, v. 82), ora, ainda, a um “tesouro seguro” *hetoîmos*

thesaurós Pítica 6, vv.7/8). Note-se também que, ao empregar a expressão *hypèr poliàs halós*, v. 68, “pelo mar acinzentado”, na *Pítica 2*, referida anteriormente, o poeta sugere a facilidade de o poema, como objeto concreto, isto é, um texto escrito, ser transportado para locais diferentes e, com isso, cumprir sua função de propagador da façanha do atleta. Cabe ressaltar que a relação entre o “canto”, *mélos*, e o termo *empolán*, “mercadoria” – cujo significado se aproxima das noções de “comércio”, “negócio” –, sugere a existência de um contrato preestabelecido entre o poeta e o cliente.

No que tange ao cumprimento do contrato, o poeta, em *Pítica 2*, vv. 52-3, explicita seu procedimento em relação ao cliente, Hierão, tirano de Siracusa, homenageado por sua vitória na corrida de carros:

...é meu dever
evitar a mordacidade das calúnias.

Somente agindo desse modo, o poeta evitaria desagradar ao mecenas e, em decorrência, a anulação do contrato. Como paradigma da atitude insensata de um poeta, Píndaro evoca, ainda, nos versos 54-6, da supracitada *Pítica*, num tom sarcástico, a figura do iambógrafo Arquíloco de Paros, que, em muitos de seus versos, privilegia como tema a zombaria, a crítica mordaz e a maledicência:

Eu vi, se bem que de longe, muitas vezes na dificuldade,
55 o mordaz Arquíloco, satisfazendo-se com seus ódios
maledicentes;...

Quanto ao valor financeiro dos epínícios, o poderio econômico dos clientes permitia a valorização da habilidade poética. Basta lembrar que, por ocasião da derrota dos persas, dos quais os tebanos foram aliados durante a invasão da Grécia, Píndaro fora multado em 1000 dracmas por seus concidadãos, por ter celebrado a grandeza de Atenas em um ditirambo (fragmentos 64 e 65 Bowra)⁵. De acordo com Pseudo-Ésquines (*Ep.* 4. 3)⁶, os atenienses pagaram pelo poema o dobro do valor da multa ou, segundo Isócrates (*Ant.* 166)⁷, o valor de 10.000 dracmas, o que daria um lucro ao poeta de 9.000 dracmas, após o pagamento da multa aos tebanos. Gustave Glotz (1920: 341-2), em sua obra sobre a economia da Grécia, afirma que, na época de Péricles, para a sobrevivência de um homem solteiro bastavam 120 dracmas por ano, e, para uma família viver confortavelmente, 360 dracmas. Logo, tirar a lira dórica do gan-

cho (*Olímpica* 1, vv. 16-8) certamente era uma atividade bem rendosa para o poeta coral.

Acerca da distância geográfica existente entre o poeta e o patrocinador, vale lembrar que, apesar de Píndaro só ter ido à Sicília em 476 a.C. a convite de Hierão de Siracusa e Terão de Agrigento, para exaltar-lhes as vitórias desportivas, já era ele renomado nessa ilha desde 490 a.C., quando compôs, por encomenda, epinícios em homenagem aos agrigentinos Xenócrates (*Pítica* 6) e Midas, o flautista (*Pítica* 12), o que confirma não só a idéia de ser a poesia reconhecida como objeto comercializável, mas também o fato de o poeta não ser obrigado a dirigir-se à corte de seu patrocinador para executar a ode triunfal. Outras vezes, porém, deslocava-se o poeta de sua cidade, para cumprir seu ofício. Essa condição de poeta profissional itinerante é bem evidenciada em *Pítica* 11, vv. 41-2:

Musa, se concordas em conceder, por salário, tua voz venal,
{é preciso} que tua voz seja divulgada aqui e lá.

A expressão adverbial *állot' állai*, “aqui e lá”, parece demonstrar que Píndaro, por ter sido o mais célebre dos poetas dos jogos pan-helênicos, viajou por muitas regiões do mundo grego para comercializar sua arte. Convém destacar que o substantivo *misthoîo*, “por salário”, e o adjetivo *hypárgyron*, “que se compra por prata”, “venal”, estão enfeixados no campo semântico de transações comerciais, donde se inferem a relevância do valor financeiro da arte poética e também o estabelecimento de um contrato entre o poeta e o mecenas.

Ressalte-se que, se havia obrigações por parte do cliente, cabia ao poeta a tarefa de compor versos que lhe agradassem. Esse aspecto da relação entre o poeta e o patrocinador é, ao que parece, resquício da posição do aedo na sociedade homérica, na qual o cantor, estando submetido ao público ouvinte, isto é, aos aristocratas, devia harmonizar-se com os valores por eles apregoados, a fim de exaltá-los adequadamente. Esse cuidado por parte do poeta é bem assinalado no fragmento 235 Bowra, por meio da linguagem figurada acerca do mimetismo do polvo, no qual se reproduz o conselho de Anfiarau a seu próprio filho Anfíloco e se resalta a necessidade de o jovem assumir uma postura semelhante à dos animais policrômicos, cuja natureza beneficia sua adaptação a qualquer ambiente. Ao que tudo indica, nesse fragmento, o poeta revela sua preo-

cupação não só com o caráter profissional / comercial de sua poesia, mas também com a postura assumida por ele diante de seus patrocinadores, com os quais deveria mostrar-se assaz cuidadoso, no que se referia às restrições por eles impostas:

Filho,
assemelhando-te, sobretudo em teu pensamento, à pele
de um animal marinho que vive em rochedos, frequenta
quaisquer cidades, e, elogiando espontaneamente a situação
presente, pensa ora de um modo, ora de outro.
(fragm. 235 Bowra. In: PINDARI CARMINA)

Considerando-se a própria natureza da profissão do poeta coral – que, muitas vezes, tinha necessidade de deslocar-se para as cortes de seus patrocinadores e de conviver com a idiossincrasia de cada um deles e com regimes político-sociais diversos do sistema de governo de sua cidade –, o comportamento mais adequado era adaptar-se às condições que se lhe apresentassem. Portanto, o conselho de Anfiarau ao filho parece harmonizar-se com a concepção do poeta acerca da relação que deveria existir entre o poeta profissional e o mecenas, qual seja, compartilhar das mesmas convicções deste, não só para agradar-lhe, mas também para convencer os participantes da celebração, a fim de que se tornasse merecedor da remuneração combinada. A despeito de ser imperiosa a adaptação do poeta às circunstâncias, deve-se ressaltar que Píndaro, a julgar pelos versos 111-6 de *Olímpica* 1, dedicada a Hierão de Siracusa, não se considerava subserviente a seus patrocinadores:

Para mim
a Musa prepara com energia o dardo mais poderoso;
para uns, outros grandes; porém
para os reis eleva-se o mais alto
cume. Não olhes para mais longe.
Que te seja possível caminhar esse tempo nos píncaros
e que eu, do mesmo modo, me associe aos vencedores,
sendo renomado entre os gregos, em toda parte,
graças à minha arte.

A polêmica expressão *álloisin d'álloi megáloi*, “para uns, outros grandes”, v.113⁸, e o emprego do verbo *omileîn*, “relacionar-se com”, “associar-se a alguém” – forma verbal que pressupõe basicamente um processo de escolha e identificação, motivadas, neste caso, pelas qualidades do poeta e do patrocinador –, sugerem a comparação entre o po-

eta e o mecenas e também o desejo de o primeiro igualar-se aos vencedores, por meio de sua arte poética.

Assim sendo, as qualidades e façanhas do atleta vencedor seriam reconhecidas apenas quando celebradas pelos versos de um grande poeta, possuidor de uma virtude comparável à façanha atlética conquistada por seu patrocinador e, por isso, merecedor das mesmas prerrogativas.

ABSTRACT

Besides the Greek conception of poetry as being an initiation into divine gifts, a new interpretation of poetry making comes up among the choral lyric poets of the archaic period, in that they considered themselves the authors of their own verses, enjoying the patronage of noblemen from several regions of the Greek world; as a result, they attached great value to their poetic ability and were therefore worthy of a financial reward. From this premise, expressive passages of Pindar's epinician odes will be commented, emphasizing the importance of poetry as the ideal way of immortalizing the winners victory in pan-Hellenic games and, above all, the commercial value of poetic art.

Key words: Pindar; choral poetry; epinicia; venality of poetry.

BIBLIOGRAFIA

BOWRA, B.M. *Pindar*. Oxford: Clarendon Press, 1964.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. O poeta na casa do rei. In: *Clássica*. São Paulo: 1988, ano I, vol. 1. pp. 35-53.

FERREIRA, José Ribeiro. *Hélade e Helenos. Gênese e evolução de um conceito*. Coimbra: Estudos de Cultura Clássica – 6, INIC, 1992. pp. 299-338.

GLOTZ, Gustave. *Le travail dans la Grèce ancienne (Histoire Economique de Grèce)*. Paris: E. Albin, 1920.

GRONINGEN, B.A. Van. *La composition littéraire archaïque grecque*. 2^{éd.} Amsterdam: N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1960. pp. 324-91.

HAVELOCK, Eric. *A Musa aprende a escrever./ The Muses learns to write./ Tradução Maria Leonor Santa Bárbara. Revisão do texto José Soares de Almeida*. Lisboa: Gradiva, 1988.

- HÉRODOTE – *Histoires*. Texte établi et traduit par Ph. E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1964-1968. 10 v.
- HOMÈRE. *L'Odyssee*. Texte établi et traduit par Victor Bérard. Paris: Les Belles Lettres, 1956. 3 v.
- _____. *Hymnes*. Texte établi et traduit par Jean Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1941.
- LYRA GRAECA II. Being the remains of all the Greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar. Newly edited and translated by J. M. Edmonds. 5th ed. Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press, 1964. v. 2 (including Stesicorus, Ibycus, Anacreon and Simonides).
- LEXICON TO PINDAR. Edited by William J. Slater. Berlin: Walter de Gruyter & CO, 1969.
- KNOX, B.M.W. Pindaro. In: EASTERLING & KNOX (ed.). *Historia de la literatura clásica*. Cambridge University. V. I, Literatura griega (versión española de Frederico Zaragoza Alberick). Madrid: Gredos, 1990. pp. 254-63.
- PINDARI CARMINA CVM FRAGMENTIS PARS I EPINICIA. Edidit Hervicus Maehler. Bruno Snell. B.S.B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1971.
- PINDARI CARMINA CVM FRAGMENTIS. Edidit C. M. Bowra. Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1935.
- PLATON. *Ion- Ménexene- Euthydème*. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1964. Tome V.
- PÒRTULAS, Jaume. La condition héroïque et le statut religieux de la louange. In: *Entretiens sur l'antiquité classique*. Vandoeuvres – Genève, Fondation Hardt. Tome XXXI, 1984. pp. 207-243.

NOTAS

¹ Cf. Brandão (1988: 39).

² Acerca dos locais em que as odes triunfais eram executadas, podem-se citar, e.g., as seguintes passagens: *Olímpica* 1, vv. 10-7 (no banquete), *Olímpica* 3, vv. 1-4 (no templo), *Neméia* 1, vv. 1-9 (na casa do vencedor).

³ O escoliasta de Aristófanes (*Paz*, v. 695) julga ter sido Simônides de Ceos o primeiro poeta a receber remuneração para compor versos. Com base no verso 6 de *Ístmica 2* de Píndaro, o escoliasta ratifica sua posição nos seguintes termos: “Parece-me que Simônides foi o primeiro a introduzir avareza nos cantos e a compor um canto por salário; isso também Píndaro diz, fazendo alusão nas *Ístmicas* (2, 6): de fato, a Musa de outrora não era cobiçosa nem mercenária”. (LYRA GRAECA II, 1964: 250)

⁴ A primeira informação histórica acerca dos rapsodos é apresentada por Heródoto V, 67, passagem em que narra a proibição imposta por Clístenes ao concurso dos rapsodos em Sícion, pois, estando o governante em guerra contra os argivos, pouco depois de 600 a.C., não queria que a cidade de Argos e seus habitantes fossem celebrados nos versos de Homero.

⁵ Cidade brilhante, coroada de violetas e digna de ser cantada, suporte da Grécia, Atenas ilustre, cidade divina.

(fragm. 64 Bowra. *In*: PINDARI CARMINA)

... onde os filhos de Atenas lançaram

o brilhante fundamento de liberdade.

(fragm . 65 Bowra. *In*: PINDARI CARMINA)

⁶ *Apud* FERREIRA, 1992: 321-2, n. 2.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Com relação à expressão *álloisin d ’álloi megáloi?* (v.113), “para uns, outros grandes”, mencione-se, à guisa de corroboração, a opinião de Jacyntho J. L. Brandão (1988: 51): “Se o grau supremo de todas essas qualidades se eleva para os reis, o poeta o acompanha, pois só um grande pode cantar outro grande. Além dessa altura, não se deve investigar. Assim, o rei e o poeta colocam-se no cimo do possível ao homem. O estabelecimento dessa relação e o fato de o poeta associar-se ao rei tem consequência para a fama. O poeta não é da mesma natureza que o rei, mas se torna o outro dele pela ação de estar com ele”.

*Todas as traduções apresentadas são de responsabilidade da autora.

A RUPTURA DA VEROSSIMILHANÇA EM *HÉCUBA*, DE EURÍPIDES

Sílvia Damasceno (UFRJ)

RESUMO

Esse trabalho focaliza a quebra da verossimilhança na peça *Hécuba*, de Eurípides. Para atingir tal objetivo, serão analisados os discursos das personagens Hécuba e Ulisses, situados entre os versos 216-331 da peça em questão, buscando relacioná-los não só com o contexto intracena, mas principalmente extracena, isto é, histórico e social, para compreensão dos importantes significados contidos nessas falas.

Palavras-chave: ruptura; verossimilhança; tragédia.

Não se pode datar com absoluta segurança a tragédia *Hécuba*, de Eurípides, muito embora, para alguns comentadores, possivelmente, tenha sido encenada em torno de 423 a.C, após a instauração do conflito bélico entre Esparta e Atenas – a guerra do Peloponeso.

Não se tem data precisa em que a peça em questão foi indicada para integrar o festival das Grandes Dionisiacas, mas não há dúvidas de que *Hécuba* foi composta para ser representada no contexto histórico em que as lutas entre Esparta e Atenas haviam sido deflagradas. Nessa peça, assim como em *Troianas*, o autor faz um libelo contra a guerra, expondo os horrores e as injustiças cometidas por parte dos vencedores ou dos detentores do poder.

Maria Helena da Rocha Pereira, nos comentários feitos à sua tradução de *Troianas* (1996: 11-13), registra o fato de que há documentação insuficiente para conhecerem-se dados sobre a encenação e recepção de uma peça teatral antiga, no entanto, considera de extrema relevância haver dúvidas sobre a data em que uma referida obra teatral teria sido representada em Atenas. Isto, indubitavelmente, aponta para o fato – se é que não o afiança – de a peça não ter obtido o primeiro lugar no certame trágico. Em caso contrário, obviamente, haveria o registro do acontecimento.

Não causa estranheza esse fato, em se tratando de Eurípides, pois o terceiro dos trágicos, em ordem cronológica, e autor de uma extensa obra, embora tivesse suas peças sempre selecionadas para as Grandes Dionisíacas, só conheceu a vitória por quatro vezes, o que talvez explique ter esse poeta trágico abandonado Atenas no final da vida e se retirado para a Macedônia. Será a posteridade que lhe concederá o reconhecimento devido, pois suas peças tornar-se-ão fonte inexaurível de inspiração a poetas posteriores, desde os latinos até os modernos. Nos dias de hoje, as peças de Eurípides são encenadas integralmente, como *Medéia*, atestando a universalidade da linguagem de suas obras. O cinema, também, não se manteve indiferente à obra desse trágico, pois, sobretudo, cineastas europeus têm-se apropriado e reatualizado temas abordados por esse autor grego em suas peças trágicas.

O *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (1986: 218) faz os seguintes comentários sobre Eurípides:

De um modo geral Eurípides escolheu para suas peças situações caracterizadas por tensões emocionais violentas mostrando homens e mulheres dominados por paixões ou dilacerados por impulsos conflitantes, bem como o jogo das afeições naturais. Ele chegou mais perto da vida ordinária do que Ésquilo e Sófocles, e não aceitou sem questioná-las – a religião e a moral tradicionais: ao contrário, revelou uma extraordinária independência intelectual, escandalizando freqüentemente a opinião pública. Alusões esporádicas apresentam-no como um crítico incisivo da sociedade contemporânea a ele.

Esses traços significativos das peças euripidianas cristalizam-se ao confrontá-las com as obras de seus antecessores. Há uma peculiar maneira de ver e reportar o universo social, religioso e político do mundo grego. O teatro de Ésquilo, por exemplo, une estreitamente o indivíduo ao grupo, no qual também se inserem os deuses; Sófocles aponta para a ordem universal e reafirma a grandeza do homem; e, nesses dois autores, ainda que haja conflitos, tudo ocorre sob a égide da democracia, com a crença de que o crescimento individual só é possível ligado ao desenvolvimento da comunidade.

O teatro de Eurípides, no entanto, denuncia o enfraquecimento da unidade, a decadência da *pólis*. Comprometido com a realidade concreta e cotidiana, o texto euripidiano revela uma Atenas cindida, contraditória, um mundo em que os deuses esgotaram suas potencialidades. Assistir a uma peça de Eurípides implica contemplar as próprias feridas expostas

da *pólis* e, num certo sentido, fazer o mesmo caminho da comédia, porém, sem o elemento paliativo do riso.

Jacqueline de Romilly, em *A Tragédia Grega* (1970: 101-102), ao comparar Eurípides aos outros trágicos diz:

Ele próprio nunca conheceu o bem-estar de que parece ter desfrutado Sófocles... Essa instabilidade e falta de adaptação, que se refletem em sua vida pessoal, não correspondem absolutamente a uma pequena participação nas emoções e aventuras dos seus concidadãos. Muito pelo contrário, pode-se dizer que, excessivamente moderno para agradar sempre a todos, ele era também muito sensível a todas as solicitações daqueles anos, tão pródigos em descobertas e fracassos. Com efeito, seu teatro é desconcertante em função de suas mil facetas, com seus variados reflexos. Ele evoca a política com suas lutas do dia-a-dia: ele condena, discute, protesta.

Não se pode desconhecer o fato de o teatro de Eurípides, assim como o de seu parodiador inclemente, Aristófanes, terem como pano de fundo a guerra do Peloponeso, longo e desastroso conflito entre as cidades irmãs que, após vinte e sete anos de lutas estéreis, fez ruir o império ateniense; uma guerra de tamanha monta que, além de causar danos em todos os setores da comunidade, também possibilita a exibição das chagas internas da cidade, ocultas ou dissimuladas em tempo de paz.

Para expor ao público esse novo mundo a que assiste impor-se à antiga ordem, Eurípides cria muitas inovações em suas peças, sobretudo quanto à arte cênica; ousa, também, quando concede nova abordagem a assuntos já tradicionalmente conhecidos, tal como nova concepção do mito de Electra, enfocado anteriormente, tanto por Ésquilo, quanto por Sófocles.

Atreve-se ainda Eurípides, a degradar personagens míticos tradicionais, ao acrescentar-lhes novos conteúdos, rompendo com as explicações tradicionais dos mitos e afrontando as figuras tradicionais criadas por essa mesma tradição. Na peça *Hécuba* há um bom exemplo dessa técnica teatral de Eurípides, como se verá mais tarde.

A tragédia em questão aborda a temática do sacrifício humano. Finda a guerra de Tróia, Aquiles morto, seu fantasma exige como reparação o sacrifício da princesa troiana Polixena, filha de Príamo, já morto, e de Hécuba, que foi feita cativa e presa de guerra de Agamêmnon. Ulisses encarrega-se de trazer a princesa troiana que está ao lado da mãe, no acampamento dos gregos, e encaminhá-la ao sacrifício. Em linhas gerais, esse é o tema da peça.

No presente trabalho, vou deter-me em alguns sentidos possíveis do discurso de Ulisses em cotejo com o de Hécuba, no momento crucial em que o herói grego vencedor e a rainha bárbara se confrontam (v.216-231). Para tal, faz-se necessário resumir a peça até o passo a ser analisado.

O prólogo da peça é feito pelo fantasma de Polidoro, filho de Hécuba, que esta crê vivo. O fato de o público sabê-lo morto, e a rainha não, cria, na platéia, um sentimento de enorme compaixão pela soberana e, ao mesmo tempo, uma angústia por antever-lhe o enorme sofrimento que terá, ao saber do acontecimento. Após o desaparecimento do fantasma, surge em cena a rainha de Tróia destruída, Hécuba, apoiando-se em um bastão, cambaleante, mal se suportando em pé, tomada ao mesmo tempo, em igual intensidade, por dor física e moral. A cena mostra Hécuba saindo da tenda de Agamêmnon, reduzida à condição de escrava. Como se os seus passos cambaleantes não fossem suficientes para a platéia identificar o estado lastimável em que se encontra, a própria Hécuba solicita às demais escravas que a sustentem de pé, pois não consegue andar sozinha. Assim, seu sofrimento agrava-se ao ser informada pelo corifeu de que sua filha, Polixena, será morta por exigência da alma de Aquiles, que reclama o sacrifício como honra fúnebre. A rainha começa a emitir gritos lancinantes, e a própria Polixena vem à cena, quando também toma conhecimento do funesto fato em que implica sua própria morte.

Ulisses aproxima-se da cena e o próprio coro anuncia a chegada do herói grego com essas palavras:

Kàì mèn Odysseùs érchetai spoudèi podós
Hekábe, néon ti pròs se semanôn épos.
(vv. 216-217)

Ulisses aproxima-se daqui a passos céleres,
Hécuba, para anunciar-te algo de novo.

Observe-se a expressão *spoudèi podós* – a passos céleres – com que o coro de escravas caracteriza a chegada de Ulisses. Enquanto Hécuba move-se com extrema dificuldade, dobrada pelo peso de todas as dores, Ulisses aproxima-se rapidamente da cena. Trata-se de um aspecto exterior do herói que aponta para sua disposição de ânimo: o andar rápido deste não se coaduna com a tarefa bárbara e sangrenta de que está incumbido, e da qual todos na peça conhecem o teor. A rapidez e agilidade com que Ulisses se move em direção ao local em que se encontra Polixena

parecem denotar que, para ele, não existe qualquer piedade em tirar a vida de uma jovem inocente. Pelo seu deslocamento ligeiro, Ulisses parece pronto a desincumbir-se da missão que a todos parece funesta, como de qualquer outra em sua vida de aventuras.

O herói grego chega à cena, aproxima-se das duas mulheres e dirige-se a Hécuba nesses termos:

Gýnai, dokô mén s' eidénaí gnómen stratoû
psêphòn te tèn krantheísan: all' hómos phrásō.
édox' Achaioís paída sèn Polyxéne
spháxai pròs orthòn chôm' Achilleíou táphou
(vv. 218-221)

Mulher, pareces conhecer a decisão definitiva do exército grego. Mas de qualquer modo, vou comunicar-te. Os aqueus decidiram degolar tua filha, Polixena, sobre a lápide do túmulo de Aquiles.

Absolutamente incisiva é a maneira pela qual Ulisses comunica a razão de sua vinda, ainda que acredite estar Hécuba a par da situação. Ao se referir à decisão do exército grego, vale-se do termo *krantheísan*, oriundo do verbo *kraíno*, que exprime a idéia de algo findo, realizado completamente. Percebe-se, então, que contra a decisão tomada pelo exército grego não há argumentação possível, pois tudo já foi decidido. Ulisses não demonstra esperar nenhuma contestação à decisão dos gregos. Além disso, o chefe grego profere a sentença de morte de Polixena – *édox'*... *spháxai* – “(os aqueus) decidiram degolar” – sem, de nenhuma maneira, atenuar a expressão, como era peculiar ao herói da *Odisséia*, famoso pelos seus discursos doces, ou talvez como a própria situação exigisse.

Prosseguindo no mesmo tom incisivo, declarativo, direto, sem nenhum tipo de rodeios, Ulisses conclui a seca e direta comunicação, advertindo Hécuba:

Oísth' oún hò dráson; mét' apospasthêis bíai
met' es cherôn hámillan exéltheis emoí
gígnoske d' alkèn kai parousían kakôn
tôn sôn. *Sophón toi kan kakoís hà deî phroneîn.*
(vv. 225-228)

Sabes o que deves fazer? Nem tentes arrancá-la à força de mim, nem tentes o embate físico comigo! Tem em mente a força e o poder de teus males presentes. É sábio, na adversidade, ter a noção clara do que é necessário.

Causam profunda estranheza essas palavras do personagem Ulisses e, num certo sentido, parecem não se coadunar com o texto, até mesmo romper com sua verossimilhança. Em primeiro lugar, não parecia caber nenhuma argumentação ao discurso inicial de chefe grego. Em segundo lugar, Hécuba, mulher, bárbara, vencida, reduzida à escravidão, que surge em cena em estado físico lastimável, como poderia inspirar algum tipo de receio a alguém? Como um homem grego, herói, portanto pertencente a uma camada privilegiada da sociedade grega, além disso, vencedor, poderia temer uma reação de força de Hécuba? Por que Ulisses exorta a rainha troiana a não *met' apospsthêis bíai* (v.225) – nem arrancá-la a força – *met' es cherôm hámillan exéltheis* (v.226) – nem tentar o embate físico?

Do mesmo modo como hoje os especialistas não estão seguros quanto à encenação da peça, também nada se conhece quanto à recepção dela, mas, seguramente, se a peça *Hécuba* não conseguiu cair no agrado do público heterogêneo do teatro, podemos arriscar pensar até que passagens como esta talvez houvessem contribuído para tal, por estarem fora do alcance do entendimento do grande público.

Se essa advertência feita por Ulisses não encerrasse uma intenção extracena – e é o que tentarei mostrar no decorrer desse trabalho –, poder-se-ia pensar que, nesse passo, haveria um comprometimento com a coerência interna da peça.

Além da incompatibilidade entre a fala de Ulisses com o receptor a quem se destina, pois se dirige a uma anciã que mal se suporta em pé sozinha, outro aspecto relevante chama a atenção do espectador-leitor da peça: examinando-se o personagem que interpela Hécuba, chega-se à conclusão de que em nada se assemelha ao Ulisses da *Ilíada* ou da *Odisseia*, conhecido pela sua capacidade de persuasão, pela sua astúcia e engenho que o levaram a forjar ardis por intermédio da palavra, e assim a salvar sua vida e a de seus companheiros inúmeras vezes. O conhecido episódio do Ciclope notabilizou-se com o jogo que faz o herói ao dizer chamar-se *ninguém*, conseguindo assim, salvar-se e a seus companheiros. Como bem analisa Maria Leonor Santa Bárbara, em artigo denominado *Astúcia versus virtude: Ulisses e Ajax e as armas de Aquiles*, (2003: 73), desde a *Odisseia* vários mitos que têm Ulisses como personagem enfocam sua hábil persuasão como uma característica positiva, mas chegando a considerá-la manha, artifício, que leva o herói a usar essa espécie de instrumento para atingir seus objetivos a qualquer preço, como

aparece em *Filoctetes*, de Sófocles. A astúcia de Ulisses que servia para classificá-lo como arguto, agora depõe contra seu caráter.

Mas não é nem “o homem dos mil artifícios, astucioso, inteligente, cujas qualidades não o servem apenas a si, mas ainda aos que o acompanham”, como diz Maria Leonor Santa Bárbara (2003: 74), nem aquele que usa a inteligência e argúcia desligada da ética, que dialoga com Hécuba, na peça de Eurípides. O Ulisses em questão fala de modo autoritário, direto, sem se preocupar com qualquer tipo de rodeio ou cuidado, desprovido de qualquer habilidade que torne seu discurso doce ou persuasivo.

A personagem Hécuba, após ouvir o chefe grego, lamenta-se um pouco, bem menos do que se esperaria de uma personagem trágica nessa circunstância. E a seguir dirige-se a Ulisses, dizendo:

Ei d' ésti toís doúloissi toùs eleuthérou
mè lymprà medè kardías dektéria
existorêsai, soi mèn eirêsthai chreón,
hemàs d' akoûsai toùs erotôntas táde.
(vv.234-237)

Se fosse possível, pelo menos, aos escravos interrogarem pessoas livres sem causar constrangimentos nem lhes ferir o coração, eu ouviria tuas resposta às minhas perguntas.

Essa atitude de Hécuba surpreende tanto quanto o discurso rude e pouco elaborado de Ulisses. A personagem não se deixa dominar pela dor como seria esperado nessa situação, e adota uma atitude de prudência diante de Ulisses, assim como um orador diante da platéia que pretende convencer. A rainha, alquebrada pela dor, transfigura-se em prudente oradora, como essa hipótese interrogativa, proferida por ela, deixa entrever. Hécuba busca um assentimento para se fazer ouvir e expor seus argumentos. É o primeiro passo para a busca do convencimento, e Ulisses concorda em ouvi-la, ao dizer:

Éxest', eróta: toû chrónou gàr ou phthonô.
(v. 238)

Tens direito a perguntar. De bom grado te concedo tempo.

Uma vez obtido o tempo para falar, assim como Medéia obtém de Creonte mais um dia para ficar na cidade, Hécuba irá proferir um hábil discurso, matizado de tons, capaz de persuadir qualquer interlocutor, desde

que não fosse este membro de um poder autoritário, preocupado em agradar seus seguidores, para manter-se como tal. Assim parece ser o Ulisses, de *Hécuba*, arquitetado por Eurípides.

A meu ver, a atitude inicial de Hécuba, colocando-se em posição de humildade diante daquele que ela quer convencer, demonstra que Eurípides transferiu as habilidades tradicionalmente atribuídas a Ulisses para a mulher bárbara. Revestida dos atributos do *polýmetis*, “muito prudente”, ou de *polýtropos* “enganadora, artilosa”, a rainha troiana inicia o seu hábil discurso, em que a influência da sofística – tão em voga na época – se faz presente.

Inicialmente, Hécuba recorda a Ulisses o fato de o herói dever-lhe a vida, por tê-lo surpreendido, espionando no acampamento troiano, durante a guerra de Tróia, e ter mantido silêncio, por ter sido convencida por ele, na ocasião, a portar-se desse modo. O herói confirma o fato, e a tese é aceita: Ulisses considera-se devedor de sua vida a Hécuba.

Ao que parece, esse episódio aludido pela rainha troiana deve ter sido criado por Eurípides, porque, segundo comentadores, não há referência a essa passagem em outros autores. Seria mais uma intervenção de Eurípides no mito tradicional em prol de seu enredo.

Autorizada a falar, Hécuba, após ressaltar a incoerência de que os gregos querem pagar o bem recebido – a vida poupada de Ulisses – com o mal, a rainha maldiz a arte da persuasão de que Ulisses se valeu para convencê-la a poupar-lhe a vida, e com a qual convence multidões.

Convém ressaltar que nesse momento da peça, Hécuba faz referência ao atributo tradicionalmente conhecido de Ulisses – a persuasão – porém de forma negativa; a persuasão própria do herói só existe para ludibriar os tolos; no entanto, como já aponte, na peça em questão, o chefe grego é construído desprovido dessa característica que o identifica em toda a Antigüidade.

A seguir, abandonando o tom lamentoso e arrependido, a rainha troiana vale-se de um argumento lógico e racional: que utilidade haveria em se sacrificarem seres humanos, já que seria mais conveniente sacrificarem-se animais? Numa segunda hipótese, ainda seguindo o raciocínio lógico e admitindo-se o sacrifício humano, Hécuba vale-se do argumento da justiça: Helena deveria ser a vítima a ser sacrificada, pois, ela era a única responsável pela guerra. Do ponto de vista da justiça, esse sacrifício seria explicado e não o de Polixena, inteiramente inocente de

todo o conflito entre gregos e troianos. A seguir, pela boca de Hécuba, Eurípides desvaloriza a beleza mítica oriunda dos deuses, tradicionalmente celebrada pelos relatos míticos, na seguinte passagem:

Ei d' aichmalóton chré tin' ékkriton thaneîn
Kállēi th' hyperphérousan, ouch hemôn tóde:
(vv. 267-268)

Se é necessário matar alguma escolhida dentre as cativas de guerra, que superem pela beleza, isso não nos diz respeito.

Observe-se que a beleza não é um fator positivo nesse argumento, mas sim, a ausência dela. Subitamente, o tom do discurso de Hécuba altera-se, modifica-se, sem dar tempo ao interlocutor para que responda, tampouco que se acostume com o ritmo da fala ou sinta tédio; Hécuba parte, agora, para tentar agir sobre o emocional de Ulisses, falando dos sentimentos maternos da rainha, implorando pela vida de sua filha, expondo sua dor e todas as suas perdas, e, num tom genérico, mas obviamente, dirigindo-se a Ulisses, lembra aos poderosos a efemeridade do poder.

A seguir, Hécuba abandona o tom pessoal e patético, invocando o horror do assassinio de mulheres, principalmente quando são arrancadas à força do altar de deuses. E incita Ulisses a persuadir o exército a voltar atrás na decisão referente ao sacrifício. Concluindo, diz:

Tò d' axíoma, kàn kakôs légei, tò sòn
peísei; lógos gàr ek t' adoxónton iòn
kak tôn dokoúnton hautòs ou tautòn sthénei.
(vv. 293-295)

A tua autoridade advinda do poder persuadirá, mesmo se venhas a pleitear uma causa vista como má, pois uma mesma fala não tem a mesma força de persuasão vindo de pessoas obscuras ou de pessoas de renome.

Convém atentar-se para a primeira palavra, do verso 293, aí colocada, intencionalmente – *axíoma* – e que traduzi por “autoridade advinda do poder” – que pode significar “preço que os concidadãos concedem a alguém; apreço, valor moral, estima; marca de consideração”. De acordo com o texto, essa autoridade ou situação política é de tal modo propícia ao herói que, mesmo que ele advogue uma causa que não seja conveniente – em grego *kakôs légei* –, ele persuadirá, pois o discurso por si só não tem força, visto depender da autoridade de quem o profere: se oriundo de alguém reconhecido pelo grupo social, a credibilidade estará garantida.

Assim sendo, Hécuba termina brilhantemente seu discurso retórico, em que vários argumentos foram utilizados, tentando convencer Ulisses a usar sua autoridade com o exército grego para não sacrificar sua filha Polixena.

Há uma pequena intervenção do coro – como uma espécie de consciência crítica, afirmando que não existe ninguém tão duro, insensível – *sterrós* (v.296) – a ponto de não se comover com as palavras de Hécuba, o que já antecipa ao público o julgamento que irá fazer sobre Ulisses, visto sabermos que o herói não cederá.

Ao responder a Hécuba, Ulisses mantém o mesmo tom incisivo, direto, sem volteios. Propõe pagar o favor recebido, salvando a vida de Hécuba – que não está em perigo. Acima de tudo, segundo o personagem, está o dever para com o herói morto, pois, se não honrá-lo, quando tiver de reunir outro exército, os soldados provavelmente não irão querer mais participar de conflitos; e, em terceiro lugar, usa, para diminuir e justificar a dor pessoal de Hécuba, um argumento de ordem geral – asseverando-lhe não ter o sofrimento da rainha uma dimensão individual, porque muitas mulheres gregas, jovens e velhas, padecem de males semelhantes por terem perdido suas famílias.

Como se pode constatar, o sacrifício de Polixena, embora tenha sido exigido pelo fantasma de Aquiles, será realizado tendo em vista possíveis rebeliões futuras de soldados, sendo, portanto, de ordem política.

Analisando as falas de Ulisses e Hécuba, nesses passos da peça, parece-me que os sentidos dessas vozes ultrapassam os escassos limites da cena para fazerem uma denúncia ou um protesto, ou ambos. E o termo *axíoma* no verso 293, na fala de Hécuba, coroa esse fato. A peça coloca em cena um personagem tradicional, presente em vários relatos míticos, com o traço essencial da persuasão, degradado, arquitetado como um duplo oposto. A esse novo Ulisses só lhe sobra o poder advindo da posição política adquirida (*tò axíoma*) – e não de uma qualidade intrínseca de herói, que o personagem vai aperfeiçoando com o tempo. Sem nenhuma dúvida, o público não está diante de nenhum herói homérico, mas de qualquer um cidadão membro de um poder não democrático, portador de uma voz autoritária e inflexível, que por razões políticas não hesita em sacrificar vidas humanas. Através desse personagem, Eurípides denuncia um tempo em que não há mais verdade ou verdades, tampouco justiça, pois tudo depende do *axíoma*. Como disse anteriormente, é inve-

rossímil, nesse contexto dramático, a fala inicial de Ulisses, alertando a personagem Hécuba para não lutar corporalmente com ele. No entanto, importa mais o diálogo travado extracena, com a cidade, do que propriamente manter-se a linearidade do texto. O autoritarismo só entende de força bruta e violência e é esse estado de coisas que Eurípides quer denunciar; nesse sentido, o Ulisses de *Hécuba* cumpre sua missão.

Por outro lado, para ressaltar a nova concepção do filho de Laertes, Eurípides desloca para o que há de mais discriminado na sociedade ateniense – uma mulher, rainha bárbara transformada em escrava – a inteligência, o senso de justiça e a sagacidade esperadas em um herói grego.

Observe-se que o discurso retórico bem elaborado, em moldes do discurso ateniense masculino que se conhece existir na cidade ao tempo da encenação da peça, também não está em acordo com a personagem que o público vê, e que nós, leitores, ficamos conhecendo pelas suas próprias palavras. A composição da personagem inova-se ou sacrifica-se para que haja o surgimento de uma outra voz – para que diante do público, ainda que com perda da linearidade, fique evidenciada a ruptura da hegemonia da *pólis*.

Para fazer um teatro denúncia, Eurípides pagou caro e, como dissemos, só a posteridade reconheceu-lhe o valor.

Concluo, com um texto de Isaias Pessoti, no romance *Aqueles Cães Malditos de Arquelau* (1996:108):

Os grandes homens, aqueles que são maiores que as idéias de seu tempo, são quase sempre mal compreendidos pelos seus contemporâneos. A simples grandeza de seus feitos ou suas idéias já basta para dividir as opiniões, mesmo que eles não tenham criticado as crenças e costumes de seu tempo. Os que os amam contam suas virtudes, os outros os acusam, se não de cometer delitos, de serem perigosos. E de fato alguns homens foram perigosos. Mas, curiosamente, o que os admiradores vêem como sinal de esperança ou promessa de bem, os outros, prenúncio de males ou perigo para o povo e a cidade. Ou, pelo menos, como homem, além de sua grandeza, oferece aos que o cercam as suas críticas, muitos começam não só a procurar razões para desautorizar (*facere nihili*) sua palavra, mas também a procurar vícios ou erros que o tornem pelo menos igualmente condenável. E se esse homem, por amor à verdade e ao que é justo, muda seu julgamento, seguindo honestamente a sua razão, ele pode parecer contraditório (*signifer contradictionis*), mas é a vida que é contraditória. Eurípides foi tudo isso: brilhante nas idéias, crítico e honesto. Desse modo, atraiu a hostilidade dos menos brilhantes, dos pusilânimes e dos prepotentes da força e da palavra. Porque seu pensa-

mento era maior que o de seu tempo, porque procurou apontar o erro e a mentira, porque fugiu da adulação aos poderosos e das idéias que a eles convinham, foi incompreendido, caluniado, hostilizado. Ele percebeu a iminente decadência da *pólis*. Ele viveu todos os problemas de seu tempo, com mente aberta e uma curiosidade insaciável pela grandeza frágil da alma humana, para além dos discursos e da alma humana, e das hierarquias sociais – essa é sua grande marca.

ABSTRACT

This essay concentrates itself in the disruption of the internal consistency in the play *Hecuba*, of Euripides. To meet this purpose, the speeches of the characters Hecuba and Ulysses, placed between the verses 216-331 of the above mentioned play, shall be analyzed in order to be connected not only with the in-scene but mainly the off-scene context, in other words, with the historical and social situations, for a better comprehension of the major meanings included in these speeches.

Key words: disruption; internal consistency; tragedy.

BIBLIOGRAFIA

- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Éd. rév. L. Séchan et. P. Chantraine. Paris: Hachette, 2000. 2230p.
- BÁRBARA, Maria Leonor Santa. “Astúcia *versus* virtude: Ulisses e Ájax e as armas de Aquiles”. In: *Penélope e Ulisses*. Anais do Congresso Internacional Penélope e Ulisses. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 2003.
- DICIONÁRIO DE LITERATURA GREGA E LATINA. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. 536p.
- EURIPIDE. *Hippolyte. Andromaque. Hécube*. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Societé d’Édition “Les Belles Lettres”, 1956. 230p.
- _____. *As Troianas*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1996. 101p.
- PESSOTTI, Isaias. *Aqueles cães malditos de Arquelau*. Rio de Janeiro: 34 Literatura S/C Ltda, 1996. 253p.
- ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1970. 169p.

EL LOGOS TRÁGICO Y LA FUNCIONALIDAD DE LA RETÓRICA

Viviana Gastaldi

RESUMO

Este trabalho se propõe a mostrar o uso e a funcionalidade da retórica no drama ático. Partindo da premissa de que a retórica constitui a base e fundamento da vida pública ateniense, analisam-se os dois aspectos que conformam esta disciplina: por um lado, o emotivo, ligado à persuasão; por outro, o lógico-racional, que visa à organização discursiva e ao emprego de determinados elementos para convencer. Por meio da “psicagogía” ou do recurso ao litígio, as obras dos trágicos refletiam as preocupações mais vitais da vida cultural ateniense.

Palavras-chave: retórica; tragédia; *lógos*.

1. INTRODUCCIÓN

Con el advenimiento de la democracia y la activa participación de los ciudadanos en la vida pública ateniense, la retórica –el arte del *eu0 le/gein* – surge como herramienta necesaria y fundamental para todas las actividades que componen la compleja organización de la *pólis*.

En este marco de igualdad social, en el que la educación se estructura con nuevas pautas de comportamiento y nuevos valores sustentan el funcionamiento político de la ciudad-estado, la retórica se consolida como la base misma de todas las áreas de la vida cultural.

Ese don “natural” del hombre griego, su carácter eminentemente social y coloquial y la conciencia natural de la importancia del *lógos* – palabra y razón al mismo tiempo – como medio de persuasión, han sido sin duda los principales elementos a tener en cuenta cuando se trata de buscar el origen o la fuente de la retórica. Sin embargo, y no obstante la certeza de tales afirmaciones, ese *arché* no está en el don del hombre griego para la elocuencia, sino en una “raza con un espíritu político y agonístico” es decir, la retórica, la dialogicidad, se define como un rasgo inherente a su propia condición. Según afirma Cicerón en *Brutus*, la raza griega está

naturalmente hecha para la disputa, expresión que recogerán luego estudiosos contemporáneos al pensar la sociedad griega como una cultura por naturaleza agonística.

En el mismo sentido, resultan esclarecedoras las expresiones de Demóstenes (19.184) cuando describe la vida política ateniense basada en discursos y argumentos, principio éste que sustenta las actividades de la *polis* y se ramifica, como hemos dicho, en todas las áreas de la vida cultural.

Si bien la retórica como disciplina aparece esencialmente ligada al derecho como consecuencia de la necesidad de defender las causas delante de los jueces, y responde a la aparición y multiplicación de los logógrafos (consejeros jurídicos y redactores de discursos), el poder del discurso está ya atestiguado en la épica homérica. En la *Ilíada*, el fin de la educación de Aquiles no es otro que ser buen “hablador de palabras” y valiente “operador de acciones” (ya advirtió Cicerón en *De oratore* III 15, 57) que el primer ideal de una educación retórica se podía ver en el episodio homérico de Fenix (*Ilíada*, IX, 442 ss.). Por supuesto que faltaba en la argumentación de los héroes homéricos un arte depurado, una lógica que sólo más tardíamente podía alcanzar el discurso, pero sí existían evidencias de una preocupación por el valor de la palabra en cuanto medio para lograr la adhesión del oyente.

Es justamente en el drama ateniense del siglo V en donde la retórica alcanza su total desarrollo; y esto es así precisamente porque tragedia y comedia se constituyen en formas esenciales de comunicación social, en construcciones pensadas para interpelar, para generar en el auditorio una respuesta a las distintas formulaciones que se planteaban en la escena. Esta íntima relación entre retórica, tragedia y audiencia está planteada en el *Gorgias* de Platón (502.d) para quien el teatro contiene – por su ocasión y su puesta en escena – las mayores oportunidades para el desenvolvimiento de la retórica.

Ahora bien: si se tiene en cuenta que la tragedia, por sus condiciones de producción y representación enmarcadas en un espacio cívico, forma parte de lo que la crítica actual reconoce como cultura de *performance*, expresión que traduce, sin duda, la naturaleza pública y dinámica de las distintas áreas que conforman la vida ateniense, no es extraño considerar que dicho género comparte con todas ellas elementos comunes. De este modo señala Goldhill (1999:1):

A strong connection between legal and theatrical spaces is, thus, notorious: actors-litigants in a bilateral debate or *agon*, facing the jury under the cautious and interested look of the audience sitting around the stage-courtroom. These popular activities represent the nature of *performance*. As part of the institutional system, attitudes and practices which are integral to the society of classical Athens, they become illuminating for the culture of democracy.

En un discurso de Tucídides (2.40.2), es notable que Cleón llame a los atenienses “espectadores de discursos”. El autor del drama, los actores y el espectador reconocen, de esta forma, un código común: la retórica y el intercambio oral, rasgos culturales relevantes en el siglo V ateniense.

Las dos líneas de la retórica provenientes de los filósofos, una lógico-argumentativa y racional, la otra de carácter emotivo, esto es decir, la nueva dimensión del *lógos* comprendido ahora como “productor” de mundos verbales mediante el que se puede construir discursos estratégica y racionalmente ensamblados, y por otro lado, la facultad psicagógica o seductora de las almas y las voluntades, facultad encantatoria de la que nos habla Platón en un pasaje del *Fedro* (271a4) no son de ninguna manera extraños al drama ateniense. Sin ninguna duda entonces y de acuerdo con estos parámetros, es posible una lectura de los textos trágicos que revele la presencia de Empédocles – según Diógenes, Laercio, el descubridor de la retórica –, alumno pitagórico y maestro de Gorgias, y de Gorgias mismo, sobre todo en su *Encomio de Helena*. Del mismo modo, y particularmente en la estructura agonal, los textos manifiestan el uso racional y lógico de una retórica que, ocupaba, sin duda, el centro de la vida pública de Atenas. Estos son, pues, los dos aspectos que nos proponemos analizar en este trabajo.

2. EL CARÁCTER EMOTIVO DE LA RETÓRICA

En primer lugar, es necesario entonces considerar dos fragmentos conservados de Empédocles (31B 112 DK; 31B 23 DK), que nos permiten vislumbrar esa línea emocional con que el filósofo define a la poesía. En el primero de ellos, Empédocles hace referencia a la palabra como *phármakon*, acentuando así el poder mágico y encantatorio del lenguaje. (“Y ellos piden escuchar la inspirada palabra del buen remedio con ocasión de todo tipo de enfermedades”). Esta función psicagógica, que encontramos también en un fragmento de Demócrito (68B 51DK) interesa como

fuerza de la retórica no sólo porque define el carácter taumatúrgico de la palabra, sino porque involucra la perspectiva del oyente/ interlocutor, que, según Aristóteles, constituía uno de los tres componentes de la persuasión (*Ret.* I,2,3).

En el segundo fragmento, Empédocles establece – como lo había hecho ya Simónides de Céos – determinados principios estéticos que definen el arte de la pintura, pero que se aplican, en general, a la retórica y a la poesía. El fragmento contiene expresiones que aluden, naturalmente, a la teoría de la mimesis y que refieren a la técnica ilusionista con que el poeta/ pintor engaña y seduce suscitando imágenes o palabras.

Esta consideración de Empédocles nos lleva a la figura de Gorgias, para quien la poesía, la tragedia, se construye del mismo modo que la pintura: con imágenes que nada tienen que ver con la verdad, con la *alétheia*, pero que suscitan en el espectador los mismos sentimientos que despertaría en ellos la realidad. Y esta es – creemos – la clave de este arte ilusorio con que los poetas deslumbraron al mundo ateniense.

En Esquilo, cuyas obras atestiguan los comienzos de un desarrollo de la retórica – especialmente *Suplicantes* y *Orestía* – la palabra persuasiva cobra vital importancia para la resolución de conflictos legales. En el primer caso, la *peithó*, el discurso retórico, no sólo opera como elemento capaz de capturar voluntades y almas, “incluso una lengua que ha disparado dardos inoportunos, muy dolorosos agujijones conmovedores del alma, podría convertirse en discurso que con hechizos aplacara otro discurso” (446-48) sino como la herramienta política eficaz en torno a la cual se configura la vida pública ateniense. El conflicto que presenta se resuelve mediante los “giros retóricos” del rey Pelasgo (vs. 623-625).

En *Orestía*, la persuasión opera no sólo desde su aspecto positivo (el discurso de Atenea en el cierre de la trilogía) sino que, asociada con *áte* constituye un ejemplo revelador de esa palabra como *phármakon* que podía curar o cegar a punto tal al personaje trágico que, bajo su influjo, cometía una acción nefasta. Tal el caso de Paris en el *Agamenón* o el caso de las Erinnias y su himno encadenador en *Euménides*.

El aspecto mágico e irracional de la retórica es revelador también en Sófocles, especialmente en un fragmento conservado (259 Pearson) en el cual afirma el poeta que la palabra produce placer y olvido de los males presentes, expresión que recogerá Gorgias en su *Encomio a Helena*: el sofista habla del placer (*hedoné*) de las palabras (*lógois*) que producen el olvido (*léthen*) de los males presentes (*kakôn tôn ótôn*).

Pero no sólo este fragmento del trágico revela ecos gorgianos: influenciado por las ideas sofísticas de su tiempo, Sófocles plasma en su *Filoctetes* el modelo más acabado del valor *psicagógico* de la palabra. La construcción *lógos psychên apatêsas* de Gorgias, es similar a la expresión con que Odiseo comienza su discurso persuasivo (vs. 55). *Apáte* y *klépto* configuran el campo semántico del engaño/ seducción, tal como se encuentra atestiguado en numerosos ejemplos de la épica y la lírica.

Odiseo, héroe homérico cuya principal característica es su habilidad discursiva, aparece en la tragedia con similares aptitudes: constituido en “maestro” y “jefe” de Neoptólemo, selecciona estratégicamente del pasado heroico los *tópoi* más significativos que envolverán a Filoctetes en una trampa. De este modo, el discurso de Neoptólemo para persuadir a Filoctetes (344-390) tendrá todos los rasgos propios de la retórica: estará bien adaptado a la situación, a la *katástasis* (tendrá en cuenta el carácter del interlocutor y la disposición de su alma), será por esto mismo oportuno y conveniente (*prépon*) y la palabra persuasiva operará como un *phármakon* que posibilitará la confianza de Filoctetes y la consecuente entrega del arco.

Del mismo modo que Pandora – la *apáte* de Zeus en Hesíodo – el discurso de Neoptólemo, que Filoctetes recepciona como un mensaje de suaves y acariciadoras palabras, elaborado con falsas premisas, se presenta con una engañosa pretensión consoladora. Frente a la realidad de los hechos, el *lógos* ha creado **otra** realidad.

Pero no sólo la tragedia sofoclea es reveladora de este aspecto mágico-irracional del lenguaje: junto con el urdimiento de *apáte* (momento subjetivo y creador del engaño) se manifiesta también en las palabras de Neoptólemo el *lógos pseudês*, es decir, la objetivación de lo falso, el discurso falaz, elaborado con una cuidadosa técnica y estructurado con todos los rasgos necesarios para provocar la simpatía y la adhesión del interlocutor. De esta forma, la racionalidad de la argumentación que se revela en el encadenamiento cronológico de sucesos, en la casi permanente alusión al orador en los índices relevantes de subjetividad e inclusión de discursos directos que contribuyen a reforzar las estrategias de persuasión y a actualizar situaciones fuertemente emotivas, constituye un válido testimonio de esa otra línea lógica de la que da cuenta la retórica.

El *Filoctetes* de Sófocles es, pues, un ejemplo revelador de las posibilidades – y naturalmente del peligro – del lenguaje puestas al servicio de la ficción trágica.

Eurípides, en tanto, atestigua en dos pasajes de *Troyanas* el valor catártico de la palabra (608-609) y en una escena agonal, quizá la más perfecta por su estructura retórica, el poder absoluto del *lógos* que puede, si está bien ensamblado, causar la muerte (910).

3. LA RACIONALIDAD DE LA RETÓRICA EN EL DRAMA: LA LITIGACIÓN

Junto con esta valoración del lenguaje como instrumento de poder y cautivador de las voluntades, los trágicos dan cuenta, al mismo tiempo, de un arte depurado, de una *téchne* argumentativa que revela ese otro componente lógico de la retórica sistematizado en los primeros manuales de Córax y Tisias. En la técnica de Corax se revela un posible ensayo de división racional del discurso: *proemium* (exordio), *diégesis* (narración), *agón* (argumentación), *parékbasis* (digresión) y epílogo (peroratio). Estas partes bien estructuradas y bien diferenciadas con que cada orador elaboraba su exposición tenía una sola finalidad: persuadir al oyente con un propósito determinado. Y esto lo podía lograr mediante el empleo de algunos recursos: el *êthos*, el *páthos*, la probabilidad, la evidencia.

Si bien en Esquilo la dialéctica aún no había alcanzado su grado de maduración, la última pieza de la trilogía (*Euménides*) revela numerosos pasajes que fácilmente se identifican con la oratoria forense y los procesos públicos. Pero es indudable que el mayor desarrollo de la dialéctica está representado en las tragedias de Sófocles y Eurípides. Ya en la *Electra* sofoclea (especialmente vs. 516), probablemente bajo la influencia de los sofistas, las cinco partes del discurso se encuentran bien diferenciadas y, a pesar de que la crítica no duda en presentar a Eurípides como amigo personal de Protágoras y discípulo de su escuela, de quien habría aprendido seguramente el arte ingenioso de la técnica retórica, en las últimas obras de Sófocles es posible advertir algunas semejanzas entre el drama y las cortes.

Ambos espacios, los tribunales y el teatro, comparten no sólo un espacio común: se constituyen en ámbitos en los que la retórica convalida su presencia con las particularidades propias de los debates racionales, de los *díssoi lógoi*, en los que cada uno de los oponentes ofrece sus razones para ganar la contienda. Así señala Goldhill (1986:232):

In tragedy, the formal debates of the *agon*, as we will see, again and again reflect the rhetoric of legal and political institutions and the training provided for them. In each of these spheres, as in the sophistic, rhetorical

and philosophical training, the logic of Protagoras' remark on the twofold opposed *logoi* is felt.

Tragedia y retórica dan cuenta de ciertos procedimientos argumentativos mediante los cuales cada personaje o cada *rhétor* modela su discurso con fines claramente persuasivos. De este modo, podemos decir sin duda que así como el orador es, en cierto modo, "actor" el actor es, igualmente, un perfecto orador. El espectador, por esto mismo, reconoce en los *agônes* trágicos peculiaridades de la oratoria forense y de la práctica tribunalicia. La organización de ambos espacios ofrece similitudes, puesto que la estructura formal del drama deriva, en parte, de la estructura de las cortes. Señala Wills (2000): "speakers in the law court could use precious time to interrogate their opponent, and a short intense interchange at the end of a pair of speeches is a common feature in drama".

La tragedia luego, como toda representación dramática, aparte de ser considerada una ficción poética, constituye un espacio democrático en el que las opiniones resultan contradictorias y se entablan disputas con el objeto de clarificar asuntos que mucho tienen que ver con la realidad político social del momento. En este sentido, la funcionalidad de la retórica es evidente, pues del buen uso de ella que hace cada uno de los personajes involucrados en los debates, depende el éxito de sus argumentos y la resolución de la acción dramática.

Los textos que analizaremos seguidamente responden a estas pautas que hemos expuesto. En cada una de las obras estudiadas, la retórica comprende no sólo el lenguaje sino otras manifestaciones extra-verbales, como el gesto, que, elemento esencial de la súplica, permite sin duda afirmar que el drama – del mismo modo que las cortes – constituye un verdadero ritual.

En *Edipo en Colono* (última tragedia de Sófocles, escrita alrededor del 405) advertimos no pocos elementos que convalidan la presencia de la sofística. Dichos rasgos se ponen especialmente de manifiesto en los modos de argumentación de los personajes y – en general – en determinados códigos legales que conforman la esencia misma de la trama.

Como sabemos, la ley ateniense es esencialmente retórica; en la litigación de una causa, retórica y ley son inseparables. En el marco del drama, Edipo litiga con Creonte a causa de su cuestionable permanencia en Colono, ya que , según se lo juzga, es un ser manchado que ha cometido delito.

La escena, de clara semejanza con la retórica de las cortes, presenta – en este sentido – algunos recursos interesantes en la argumentación que testimonian su importancia en la vida judicial pública. Nos referimos en primer lugar a la *diabolé*, al que Aristóteles dedica algunas líneas de su *Retórica* (1415.a) y que básicamente consiste en generar perjuicio contra el oponente para que su discurso resulte poco confiable.

La defensa de Edipo, una vez que Creonte reafirma a Teseo la gravedad de su delito (945) y la gravedad de la posible mancha de la ciudad por acoger a un ser impuro, se estructura a la manera de las cortes: su narrativa se dirige a demostrar que no existe tal delito, a desnudar – mediante la práctica de la *diabolé* – los verdaderos móviles de su adversario. En segundo término, y como era recurso usual en la retórica sofística, el acusado invierte la polaridad de la responsabilidad, de modo que el culpable se convierte, en virtud de la argumentación, en la verdadera víctima de lo sucedido.

El término clave que quita credibilidad a la historia de Creonte y derriba los fundamentos de la demanda es *ákon*: la falta ha sido involuntaria. En torno a este término, Edipo desarrolla excusas que reflejan sin duda las discusiones retórico-sofísticas sobre la responsabilidad: la culpa se proyecta así en los dioses, en el oráculo, y reiteradamente afirma que son “males que ha padecido” (535ss; 595ss).

El argumento central de su discurso que contiene puntos de correspondencia con la oratoria, es la justificación del homicidio de Layo. Por medio de preguntas retóricas, su delito se constituye en un “acto de legítima defensa” (*phónos díkaios*) sustentado por un elemento de clara influencia sofística: su acción es, en realidad, una respuesta a la acción del otro; por lo tanto es éste quien ha puesto la primera condición. (993 ss). En otras palabras, la falta en cuestión es concebida en términos de la oposición *drân/ antidrân*. De esta forma, se advierte en el texto la permanente alusión al “sufrimiento” más que a la acción en sí (538 ss), circunstancia que se intensifica aún más con la afirmación de que ha sido un acto cometido por ignorancia (*ánous*, v.547).

Otro de los recursos utilizados frecuentemente en toda retórica de litigación es la súplica, que constituye, en realidad, un rito social que involucra no sólo la palabra, sino el gesto y otros aspectos para suscitar piedad. En este caso, la súplica final de Edipo no se dirige a Teseo (en tanto árbitro o mediador de la disputa) sino a las diosas Euménides para que sean vengadoras y aliadas del gobernante de Atenas.

En este punto, la escena trágica revela peculiaridades propias del género, pues se aparta del uso común de la súplica en las cortes, generalmente más racional y destinada a los propios jueces. Sin embargo, y pese a esta diferencia, la súplica de Edipo contiene rasgos que no son ajenos totalmente a la práctica tribunalicia: su pedido de mediación a las diosas protectoras de Colono implica no sólo el reclamo de una aceptación de su condición de ser “puro” o no manchado ante la ley, sino – y como consecuencia de esto – su permanencia en la ciudad y su incorporación en ésta con la hospitalidad debida a un extranjero. El tono de su súplica, pues, se desenvuelve en un movimiento de razón/emoción en el que, como acertadamente ha señalado Gould (1973: 94), se exagera la *timé* de la persona a la cual se dirige (vs. 1005-1009).

En la ficción trágica, la querrela se resuelve finalmente con la intervención de Teseo quien – a modo del juez de las cortes – privilegia el sentido de la democracia y su autoridad política (1025ss).

Eurípides, en tanto, reconocido como el poeta de la retórica por excelencia, revela en todas sus obras un verdadero y depurado arte dialéctico. Citaremos, sólo a modo de ejemplo, el *agón* de *Troyanas*.

Uno de los conflictos que presenta Eurípides en la escena se plantea en torno a la figura de Helena. Calificada por el Coro mismo como *kakóúrgos*¹ (vs 967-68), su adulterio – según palabras de Menéalo – merece la pena capital. Aunque no está determinado con exactitud el tipo de muerte que deberá sufrir Helena a manos griegas (sólo al final, en el verso 1039, Menelao hace referencia a la lapidación), el *agón* de la tragedia se centra en la delimitación del grado de responsabilidad que le cabe a ésta en la falta cometida.

La disputa – que contiene abundante y reiterado léxico retórico – constituye el modelo quizá más acabado de similitud con la oratoria forense. En primer lugar debemos señalar la validez – y los peligros – de la *parrhesía* en virtud de la cual Hécuba afirma la posibilidad de que Helena se defienda. A su turno, la esposa de Príamo refutará una a una las argumentaciones y su discurso – bien ensamblado – causará la perdición de Helena (vs.909-910).

La defensa de ésta, enmarcada en una *syggnome*² (aquí Eurípides se aparta de las normas procesales según las cuales hablaba en primer lugar el demandante), hace uso de las principales estrategias explotadas por los sofistas: la proyección de la responsabilidad en otros – tópico que se

estructura en la primera parte del discurso (919-930), en la que Helena, según los criterios de inversión de la culpabilidad, establece la condición que origina el cumplimiento de la falta: Hécuba aparece como primera responsable al dar a luz a Paris.

El recurso de la *cháris* como atenuante (vs.933-36) de su acción se completa con el uso de la *diabolé* (941-42): el *êthos* de Menelao, en virtud del ejercicio retórico, se debilita y pierde credibilidad al ser presentado como un ser malvado que posibilita, con su abandono, la huída con Paris.

La invocación de los testigos (rasgo notoriamente judicial) así como la mención de Afrodita, ante la cual ningún mortal puede sustraerse, ponen en evidencia la habilidad de Helena que intenta, por mediación de *peithô*, revertir su propio *êthos* culpable por tradición.

Toda su argumentación, en suma, sostenida por *tópoi* extraídos de un sistema de valores comunes en la sociedad de la época, tiende a lograr su absolución mediante la construcción de una imagen conveniente e idealizada que la define con rasgos de *aidós* y *sophrosýne*.

Luego de la acusación de Hécuba, las palabras de Menelao reafirman el carácter voluntario de su adulterio (*hekoúision*, 1037). La intervención final de Helena – el recurso del *páthos* – involucra el gesto y la súplica con la que implora nuevamente la *syggnóme* (1042-43).

Los textos que hemos analizado demuestran con absoluta claridad que la retórica constituye, en la antigüedad, el modo más efectivo de comunicación. Sea para persuadir, como lo hemos visto en la primera parte de este trabajo, sea para convencer, es decir, para lograr mediante una decisión razonada – que implica deliberación, elección y adhesión – el apoyo total del oponente, el *lógos* trágico se re-define a partir del uso peculiar de la retórica. La expresión de un lenguaje en el que abundan tecnicismos propios de las enseñanzas de los *rhétores*, la importancia de la palabra como recurso para operar significativamente sobre la *dóxa* del oyente, resultan en los dramas áticos los elementos más vitales por medio de los cuales la sociedad ateniense reflejaba su problemática. La audiencia, el *dêmos*, asistía, en la representación de cada una de las obras, a un espectáculo que mostraba significativamente – como una ventana abierta – las cuestiones jurídicas, sociales y culturales de la Atenas del siglo V.

ABSTRACT

In the Greek culture the rhetoric was considered the most important base of social life. In our paper we will analyze the use and functionality of rhetoric in the Attic drama from two aspects: the emotive, connected to persuasion, and the logic and rational aspect, that aims both discursive organization and the employment of different convincing elements. Through the *psicagogía* or the litigation's recourse, the plays of the tragic poets reflected the most essential features of Athenian cultural life.

Key words: rhetoric; drama; *logos*.

BIBLIOGRAFIA

- COHEN, D. (1991). *Law, sexuality, and society. The enforcement of morals in classical Athens*. Cambridge University Press.
- GASTALDI, V. (1996). Sófocles y los sofistas: el poder del *lógos* en *Filoctetes*. *Humanitas*, vol. XLVIII, 21-28.
- _____. (1999). Eurípides y la retórica: *ethos e inventio* en el discurso de Helena (*Troyanas* 914-96). *Emérita*, LXVII,1,115-125.
- GOLDHILL, S. (1986). *Reading Greek tragedy*. Cambridge University Press.
- _____. (1999). *Performance Culture & Athenian Democracy*. Cambridge.
- GOULD, J. (2001). "Hiketelia" en *Myth, Ritual, Memory and Exchange. Essays in Greek Literature and Culture*. Oxford.
- LLOYD, M. (1992). *The agôn in Euripides*. Oxford.
- HALL, E. (1995). "Lawcorts dramas: The power of Performance in Greek Forensic Oratory". *BICS* 40, 39-58.
- JOHNSTONE, J. (2001). *Disputes and Democracy*. Austin.
- KENNEDY, G. (1980). *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. University Of North Carolina Press.
- LANATA, G. (1963). *Poética preplatónica. Testimonianze e Frammenti*. Italy.
- LOPEZ EIRE, A. (1996). *Esencia y objeto de la retórica*. UNAM, México.

_____. (2001). *Los fundamentos de la retórica*. Bahía Blanca.

OBER, J. AND STRAUSS, B.(1990). “Drama, political rhetoric, and Discourse of Athenian democracy” en Winkler – Zeitlin (eds) *Nothing to do with Dionysos?*

ROMILLY, J. de. (1979). *La douceur dans la pensée grecque*. Paris.

WILLS, D. (2000). *Greek Theater Performance: An Introduction*. Cambridge.

NOTAS

¹ Cohen, D. (1991: 111) califica de *kakoúrgos* a todo aquel que había cometido sacrilegio, robo, traición o adulterio.

² Etimológicamente significa inteligencia o decisión tomada en conocimiento de causa; luego, es el perdón que nace de entrar en razón con otros. J. de Romilly (1979: 66ss) señala que sólo tenían derecho a ella los agentes que habían obrado involuntariamente, con ignorancia (*áгноia*) o bajo el peso de una fuerza exterior (*bía o contrainte*).

HESÍODO FR. 23A MERKELBACH-WEST: TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

Wilson A. Ribeiro Jr.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar uma tradução do fragmento pseudo-hesíodico *Hes.* 23a Merkelbach-West em língua portuguesa, assim como dissertar sobre o lugar desse fragmento no Ciclo Épico e sobre sua contribuição para uma das mais antigas variantes do mito de Ifigênia, popularizada décadas depois pelos poetas trágicos.

Palavras-chave: Hesíodo; Catálogo das Mulheres; Ciclo Épico; Ifigênia; Mitologia grega.

O fragmento *Hes.fr.* 23a, reconstituído a partir de diversos papiros¹ e publicado pela primeira vez em 1967 por Merkelbach e West², faz parte do Κατάλογος Γυναικῶν (“Catálogo das Mulheres”, *sive* “Hoiai”), poema anônimo do Ciclo Épico que chegou até nós em estado altamente fragmentário. Graças notadamente aos pacientes esforços de Evelyn-White, Page, Merkelbach e West, porém, o plano e as características eminentemente genealógicas do poema puderam ser razoavelmente reconstituídos.

O poema se divide em cinco livros. O Livro 1 trata dos descendentes de Deucalião, nomeadamente Heleno, Doro, Xuto e Éolo; o Livro 2, dos descendentes de Belo; o Livro 3, dos descendentes de Agenor; o Livro 4, dos descendentes de Pelasgo, Arcas, Atlas e Pélops; o Livro 5, do ocaso da Idade Heróica. Nos fragmentos 10-76 do Livro 1 delineiam-se a genealogia de Éolo e de uma de suas filhas, Cálice; um dos descendentes de Cálice, Téstios, filho de Agenor, teve diversas filhas e à descendência de uma delas, Leda, se refere o fragmento *Hes.fr.* 23a M-W.

O *Catálogo*, a exemplo dos demais poemas da tradição épica, apresenta uma linguagem formular e se caracteriza pela recorrência da fórmula ἡ οἴη³, que introduz muitos grupos genealógicos pelo nome das heroínas (daí o título tradicional, *Catálogo das Mulheres*). Segundo

Evelyn-White (1936), isso se deve ao fato de os mais antigos e importantes grupos familiares helênicos alegarem descendência divina — as mulheres seriam, portanto, forma mais segura de estabelecer as linhagens e seus entrelaçamentos.

Na Antigüidade, o *Catálogo das Mulheres* era bem conhecido e quase sempre atribuído a Hesíodo⁴; parece mesmo ter sido concebido como uma continuação da *Teogonia* e, com frequência, foi apostado pelos copistas no final dos manuscritos hesiódicos juntamente com o *Escudo de Hércules* e outros textos. Para West (1985), o poema é obra de um poeta anônimo que reuniu, entre 580 e 520 a.C., numerosas e heterogêneas genealogias heróicas, oriundas de diferentes regiões gregas, em um único e homogêneo poema; sua opinião se equipara, portanto, à dos “unitaristas” que estudam a *questão homérica*. Concordo com seus argumentos, porém me parece mais razoável aplicar ao *Catálogo das Mulheres* as mesmas considerações e as mesmas possibilidades que envolvem a autoria da *Ilíada* e da *Odisséia*⁵, uma vez que o poema pertence indubitavelmente ao Ciclo Épico e às formas literárias derivadas da poesia oral arcaica. O metro, os epítetos e as fórmulas empregadas pelo autor são as encontradas em Homero e em Hesíodo, que o autor do *Catálogo* conscientemente imita; até mesmo breves descrições de lendas, recurso presente no *Catálogo das Naus* homérico (*Il.* 2.484-779), foram acrescentadas ao material genealógico “para aliviar a monotonia” (Evelyn-White, 1936).

Ao traduzir o fragmento 23a M-W procurei cotejá-lo com outros poemas épicos, dando especial ênfase à semelhança do vocabulário e das estruturas formulares com versos da *Ilíada*, da *Odisséia*, da *Teogonia* e de outros poemas conhecidos. Recorri eventualmente a autores do fim do Período Arcaico e do início do Período Clássico, mas sem ultrapassar Ésquilo, isto é, o início do século V a.C. Os vv. 17-26 já foram traduzidos para o inglês por Lyons (1997) e para o português por Pais de Almeida (1998); até onde me é dado saber, no entanto, esta é a primeira tradução completa do fragmento em língua moderna:

fez[⁶
por fi.[⁷
ou, assim como as jovens
três, assim como deusas, hábeis em belíssimos trabalhos⁸,
Leda, Altéia e Hipermestra, de olhos de novilha, 5
Etól[
a qual, no leito vigoroso de Tíndaro tendo subido,

Leda de belos cachos, semelhante à luz da lua,
 deu à luz Timandra, Clitemnestra de olhos de novilha
 e Filonoé, cuja aparência rivaliza com a das imortais. 10
 a atiradora de flechas,
 e deixou-a imortal e sem envelhecer, para sempre⁹.
 Casou-se, por causa da beleza, o senhor de guerreiros Agamêmnon com
 a filha de Tíndaro, Clitemnestra de olhos sombrios,
 que deu à luz, no palácio, Ifimedéia de belos tornozelos 15
 e Electra, cuja aparência rivaliza com a das imortais.
 A Ifimedéia sacrificaram¹⁰ os Aqueus de boas grevas
 sobre o altar da clamorosa Ártemis da flecha de ouro¹¹
 no dia em que, com as naus, navegaram para Tróia
 a fim de infligir castigo por causa da Argiva de belos tornozelos, 20
 uma imagem: a Ifimedéia a caçadora de cervos¹², atiradora de flechas,
 muito facilmente salvou, e agradável ambrosia
 derramou da cabeça aos pés¹³, para lhe tornar duradoura a pele,
 e deixou-a imortal e sem envelhecer para sempre.¹⁴
 Atualmente, sobre a terra, as raças de homens a chamam 25
 de Ártemis protetora de caminhos, servidora da gloriosa atiradora de fle-
 chas.
 E por último¹⁵, no palácio, Clitemnestra de olhos sombrios
 deu à luz, submetida¹⁶ a Agamêmnon, ao divino Orestes,
 que, em plena juventude¹⁷, vingou a morte do pai
 e matou a mãe arrogante¹⁸ com o impiedoso bronze. 30
 Êquemos fez da vigorosa Timandra sua esposa¹⁹
 e sobre toda Tegéia e a Arcádia, rico de muitos
 carneiros reinou, querido dos deuses bem-aventurados;
 ela a Laódoco de grande coração²⁰, pastor de multidões,
 deu à luz²¹, submetida a Êquemos através da dourada Afrodite 35
 reinou sobre]e.. [.] [
]n[.].[.]co[
].[. Olímp[
 o vitorioso Polideuces
]n[. 40

Os vv. 1-6 mencionam as três filhas de Téstios; os vv. 7-12, as filhas de Leda; os vv. 13-16, as filhas de Clitemnestra; os vv. 27-30, o mito de Orestes; os vv. 31-36, as outras irmãs de Clitemnestra; e os vv. 37-40 falam, aparentemente, dos Dióscuros, irmãos de Clitemnestra. Os vv. 17-26 tratam especificamente do mito de Ifimedéia.

O fragmento menciona, portanto, além dos dados genealógicos, apenas dois mitos, o de Orestes e o de Ifigênia. “Ifimedéia” é um dos nomes da filha mais velha de Agamêmnon e de Clitemnestra; a menção

ao sacrifício de Áulis e à transformação em Hécate (*Paus.* 1.43.1)²² a identificam. Eis seus outros nomes: Ἰφιγένεια (*Cantos Cípricos*, Ésquilo e Eurípides, *passim*); Ἰφιγόνη (Eurípides, *Electra*); Ἰφίς (Lícofron, *Alexandra*); Iphianassa (Lucrécio, *De Rerum natura* 1, 85)²³. O nome que se firmou a partir dos poetas trágicos, Ἰφιγένεια, pode ser traduzido para “nascida pela força” ou “a que faz nascer pela força”, possíveis referências aos atributos de uma divindade primitiva pré-helênica ligada ao parto e ao nascimento (Séchan, 1931; Parmentier & Grégoire, 1948; Lyons, 1997), incorporada posteriormente pela lenda heróica²⁴. É possível que mais de uma divindade de natureza local ou regional tenha sido assimilada, fato que a multiplicidade de nomes deixa entrever.

O mito de Orestes, sucintamente relatado nos vv. 29-30, segue dados já conhecidos da *Íliada*, da *Odisséia* e da *Orestéia* de Ésquilo; note-se o uso do recurso homérico da prefiguração de eventos — Clitemnestra tinha, inicialmente, “olhos de novilha” (vv. 9) e posteriormente, “olhos sombrios” (vv. 14 e 27). O mito de Ifigênia, por outro lado, requer análise bem mais complexa. Há nítida semelhança entre o vv. 21 do fragmento 23a M-W e o vv. 602 da *Odisséia*, como observou Solmsen (1981):

τὸν δὲ μετ' εἰσενόησα βίην Ἡρακλεΐην,
εἶδωλον· αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι τεοῖσι
τέρπεται ἐν θαλίῃσ' καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην,
(*Od.*, 11, 601-603)²⁵

Ἰφιμέδην μὲν σφάξαν εὐκνημίδες Ἀχαιοὶ

(...)
εἶδωλον· αὐτὴν δ' ἐλαφιβόλος ἰοχέαιρα
ρεῖα μάλ' ἐξεσάωσε, καὶ ἀμβροσίην ἐρατεινὴν
(*Hes.* 23a M-W, 17-22)

A *Odisséia* menciona, nessa passagem, o mito de Hércules. Nos poemas homéricos, Hércules é sempre tratado como herói, nunca como divindade; mais tarde, possivelmente no século VI a.C. (Burkert, 1993), o mito se desenvolveu e a crença em sua divindade se difundiu. Os vv. 602 e seguintes compõem, certamente, de uma “correção” introduzida para explicar a discrepância entre a crença geral na divindade de Hércules, que havia ascendido ao Olimpo e se casado com Hebe, e a presença de uma imagem sua no Hades (Solmsen, 1981); eles são, mais apropriadamente, uma “interpolação dentro de uma interpolação” (Stanford, 1954)²⁶.

Comparativamente, o autor (ou um dos autores) do *Catálogo das Mulheres*, assim como o interpolador da *Odisséia*, tentou rearranjar o texto para conciliar duas versões da lenda, acrescentando a segunda versão depois que a primeira foi relatada, evidente pela distância entre Ἰφιμέδην (vv. 17), no acusativo singular, e εἴδωλον, também no acusativo singular (vv. 21). É possível, ademais, retirar do texto os versos 21-26, estilisticamente diferentes do resto do fragmento, sem perda significativa de sentido. Não há dúvida de que, na época em que o *Catálogo* foi composto, variantes da lenda de Ifimedéia-Ifigênia já existiam. Na versão mais conhecida (*Procl.Chr.* 80.42-49; *Stesich.fr.* 38 Page), popularizada pela *Ifigênia em Áulis* de Eurípidés e pela iconografia do sacrifício de Ifigênia no século V a.C. em diante²⁷, Ifigênia é salva no último momento e transformada em Hécate. Essa versão, a do salvamento, é descrita justamente pelos vv. 21-26.

A versão em que Ifigênia é efetivamente sacrificada, relatada nos vv. 17-20, adotada por Píndaro (*P.* 11.22-23) e descrita por Ésquilo (*Ag.* 231-232), mais brutal e mais primitiva, parece ser a mais antiga das duas (Solmsen, 1981). As diferenças de estilo tornam improvável a composição dos versos com as duas versões na mesma época; eles devem ter sido compostos em épocas diferentes por um só autor ou por autores diferentes; a mais recente das duas versões, posto que inserida posteriormente, é a do salvamento.

Píndaro e Ésquilo, portanto, não podem ser mais considerados as fontes mais antigas da versão do efetivo sacrifício de Ifigênia: o *Catálogo das Mulheres* recua a data pelo menos três gerações — quase cem anos.

ANEXO: HES.FR. 23A MERKELBACH-WEST

εδρασ|
 ύστατ.|
 ἦ οἶαι κ|οῦραι
 τρεῖς οἶ|αί τε θεαί, περικαλλέα ἔργ' εἰδυῖαι,
 Λήδη| τ' Ἀλθαίη τε Ὑπερμήστρη τε βοῶπις 5
 Αἰτωλ|
 ἦ μὲν [Τυνδαρέου θαλερὸν λέχος] εἰσαναβάσσα
 Λήδη| ἐ[υπλόκαμος ἰκέλη φαέσσ]ι σελήνης
 γείνατ|ο Τιμάνδρην τε Κλυταιμνήστρην τε βοῶπι|ιν
 Φυλο|νόην θ' ἠ εἶδος ἐρήριστ' ἀθαν|άτησι. 10
 τήν| ἰο|χέαιρα,

ἦ μὲν [Τυνδαρέου θαλερὸν λέχο]ς εἰσαναβᾶσα
 Λήδη ἐ[υπλόκαμος ἰκέλη φαέσσι]ι σελήνης
 γείνατ[ο Τιμάνδρην τε Κλυταιμνήστρη]ν τε βοῶπ[ιν
 Φυλο[νόην θ' ἦ εἶδος ἐρήριστ' ἀθανά]τησι. 10
 τήν[ἰο]χέαιρα,
 θῆκ[εν δ' ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἦ]ματα πάντ[α.
 γῆμ]ε δ' ἐὼν διὰ κάλλος ἀναξ ἀνδρ[ῶν] Ἀγαμέμνων
 κού[ρην Τυνδαρέοιο Κλυταιμνήστρη]ν κυανώπ[ιν·
 ἦ τρέκεν Ἰφιμέδην καλλίσφυ]ρον ἐν μεγάρο[ισιν] 15
 Ἡλέκτρην θ' ἦ εἶδος ἐρήριστ' ἀ[θανά]τησι.
 Ἰφιμέδην μὲν σφάξαν ἐυκνή[μι]δες Ἀχαιοὶ
 βωμῶ[ι ἐπ' Ἀρτέμιδος χρυσηλακ]άτ[ου] κελαδεινῆς,
 ἦματ[ι τῶι ὅτε νηυσὶν ἀνέπλ]εον Ἴλιον εἴσω
 ποινή[ν τεισόμενοι καλλισφύ]ρου Ἀργειώ[ν]ης, 20
 εἶδω[λον· αὐτήν δ' ἐλαφ]ηβό[λος ἰο]χέαιρα
 ρεῖα μάλ' ἐξεσά[ωσε, καὶ ἀμβροσί]ην [ἐρ]ατε[ιν]ήν
 στάξε κατὰ κρή[θεν, ἴνα οἱ χ]ιρῶς [ἐ]μπε[δο]ς[ε] εἴ[η,
 θῆκεν δ' ἀθάνατο]ν καὶ ἀγήραον ἦμα[τα πάντα.
 τήν δὲ νῦν καλέο]υσιν ἐπὶ χ[ιθονὶ φύλ' ἀν]θρώπων 25
 Ἄρτεμιν εἰνοδί[ην, πρόπολον κλυ]τοῦ ἰο[χ]ε[αί]ρης.
 λοῖσθον δ' ἐν μεγά[ροισι Κλυτ]αιμνήστρη κυανώπ[ις
 γείναθ' ὑποδηθ]εῖσ' Ἀγαμέμνον[ι δι]ῖον Ὀρέ[στην,
 ὅς ῥα καὶ ἠβήσας ἀπε[τείσατο πα]τροφο[ν]ῆα,
 κτεῖνε δὲ μητέρα [ἦν ὑπερή]ορα νηλεί [χαλκῶι. 30
 Τιμάνδρην δ' Ἔχεμος θαλερὴν ποιήσατ' ἀκοιτιν,
 ὃς πάσης Τεγ[έης ἠδ' Ἀρκαδ]ίης[ε] πολυμήλου
 ἀφνειὸς ἦνασ[σε, φίλος μακάρε]σσι θεο[ῶ]σιν·
 ἦ οἱ Λαόδοκον μ[εγαλή]τορα ποιμέν]ια λαῶν
 γείνα[θ] ὑποδηθ]εῖσα διὰ χρυσῆν Ἀφ[ροδίτη]ν 35
 ἐ]μβασ[ί]λευε [η.. [.] []
 [ν[.].[.]χο[]
 [.] Ὀ]λύμπ[ι]ε
 ἀε]θλοφόρο[ν Πολυ]δεύκεα
 [ν[.] 40

ABSTRACT

The aim of this paper is to present a translation of the pseudo-hesiodic fragment *Hes.* 23a Merkelbach-West into the Portuguese language, as well as to discuss the place of this fragment in the Epic Cycle and its contribution to one of the oldest variants of Iphigenia's myth, popularized decades later by the tragic poets.

Key words: Hesiod; *Catalogue of Women*; Epic Cycle; Iphigenia; Greek mythology.

BIBLIOGRAFIA

- BURKERT, W. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Trad.: M.J. Simões Loureiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- CROISILLE, J.-M. *Le sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine*. Latomus, Bruxelles, v. 22, pp. 209-225, 1963.
- EVELYN-WHITE, H. G. *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric Additions to Appendix by D. L. PAGE*. Cambridge and London: Harvard University Press, revised edition, 1936.
- JOUAN, F. "Le Rassemblement d'Aulis et le Sacrifice d'Iphigénie". In: _____, *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 259-298, 1966.
- KAHIL, L.; ICARD, N. & BELLEFONDS, P. L. "Iphigeneia". In: L. KAHIL (ed.), *Lexicon Iconographiae Mythologiae Classicae*. Zürich und München: Artemis Verlag, v. 5, pp. 706-729, 1990.
- LYONS, D. The Goddess and her Doubles. In: _____, *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Princeton: Princeton University Press, pp. 134-168, 1997.
- MERKELBACH, R. & WEST, M.L. *Fragmenta Hesioidea*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- PAIS DE ALMEIDA, C.A. *Eurípides. Ifigénia em Áulide*. Notas e revisão de M.F. Silva. Lisboa: Calouste Gulbenkian e JNICT, 2ª ed., 1998.
- PARMENTIER, L. & GRÉGOIRE, H. *Euripide: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*. Paris: Les Belles Lettres, 1948.
- RUTHERFORD, R. B. *Homer. Greece & Rome*, Oxford: Oxford University Press, 1996.

- SÉCHAN, L. *Le Sacrifice d'Iphigénie*. *Révue des Études Grecques*, Paris, pp. 368-426, 1931.
- SOLMSEN, F. *The sacrifice of Agamemnon's daughter in Hesiod's Ehoëae*. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 102, n. 4, pp. 353-358, 1981.
- STANFORD, W. B. *The Odyssey of Homer*, v. 1. London: Basil Blackwell & Mott, 1954.
- WEST, M. L. *The Hesiodic Catalogue of Women*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

NOTAS

- ¹ *P.Oxy.* 2075 (fr. 4 e 9), *P.Oxy.* 2481 (fr. 5 col i), *P.Oxy.* 2482 e *P.Michigan. inv.* 6234 (fr. 2).
- ² Partes substanciais do fr. 23a, formadas principalmente pelo *P.Oxy.* 2481, já haviam sido reunidas e editadas por E. Lobel em 1962 (*P.Oxy.* 2481, v. 28, p. 8, 1962).
- ³ ἦ é uma elisão da forma homérica ἦέ.
- ⁴ O *Catálogo* é mencionado por Filodemo, Pausânias, Ateneu, Eunápio, Apolônio de Rodes, diversos escoliastas e pelo Pseudo-Apolodoro, autor da *Biblioteca*, obra cujo plano tem muita semelhança com o do *Catálogo das Mulheres* (West, 1985).
- ⁵ Para a “questão homérica”, v. Rutherford, 1996.
- ⁶ ἔδρα, “assento, santuário”, ac.pl. ou gen.sg., cf. *Il.* 2.99, *Il.* 2.211, *Od.* 3.429, *Hh.* 19.42 (“a Pā”) e *Hes.fr.* 266a M-W, é possível; mas ἔδρασεν, ao.ind.at. 3sg. de δράω, “fazer” (cf. *A.Eu.* 711), me parece melhor.
- ⁷ Possibilidade: ὕστατος, η, ον, “último”, cf. *Hes.Th.* 34; o “ύ” inicial torna mais provável o advérbio ὑστᾶτιον, cf. *Il.* 8.353 e *Il.* 15.634.
- ⁸ Cf. *Hes.Th.* 264 e *Il.* 5.389.
- ⁹ Cf. *Il.* 8.539.
- ¹⁰ O verbo σφάζω, literalmente “cortar a garganta”, era freqüentemente usado pelos trágicos no contexto de mortes rituais para fins de sacrifício a uma divindade (cf. *A.Ag.* 231-232).
- ¹¹ Epíteto de Ártemis, cf. *Il.* 20.70 e *Hh.* 5.118.
- ¹² εἰδωλον (ac.sg.) e αὐτήν (ac.sg.) se referem naturalmente a Ifimedéia (ac.sg.), e não à Argiva de belos tornozelos (gen.sg.). Na tradução, preferi “Ifimedéia” a um anafórico para evitar as usuais confusões decorrentes das limitações da língua portuguesa.
- ¹³ Cf. *Od.* 11.588.
- ¹⁴ Cf. verso 12.
- ¹⁵ Cf. *Il.* 23.536.
- ¹⁶ Cf. *Hh.* 17.4, *Hes.Th.* 961 e *Hes.Sc.* 53.

¹⁷ Cf. *Od.* 19.410.

¹⁸ Cf. *Hes.Th.* 995.

¹⁹ Cf. *Il.* 3.138.

²⁰ Cf. *Il.* 9.255.

²¹ Cf. *Hes.Th.* 374 e 961.

²² *Paus.* 1.43.1 = fr. 23b M-W: οἶδα δὲ Ἡσίοδον ποιήσαντα ἐν Καταλόγῳ γυναικῶν Ἰφιγένειαν οὐκ ἀποθανεῖν, γυνῶμη δὲ Ἀρτέμιδος Ἐκάτην εἶναι. Tradução: “e eu sei que Hesíodo colocou no *Catálogo de Mulheres* que Ifigênia não morreu mas, por desígnio de Ártemis, tornou-se Hécate”.

²³ “Ifianassa”, nome de uma das filhas de Agamêmnon na *Ilíada* (*Il.* 9.145) não pode efetivamente referir-se à Ifigênia imolada anos antes dos acontecimentos descritos nesse poema. O nome homérico pode ter até inspirado posteriormente a lenda heróica, mas para todos os efeitos “Ifigênia” e “Ifianassa” são pessoas diferentes, a despeito dos escoliastas da *Ilíada* e de Lucrécio (Jouan, 1966, p. 265, nota 2).

²⁴ A ausência desse mito dos poemas homéricos e hesiódicos sugere que a lenda heróica se desenvolveu posteriormente. Fontes antigas da lenda: *Cantos Cípricos*, de Estasio (séc. VII a.C.); a *Orestéia*, de Estesícoro (séc. VI a.C.); Píndaro (fim do século VI a.C. ou início do século V a.C.); e a iconografia (total de sessenta e quatro imagens posteriores ao século VI a.C.).

²⁵ “e entre eles eu percebi Hércules em sua força, uma imagem; pois ele, entre os deuses imortais se delicia em festins e possui Hebe de belos tornozelos.”

²⁶ Desde a época de Aristarco (c. 216-144 a.C.) os vv. 565 ou 568-627 da Νέκυια (*Od.* 11) têm sido considerados espúrios.

²⁷ Listagem e descrição sumária em Croisille, 1963; Kahill, Icard & Bellefonds, 1990.

ELEMENTOS RELIGIOSOS NAS ELEGIAS DE TIBULO

Zélia de Almeida Cardoso

RESUMO

As elegias de Tibulo são ricas em referências a elementos apotropaicos. Em muitas passagens o poeta menciona objetos, divindades, locais e ritos considerados como “afastadores de males”. Entre os objetos, podem-se citar as estacas, as lápides, as estátuas, as portas e as grinaldas; entre as divindades, os Lares, os Penates, Trívia e Priapo; entre os locais, os bosques sagrados e as encruzilhadas; entre os ritos, os que se relacionam com súplicas, cultos, oferendas e votos, os que se ligam a práticas mágicas e os ritos de purificação e lustração. Como esses elementos são também tratados por outros escritores latinos, podemos verificar que, por meio da arte literária, chegamos ao conhecimento de dados importantes para o estudo de práticas de caráter religioso que eram comuns em Roma.

Palavras-chave: Elementos apotropaicos; elegias; Tibulo.

As elegias de Tibulo, presentes nos livros I e II do *Corpus Tibullianum*¹, são bastante ricas em referências e alusões a aspectos da complexa religião romana, sobretudo a práticas religiosas de caráter apotropaico². Em muitas passagens o poeta menciona objetos e artefatos de cultura material, elementos naturais, divindades, locais e ritos considerados como “afastadores de males”. Como objetos e artefatos podemos citar as estacas de madeira, as lápides, as grinaldas, as estátuas de deuses e, ainda, aslareiras e as portas; como elementos naturais, além da água e do fogo, purificadores por excelência, diversos vegetais (louro, oliveira, murta) e produtos de origem vegetal (óleo, incenso, farinha), os animais que se destinam ao sacrifício (cordeiros, ovelhas, novilhas, bois e porcos) e algumas substâncias minerais (sal e enxofre); como divindades, Ceres, Priapo, os Lares e os Penates, Apolo, Trívia, Pales e Baco; como locais, as encruzilhadas; como ritos, os que se relacionam com súplicas, cultos, oferendas, votos, práticas mágicas e atos de purificação ou lustração.

A investigação dessas referências e alusões abre uma oportunidade para que se façam sobre elas alguns comentários de natureza explicativa.

Examinemos, pois, os poemas. Detemo-nos inicialmente na elegia I, 1, belo texto tibuliano, de caráter predominantemente idílico e pacifista, mas fértil em menções à religião romana. Nela, o eu-poético que detém o discurso, depois de condenar a ambição e de exaltar a simplicidade da vida campestre, fala da confiança que deposita na proteção dos deuses, sobretudo na da deusa Esperança, que nada lhe deixará faltar por ser ele uma pessoa piedosa que respeita e cultua o que é santificado. Ao afirmar esse traço de piedade, Tibulo se refere a objetos de natureza apotropaica:

Nam ueneror seu stipes habet desertus in agris
seu uetus in triuio florida sarta lapis
(Tib. I, 1, 11-2).

Pois eu venero tanto a estaca isolada no meio dos campos
como a velha lápide na encruzilhada, que ostenta guirlandas de flores.

A estaca (*stipes*) e a lápide (*lapis*), referidas pelo poeta, eram tidas como “afastadoras de males”, daí a veneração que lhes era devida. A estaca³ referida na elegia é provavelmente uma tora cortada de alguma árvore, um pedaço de tronco, enterrado no solo para demarcar uma propriedade. Ora, é sabido que as civilizações antigas e primitivas cultuavam as árvores tanto por considerá-las dons dos deuses, seres sagrados que dão abrigo aos homens e lhes fornecem sombra, alimento, madeira e folhagem, como também por serem elementos mediadores da natureza, que têm raízes mergulhadas na terra, buscando o reino dos mortos, e ramos avançados na direção do céu⁴. A estaca, por sua vez, confeccionada com parte de árvore, não só tem possibilidades de vir a brotar, transformando-se numa nova planta, enraizando-se e enramando-se aparentemente de forma milagrosa⁵, como passa por um novo processo de consagração ao operar como um demarcador do limite (*limes*). Nessa condição representa simbolicamente *Limentinus* ou *Ianus Limentinus*, Jano Limentino, a divindade protetora da casa e afastadora dos males, ou *Terminus*, Término, o deus dos limites, que incorpora os espíritos que velam pelas propriedades. Jano Limentino e Término são divindades itálicas muito antigas. Jano era cultuado em vários templos em Roma e a ele se dedicava o mês de janeiro⁶; Término era representado por meio de

estátuas rústicas, ou seja, estacas de madeira, nas quais se esculpíam cabeças e braços colados ao tronco⁷, e recebia homenagens durante os *Terminalia*⁸, festas realizadas em sua honra, no dia 23 de fevereiro. Consistiam essas festas numa confraternização de vizinhos: entoavam-se cânticos, dirigidos ao deus, enfeitavam-se suas estátuas com guirlandas e faziam-se a ele oferendas de primícias, bolos, farinha, mel, vinho e sangue de cordeiro ou de leitão. Jean Bayet (1969: 42), considerando o caráter arcaico dessas práticas, vê no culto a Término algo que vem de muito longe, no tempo, que remonta à civilização indo-européia ou talvez a povos ainda anteriores. Para ele, a manutenção desse culto seria um traço do conservadorismo dos romanos⁹. Dumézil (1974: 210-213), baseando-se em Plutarco (*Vida de Numa*, cap. 16), fala do templo edificado por Numa em homenagem a Término e relata a lenda referida por Dion Cassius (3, 69, 5-6), segundo a qual, quando o templo consagrado ao antigo deus foi reformado para ser dedicado a Júpiter, Término se negou a ceder o lugar ao rei do Olimpo e ali permaneceu.

A lápide das encruzilhadas mencionada por Tibulo também tem características apotropaicas. Embora a palavra *lapis* possa significar *pilastra de pedra* – pilastra que, como a estaca, também representa o deus *Terminus* –, sua carga simbólica é diferente da de *stipes*. *Stipes* é a estaca feita de madeira, tendo, portanto, a energia dos seres vivos; a pilastra de pedra, feita de matéria inorgânica, é rígida, fria, dura, seca, descolorida e opaca, evocando as características dos mortos; por esse motivo as lápides são associadas a práticas funerárias e a palavra *lapis* designa também os monumentos erguidos em homenagem a mortos: as lajes sepulcrais, as estelas e os “colossos”, grandes e rudes estátuas colocadas sobre túmulos, que, segundo velhas crenças, representam os que morreram e impedem que as almas escapem do mundo infernal e causem danos aos vivos¹⁰. Essas estátuas foram cultuadas em diferentes regiões, fazendo-se libações a elas com sangue de animais sacrificados.

No texto de Tibulo, porém, *lapis in trivio* parece antes indicar a pedra das encruzilhadas que operava como uma espécie de altar¹¹ dedicado a Trívia ou Hécate, divindade eminentemente apotropaica, da qual nos ocuparemos mais adiante; junto a essa lápide se faziam preces à deusa e se tiravam sortes¹².

Um terceiro elemento importante a que o poeta se refere nesses versos, e que também desempenha funções apotropaicas, é a *serta flori-*

da (ou *sertum floridum*), a grinalda ou coroa de flores, que pende da *stipes* ou da *lapis*, como testemunho de devoção. *Serta* (ou *sertum*) vem de *sero*, que significa *trançar, ligar, embrulhar, emaranhar*. O ato de tecer uma grinalda tem características mágicas. Segundo antigas crenças, quem tece, por meio de uma prática simpática usual em magia, pode estar manipulando o destino de alguém. A grinalda desfruta de grande valor simbólico tanto pelo processo de confecção, pois que tecer equivale a tramar, enredar, conectar, como pelo material de que é feita (flores, folhas, ramos, espigas, elementos imbuídos de cargas simbólicas) e pela forma de uso. Pode ser votiva (pendurada em estacas, lápides, estátuas, portas), sacrificatória (colocada na cabeça de vítimas) ou distintiva (coroas de sacerdotes, heróis, poetas, virgens). Evolui para *corona*, coroa, feita geralmente de metal, material durável e brilhante, e *aureola*, auréola, símbolo de santidade¹³.

Ao lado do valor simbólico, mantido até hoje, grinaldas e coroas parecem representar ainda um papel apotropaico, protetor. Veja-se o caso das coroas reais, das mitras e tiaras eclesiásticas, das grinaldas de noivas, das coroas funerárias oferecidas aos mortos, das coroas de louros conferida a atletas, das coroinhas de natal, presas à porta das casas.

Na mesma elegia I, 1, depois de falar da veneração devida às estacas e lápides que ostentam grinaldas de flores, ato que merece recompensa por parte dos deuses, Tibulo menciona uma prática votiva de caráter propiciatório – a oferta de primícias de frutos aos deuses campestres – e volta a falar da dedicatória de coroas a divindades, referindo-se agora à coroa de espigas de trigo que seria afixada à porta do templo de Ceres:

Et quodcumque mihi pomum nouus educat annus,
libatum agricolae ponitur ante deo;
flaua Ceres, tibi sit nostro de rure corona
Spicea, quae templi pendeat ante fores
(Tib. I, 1, 13-16).

E qualquer que seja o fruto que o ano novo me traga
que seja oferecido em libação às divindades do campo;
que recebas, loura Ceres, proveniente de meu campo,
uma coroa de espigas que penda da porta de teu templo.

As portas, dos templos e das casas, são duplamente sagradas: demarcam um limite especial, separando o macrocosmo exterior de um microcosmo interior, e, como as estacas, também personificam o deus

Jano, merecendo, portanto, a mesma reverência. Jean Bayet (1969: 63) vê no culto à porta a herança de uma prática arcaica, que remonta aos primórdios de uma civilização itálica, a uma época em que camponeses protegiam as portas e limiares de suas cabanas contra influências nefastas, por meio de encantamentos ou precauções mágicas¹⁴.

As portas do templo de Ceres são particularmente veneráveis por ser ela a padroeira da agricultura, a deusa que proporciona a abundante colheita de cereais e afasta o perigo da fome.

Quanto aos frutos, além do oferecimento das primícias aos deuses, é preciso que se cultue Priapo, a divindade que as protege, para que elas se desenvolvam sem danos. Os espantalhos, configurados sob a forma do deus¹⁵ e colocados nos hortos, cumprem essa função, afugentando os pássaros. Daí as palavras de Tibulo:

... pomosique ruber custos ponatur in hortis
terreat ut saeua falce Priapus aues
(Tib, I, 1, 17-8).

Que em meus pomares seja posto um rubro guardião,
um Priapo que aterre as aves com sua temível foice.

Por ser Priapo um deus considerado apotropaico, suas estátuas eram muito comuns em Roma. Grandes, vermelhas, com um membro viril enorme e um porrete ou foice na mão, eram postas nos jardins tanto para afastar as aves que ameaçavam as frutas como também, uma vez que tinha atribuições ligadas à fertilidade, para impedir a ocorrência de males temíveis, tais como a impotência e a esterilidade. Nos *Carmina Priapea*, há referências ao aspecto físico dessas estátuas, inclusive ao fato de serem frequentemente pintadas com minério, substância a que se atribuíam poderes mágicos:

Priape, qui sub arboris coma
soles sacrum reuincte pampino caput
ruber sedere cum rubente fascino ...
(*Carm. Priap.* 83, 6-8).

Ó Priapo, que costumava permanecer sob a copa das árvores,
com tua cabeça sagrada, cingida de pâmpano,
rubro e com teu falo rubicundo...

Virgílio, nas *Geórgicas*, alude ao papel de Priapo como protetor dos agricultores:

... et custos furum atque auium cum falce saligna
Hellespontiaci seruet tutela Priapi
(G. IV, 110-1);

... que (vos) proteja, com sua foice de madeira de salgueiro, o guardião dos ladrões e das aves, a vigilância de Priapo, o deus do Helesponto;

e, ao empregar a palavra *tutela* (de *tueor*, *olhar*, *vigiar*), para referir-se à proteção do deus, caracteriza-o como divindade apotropaica. Horácio, na sátira I, 8, descreve uma estátua de Priapo que havia nos jardins do Esquilino¹⁶. Segundo o poeta, essa estátua assustava os ladrões com a foice, o porrete e o enorme falo vermelho¹⁷ e espantava as aves com a agitação de um caniço móvel que trazia na cabeça. E, por ser de madeira, ao produzir assustadores estalos que se assemelhavam ao estouro de bexigas infladas, afugentava as feiticeiras que vinham fazer magia no jardim. A referência à madeira¹⁸ remete às estacas sagradas e às estátuas de deuses primitivos, como os Lares, mencionados por Tibulo, na própria elegia I, 1, um pouco mais adiante:

Vos quoque, felicis quondam, nunc pauperis agri
custodes, fertis munera uestra, lares;
tunc uitula innumeros lustrabat caesa iuuenos,
nunc agna exigui est hostia parua soli
(Tib. I, 1, 19-22)

Quanto a vós, ó Lares, guardas de um campo outrora fértil
mas hoje pobre, vós também recebeis as vossas oferendas:
antigamente, uma novilha imolada purificava inúmeros bezerros;
hoje, uma ovelha é a modesta vítima de uma pequena propriedade.

Como Ceres e Priapo, os Lares também são divindades afastadoras de males. De origem muito antiga, provavelmente itálica¹⁹, e considerados por vezes como almas de mortos²⁰, encarregados de proteger a casa e seus moradores²¹, os Lares não se identificam com nenhuma divindade helênica²², nem com os *héroes*, nem com os *daímones*²³. Diferentemente dos Penates, que protegem não só o dono da casa e seus familiares próximos, mas também as cidades, os Lares velam exclusivamente pela família, inclusive pelos escravos, sendo cultuados no *lararium*, a lareira doméstica²⁴. A família os reverenciava, nos dias maiores do mês e nas festas familiares²⁵, fazendo orações, oferendas e sacrifícios²⁶. No campo, de onde talvez proviesse a devoção aos Lares, o culto era público e eles eram venerados nas encruzilhadas (*compita*)²⁷ onde havia capelas que

lhes eram dedicadas; em sua homenagem celebravam-se os *Compitalia*, no início de janeiro, festas que equivaliam a um ritual de purificação²⁸.

Tibulo cita os Lares em várias oportunidades, nas elegias²⁹. Em I, 1, 19, como vimos, refere-se às homenagens e sacrifícios a eles oferecidos para que protegessem a família; em I, 3, 33-4, associa-os aos Penates³⁰ e fala da oferenda mensal de incenso devida aos Lares:

At mihi contingat patrios celebrare Penates
reddereque antiquo menstrua tura Lari
(Tib. I, 3, 33-4).

Que me seja possível celebrar os Penates de meus pais
e oferecer ao antigo Lar o incenso mensal.

A crença nas propriedades apotropaicas do incenso – resina aromática de uma árvore terebintácea (*Boswellia serrata*) – é muito antiga e pode ser observada em diferentes civilizações. Queimado em cerimônias religiosas, utilizado em defumações e atividades mágicas, o incenso foi frequentemente considerado como uma substância capaz de purificar o ambiente e afastar os males e em Roma desenvolveu-se o hábito de oferecer-se incenso às divindades que protegiam os domicílios³¹.

A aproximação dos Lares e dos Penates, feita por Tibulo, é usual, uma vez que ambas as categorias de divindades têm características comuns: os Lares protegem toda a família, inclusive os servos; os Penates, o dono da casa e seus familiares próximos, bem como as casas, as cidades e os Estados³². O poeta chega a confundi-los na elegia II, 5, 20³³, quando se refere a Enéias, que levara de Tróia em sua viagem em demanda da Itália “o pai e os Lares”. Na *Eneida*, que deve ter sido a fonte de Tibulo, apesar de ter-se referido muitas vezes aos Penates transportados por Enéias³⁴, Virgílio menciona as oferendas feitas pelo herói ao “Lar troiano” em V, 744³⁵. Para Plessis e Lejay isso teria sido uma confusão do poeta³⁶, freqüente, aliás, entre os escritores romanos.

Tibulo é parcimonioso em referências aos Penates propriamente ditos. Os Lares, sim, ocupam muito de sua atenção. Na elegia I, 10, a última do livro I, mas a primeira a ser composta pelo poeta, segundo datação de Ponchont³⁷, há um longo trecho (I, 10, 15-28) consagrado aos Lares. A elegia tem muitos traços de semelhança com a I, 1. O poeta a inicia protestando aversão à guerra, causada, conforme sua opinião, pela ambição e pela sede de riquezas, e compara o momento em que vive com a época passada, quando a vida era simples e tranqüila. Clama, em seguida, pela

proteção dos Lares, referindo-se à madeira (*stipes*), de que eram feitas as antigas imagens:

Sed patrii seruate Lares: aluistis et idem,
cursarem uestros cum tener ante pedes.
Neu pudeat prisco uos esse e stipite factos:
sic ueteris sedes incoluistis aui.
(Tib. I, 10, 15-8).

Protegei-me, ó Lares de meus pais, assim como me reanimastes quando, pequeno ainda, eu corria para junto de vossos pés. Que não vos envergonhe o serdes feitos de madeira antiga: foi assim que habitastes a casa de meu velho avô.

O caráter apotropaico dos Lares, sugerido no pedido de proteção, é acentuado mais adiante; depois de ter o poeta mencionado o antigo culto, quando as estátuas dos deuses permaneciam numa pequena capela rústica e lhes eram oferecidos vinho, coroas de espigas, bolos e favos de mel³⁸, pede-lhes que afastem os perigos da guerra e alude ao ritual que acompanhava o sacrifício propiciatório, de caráter purificador: o uso de vestes brancas, as grinaldas de murta selvagem:

At nobis aerata, Lares, depellite tela,
hostiaque e plena rustica porcus hara;
hanc pura cum ueste seque myrtoque canistra
uincta geram, myrto uinctus et ipse caput
(Tib. I, 10, 25-8)

Afastai de nós os dardos de bronze, ó Lares, e tereis como oferenda uma porca rústica de nosso estábulo; eu a acompanharei com uma veste branca e levarei uma cesta cingida de murta tendo, eu próprio, também cingido de murta a minha cabeça.

Ao expressar seu desejo de agradar aos Lares³⁹, o poeta volta a condenar a guerra e faz a exaltação da Paz, personificando-a, falando de seus atributos e invocando-a como deusa protetora:

At nobis, Pax alma, ueni spicamque teneto,
praefluat et pomis candidus ante sinus
(Tib. I, 10, 67-8).

Vem para junto de nós, alma Paz, segura uma espiga nas mãos e que as pregas de tua veste branca deixem cair frutos a teus pés.

Outras divindades de caráter apotropaico, tais como Febo e Trívia, são também lembradas por Tibulo em seus poemas. Febo-Apolo é invocado no primeiro verso da elegia II, 5⁴⁰, mas somente depois de fazer considerações sobre a capacidade do deus em dominar a música, sobre sua beleza e o poder que tem sobre os oráculos, e de relembrar fatos da guerra de Tróia e da chegada dos troianos ao Lácio, é que Tibulo se refere às qualidades apotropaicas do deus e lhe pede proteção:

Haec fuerat olim; sed tu iam mitis, Apollo,
prodigis indomitis merge sub aequoribus,
et succensa sacris crepitem bene laurea flammis,
omine quo felix et sacer annus erit (Tib. II, 5, 79-82).

Isto foi antigamente; agora, Apolo, complacente,
submerge os prodígios sob as águas indômitas;
e que os louros acesos crepitem nas chamas sagradas
para que, com esse presságio, o ano seja santo e feliz”.

Quanto a Trívia, não podemos deixar de mencioná-la com certo destaque. Figura polivalente, deusa triforme (*dea triformis*)⁴¹, patrona da feitiçaria e das práticas mágicas, invocada nas doenças, dado o seu poder de curá-las, Trívia apresenta características nitidamente apotropaicas. Segundo Plessis e Lejay⁴², *Trívia* é um dos epítetos de Hécate, a “deusa dos espectros e dos espíritos”, que “pertence à religião popular e não figura no brilhante Olimpo das epopéias homéricas”. Sua verdadeira fisionomia só aparece depois do século V a.C., na Grécia, e sua natureza a associa, no culto e na literatura, a Ártemis/ Diana, também considerada como *hécate* (do grego *hekáte*), “a que atira longe seus dardos”.

Ártemis caçadora se assemelha, portanto, a Hécate e, em Roma, as duas deusas, embora cada uma guarde algumas características específicas⁴³, acabam por fundir-se numa mesma divindade. São muito numerosos os textos literários latinos que documentam essa fusão. Na *Eneida*⁴⁴, Virgílio emprega a expressão *tria uirginis ora Dianae* (“os três rostos da virgem Diana”) como aposto de Hécate; em duas passagens, referindo-se à Sibila de Cumas e ao templo de Apolo, associa Trívia a Febo⁴⁵, identificando-a com Diana; refere-se aos bosques de Diana, em Nemi, como “bosques de Trívia” ou “bosques de Hécate”⁴⁶ e ao lago de Diana, perto do qual havia um templo consagrado à deusa, como “lago de Trívia”⁴⁷. Propércio⁴⁸ e, mais tarde, Sêneca⁴⁹ também procedem à assimilação das duas divindades.

O local do culto a Trívia é a encruzilhada (*triuuium*), mencionada por Tibulo nas elegias I, 1, 12 e I, 3, 12, um lugar em que se fazem homenagens à deusa, endereçam-se preces a ela e se tiram sortes, uma vez que ali se faz obrigatoriamente uma opção ao escolher-se a única direção a ser tomada.

Na elegia I, 5, 16 o poeta se refere explicitamente a Trívia, associando-a a práticas mágicas realizadas para que a amada recobrasse a saúde:

Ille ego cum tristi morbo defessa iaceres
te dicor uotis eripuisse meis,
ipseque te circum lustrauī sulphure puro,
carmine cum magico praecinuisset anus;
ipse procurauī ne possent saeua nocere
somnia, ter sancta deueneranda mola;
ipse ego uelatus filo tunicisque solutis
uota nouem Triuiaē nocte silente dedi
(Tib. I, 5, 9-16).

Todos sabem que fui eu que, quando jazias doente,
te arranquei, com meus votos, da insidiosa enfermidade;
fui eu que te purifiquei com a pureza do enxofre,
enquanto uma anciã cantava uma fórmula mágica;
fui eu que afastei por três vezes, com farinha sagrada,
os maus sonhos, para que eles não te incomodassem;
fui eu que, coberto de linho e com a túnica solta,
dirigi nove vezes meus votos a Trívia, na noite silente”.

Há referências, nesse trecho, a várias facetas de um ritual de caráter apotropaico: a formulação de votos, a purificação com enxofre, a recitação de fórmulas encantatórias⁵⁰, feita por uma velha feiticeira, a oferta de farinha⁵¹, repetida três vezes (três é número mágico, bem como nove, seu quadrado), o uso de vestes de linho branco, a túnica solta, a prece repetida por nove vezes⁵². Todas essas práticas tinham um único fim: afastar a doença da mulher amada.

São muitas, pois, como se pode verificar, as alusões a práticas religiosas nas elegias. Um destaque especial, entretanto, é conferido aos ritos de lustração, mencionados por Tibulo em várias ocasiões. Na elegia I, 1, 21-2, ele fala da novilha, que em tempos passados, era sacrificada para purificar (*lustrabat*) o rebanho de seu avô, papel posteriormente desempenhado por uma simples ovelha; mais adiante, nessa mesma elegia (I, 1, 35-6), lembra a purificação anual do pastor de sua propriedade,

rito que se completa com a aspersão de leite em Pales⁵³, divindade itálica que protege os campos e as colheitas:

Hic ego pastoremque meum lustrare quot annis
et placidum soleo spargere lacte Palem
(Tib. I, 1, 35-6).

Aqui eu costumo purificar o meu pastor todos os anos
e espargir com leite a plácida Pales.

Novas referências à purificação vão aparecer em I, 2, 61, quando o poeta menciona a feiticeira que o purificou com fogo: *et me lustravit taedis...* (e me purificou com tochas...), e em I, 5, 11, no passo já comentado, quando fala da purificação da mulher enferma com enxofre.

É na elegia II, 1, entretanto, que Tibulo relata com minúcias as ocorrências comuns em uma cerimônia oficial de lustração. Ali observamos os diversos passos do rito e o valor apotropaico de cada um:

Quisquis adest, faeat: fruges lustramus et agros,
ritus ut a prisco traditus exstat auo.
Bacche, ueni, dulcisque tuis e cornibus uua
pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres.

.....
Soluite uincla iugis: nunc ad praesepia debent
plena coronato stare boues capite.

.....
Vos quoque abesse procul iubeo, dicated ab aris,
cui tulit hesterna gaudia nocte Venus;
casta placent superis; pura cum ueste uenite
et manibus puris sumite fontis aquam.
Cernite, fulgentes ut eat sacer agnus ad aras
uinctaque post oles candida turba comas.
Di patrii, purgamus agros, purgamus agrestes:
uos mala de nostris pellite limitibus.
neu seges eludat messem fallacibus herbis,
neu timeat celeres tardior agna lupos
(Tib. II, 1, 1-4; 7-8; 11-20).

Quem estiver aqui que faça silêncio. Purificamos os campos e os cereais conforme o rito tradicional que permanece desde os antigos.
Vem, Baco, e que cachos de uvas pendam de teus chifres;
cinge tuas têmporas, Ceres, com uma coroa de espigas.

.....
Desatai as correias dos jugos; os bois devem permanecer
nos estábulos cheios, com a cabeça coroada.

.....

Quanto a vós, a quem Vênus cumulou de alegrias a noite passada,
ficais longe, eu ordeno, afastai-vos dos altares;

a castidade agrada aos deuses; vinde com vestes brancas
e colhei com mãos puras a água da fonte.

Vede como o cordeiro sagrado se encaminha aos altares brilhantes
e como o acompanha a turba, vestida de branco e com os cabelos cingidos
[com folhas de oliveira.

Deuses de nossos pais, purificamos o campo, purificamos os camponeses,
afastai os males de nossas terras
para que o campo não engane a seara com ervas daninhas
e a vagarosa ovelha não precise temer os rápidos lobos.

A lustração⁵⁴, antiga prática de purificação da terra, é uma forma religiosa simples, relacionada com rituais umbros de Igúvio e mencionada nas Tábuas Iguvinas. Catão (*Agr.* 141) descreve o ritual que, para ele, se realizava durante as festas denominadas *Ambarualia*, realizadas no mês de maio: inicialmente havia uma procissão durante a qual faziam-se invocações a Jano, Júpiter e Marte, para que expulsassem doenças, desgraças e calamidades, protegessem o povo, afastassem os males e permitissem que os produtos da terra florescessem; seguia-se à procissão a cerimônia de *suouetaurilia*, quando eram sacrificados um porco, uma ovelha e um touro ou apenas um desses animais. A vítima era levada a dar três voltas em torno da propriedade antes de ser oferecida em holocausto.

A cerimônia é evocada por Tibulo em suas fases sucessivas. Pedese silêncio, invoca-se Baco e Ceres, o que representa possivelmente uma inovação do poeta, lembra-se o abandono momentâneo do trabalho e o afastamento do que não é considerado puro. As pessoas que tiveram contatos sexuais na véspera devem manter-se afastadas dos ritos. Tudo deve ser cândido e casto, as vestes devem ser brancas, as mãos devem estar limpas para colher água, o líquido purificador. A multidão segue o cordeiro que vai ser imolado, vestindo uma roupa alva e com a cabeça coroada com folhas de oliveira, a árvore das azeitonas que produzem o óleo que repele a sujeira. Só a purgação⁵⁵ decorrente da lustração obterá o favor dos Lares e o afastamento dos males que afetam a agricultura e a pecuária.

Para R. Caillois,

os ritos de expiação, a expulsão solene das máculas, as diversas práticas de limpeza e de purgação que reparam a ordem do mundo constantemen-

te atacada, não podem senão trazer uma virtude que não é mais a inocência, é uma saúde reconquistada e prudente e não mais a saúde triunfante e despreocupada que a doença ainda não aflorou (CAILLOIS, 1988: 31)

Por outro lado, oferecer sacrifícios tendo em vista a purificação exige abstenções, renúncias temporárias (de palavras, trabalho, alimentação, relações sexuais), rompimento de hábitos cotidianos; para entrar em contato com o divino é necessário que o homem se banhe e se dispa de roupas usuais, vestindo roupas novas, puras ou consagradas (CAILLOIS, 1988: 39). Entretanto, curiosamente, ainda no dizer de Caillois, a lustração termina com uma festa que se opõe à vida regular e que consiste em danças, cantos e consumo de bebidas e comidas em excesso pela grande quantidade de pessoas agitadas e barulhentas que afluem ao local da lustração. Tais aspectos da festa são descritos por Tibulo (II, 1).

A partir de todas as observações que fizemos, verificando a importância dada pelo poeta à religião e aos ritos, deveríamos chegar a uma conclusão. Preferimos, entretanto, limitar-nos às considerações que foram feitas e propor uma indagação delas decorrente: será que o romano culto da época de Augusto acreditava na eficiência das práticas apotropaicas?

A época de Augusto, para Jean Beaujeu (1955: 39), é um período de restauração da velha religião romana, de precauções contra infiltrações exóticas, de encorajamento ao misticismo, muito embora, como bem lembre Nicola Turchi (1939: 8), o romano sempre se tenha mostrado avesso ao desenvolvimento de uma teologia, à formulação de uma mitologia e até mesmo ao misticismo. É verdade que, nessa época, o racionalismo já se havia tornado presente em Roma e o epicurismo, explicado à exaustão por Lucrécio, condenava práticas ditas supersticiosas.

Paul Veyne, em *Histoire de la vie privée* (1985: 205), mostra os dois lados da medalha: de um lado estava o romano culto, racional e por vezes até mesmo ateu; de outro, o homem que tem intimidade com as divindades, que lhes faz invocações, orações, oferendas e lhes protesta confiança em momentos difíceis, sobretudo na guerra, na doença, nas viagens, nos partos. É possível que, como hoje, houvesse na velha *urbs* o crédulo e o descrente, e que este, mesmo evocando sua superioridade, realizasse, de vez em quando, como nós, uma ação, gesto ou prática de natureza apotropaica.

ABSTRACT

The elegies written by Tibullus, which can be found in *Corpus Tibullianum*, Books I and II, are full of references to “apotropic” elements. Several times the poet refers to objects, divinities, places and ritual acts considered as “removers of evils”. Among the objects, one may name the stakes, the altars, the statues, the doors and the garlands; among the divinities, the Lares, the Penates, Trivia and Priapus; among places, the sacred woods and the crossroads; among the ritual acts, those which are related to supplications, worship, offers and vows, those which are connected with magic practices and the purification and lustration rites. As these elements are also considered by other Latin writers, it is possible to verify that, by means of the literary art, one may learn important data for a study of Roman religious practices.

Key words: “Apotropic” elements; elegies; Tibullus.

BIBLIOGRAFIA

- BAYET, Jean. *La religion romaine. Histoire politique et psychologique*. 2e. éd. Paris: Payot, 1969.
- BEAUJEU, Jean. *La religion romaine à l’apogée de l’Empire*. Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Trad. de G. S. FRANCO. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CATULLE. *Poésies*. Texte ét. et trad. par G. LAFAYE. Paris: Les Belles Lettres, 1923.
- CHALLAYE. *Pequena história das grandes religiões*. Trad. de Alcântara SILVEIRA. São Paulo: IBRASA, 1962.
- DUMÉZIL, G. *La religion romaine archaïque*. Paris: Payot, 1974.
- ELIADE, M. *História das crenças e das idéias religiosas*. Vol. I. Tomo II. Trad. de R. C. LACERDA. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- FOWLER, W. W. “The origin of the *Lar familiaris*.”. In: *Roman Essays and Interpretation*, 1920. pp. 56-64.
- HORACE. *Satires*. Texte ét. et trad. par F. VILLENEUVE. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

- LACKAY, L. A. "Janus". In: *Publications on Classical Philology* 15, 1956, 157-182.
- RIQUELME OTÁLORA, J. *Estudio semántico de purgare en los textos antiguos*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1987.
- SCHILLING, R. "Janus, le dieu introducteur". In: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*. École Française de Rome. 1960, 89-100.
- SMITH, Kirby Flower. *The elegies of Albius Tibullus*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- TIBULLE et les auteurs du *Corpus Tibullianum*. Texte ét. et trad. par M. PONCHONT. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- TURCHI, Nicola. *La religione di Roma Antica*. Bologna: Licinio Cappelli, 1939.
- VERNANT, J.P. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. de Haiganuch SARIAN. São Paulo: Difusão Européia do Livro/ EDUSP, 1973.
- VEYNE, Paul. "1e. Partie: L' Empire Romain". In: ARIÈS, P. & DUBY, G. (dir). *Histoire de la vie privée*. Vol. 1. Paris: Ed. du Seuil, 1985.
- VIRGILE. *Oeuvres*. Int., notes et indices de F. PLESSIS et P. LEJAY. Paris: Hachette, 1953.

NOTAS

¹ O chamado *Corpus Tibullianum* é uma coletânea que reúne quatro livros de poemas (em algumas edições, como os livros III e IV se fundem num único livro, o número se reduz a três). Desses livros, os dois primeiros, que contêm dez e seis elegias, são indiscutivelmente da autoria de Tibulo. O livro III é composto de seis elegias atribuídas a um certo Lígdamo (*Lygdamus*); o IV se compõe de um panegírico, de autoria ignorada (IV, 1), sete elegias, atribuídas a Tibulo (IV, 2-6 e 13-4), e seis epigramas atribuídos a Sulpícia (IV, 7-12), jovem romana de importante família.

² As palavras gregas *apotropé* (ação de afastar, prevenir, impedir) e *apotropáios* (que afasta os males, tutelar), formas derivadas de *apotrépo* (afastar, e, por extensão, afastar os males) são correntes em autores como Aristófanes (*Pluto* 359ss.), Platão (*Leis* 854b), Ésquilo (*Persas* 217), Tucídides (3, 82), Hipócrates de Cós (378, 31) e outros.

³ A palavra *stipes* pode ser traduzida por *estaca, cepo, tronco, bastão* e, ainda, por *madeira*.

⁴ Cf. Virg. *Aen.* IV, 444.

⁵ Confronte-se a idéia acima exposta com o episódio bíblico que refere a lenda do enramamento do cajado de Aarão (*Num.* 17, 1-13).

⁶ Segundo Ovídio (*F. I*, 247-248), Jano foi o primeiro rei do Lácio. Como divindade, protege a porta da casa (*ianua*) e preside a certos “começos”, assegurando a concepção dos embriões. Cf. ELIADE, 1979.

⁷ Cf. Ovid. *F. 2*, 639; CHALLAYE, 1962: 195-7; LACKAY, 1956: 157-82; SCHILLING, 1960: 89-100; DUMÉZIL, 1974: 333-9.

⁸ Cf. *Ov. F. 2*, 679.

⁹ Talvez pudéssemos ver no culto a Limentino e a Término um aspecto do espírito prático do romano: sacralizando o objeto demarcador do limite de uma propriedade, impedia-se que ele fosse removido por um estranho; a remoção equivaleria a um sacrilégio e acarretaria certamente um castigo divino.

¹⁰ Cf. VERNANT, 1973: 263-76.

¹¹ Cf. Prop. I, 4, 23-4: *Nullas illa suis contemnet fletibus aras/ et quicumque, qualis ubique lapis* (Ela não afrontará, com suas lágrimas, nenhum altar e nenhuma lápide sagrada, esteja onde estiver).

¹² Cf. Tib. I, 3, 11-2: *Illa sacras pueri sortes ter sustulit; illi/ rettulit e triuuis omnia certa puer* (Ela recebeu por três vezes as sortes sagradas de um menino; o menino das encruzilhadas lhe disse que tudo estava certo).

¹³ Tibulo, nas elegias, fala de grinaldas de flores (I, 1, 12 e I, 2, 13-4), coroas de espigas (I, 1, 15-6; II, 1, 4), de folhas de parreira (II, 1, 3), de murta (I, 10, 28) e de folhas de oliveira (II, 1, 16).

¹⁴ A porta da casa da amada, confidente do desgosto de um amante desprezado, deveria ser especialmente reverenciada porque poderia abrir-se e permitir a entrada em um mundo de amor. Tibulo, na elegia I, 2, 13-4, lembra essa prática piedosa, mas muitas vezes inútil: *Te meminisse decet, quae plurima uoce peregi/ supplice, cum posti florida sarta darem* (Convém que te lembres – ó porta –, do muito que eu te disse com palavras suplicantes, enquanto oferecia coroas a teus umbrais). O tema poético da “porta fechada” foi tão explorado pela literatura que Plutarco (*M. 75*, 8) a ele se refere como responsável pela criação de uma nova espécie literária, a *paraclausíthyron*, ou seja, a “lamentação diante da porta”. Em Roma, além de Tibulo, outros poetas como Catulo (*Cat. 67*) e, mais tarde, Propércio (*Prop. I*, 16) e Ovídio (*Ovid. AA II*, 524) se ocuparam do tema. Cf. CATULLE, 1923: xxiii, n. 1.

¹⁵ Considerado como filho de Baco e Vênus, Priapo foi venerado inicialmente na cidade asiática de Lâmpsaco. Na Itália foi assimilado às divindades agrestes, sobretudo aos faunos. É um deus ligado aos ritos de fertilidade, mas é também um exemplo de libertinagem e dissolução. Catulo, no *Carmen 47*, 33-4, emprega a palavra *Priapus* em função metonímica, como equivalente a *devasso*, referindo-se a alguém que pusera duas pessoas de péssima índole à frente de seus jovens amigos: *Vos, Veraniolo meo et Fabullo/ Verpus praeposuit priapus ille?* (Aquele devasso, circuncidado, preferiu vocês dois a meu Veraninho e a Fabulo?).

¹⁶ Outras referências a Priapo podem ser encontradas em Virgílio (*Copa*, 23) e no próprio Tibulo que consagra toda uma elegia (I, 4) ao deus, fazendo-o discorrer, numa espécie de *ars amatoria*, sobre a arte de conquistar um rapaz belo e jovem. Também em Columela (X, 34) há algumas referências a Priapo.

¹⁷ Segundo F. Villeneuve (HORACE, 1969: 92A, n. 3), o falo da estátua de Priapo era pintado com mímio.

¹⁸ Virgílio, numa das *Bucólicas* (VII, 33-6), apresenta-nos um desafio dialogado, que se trava entre dois pastores: Tirso e Coridão. O primeiro, em versos de caráter satírico, se refere, com evidente ironia, a uma estátua de Priapo que fora feita em mármore e que seria substituída por uma estátua de ouro se a fecundação aumentasse o rebanho: *Nunc te marmoreum pro tempore fecimus; at tu/ si fetura gregem suppleuerit, aureus esto* (Fizemos-te de mármore provisoriamente; mas se a fecundação aumentar o rebanho, serás feito de ouro).

¹⁹ Para DUMÉZIL (1974: 346-348), a forma *Lares*, atestada como *Lases* no canto dos Arvais, é genérica e serve para designar as divindades protetoras das propriedades. Não é um adjetivo como *Penates* (*dii Penates*), derivado de *penus*, alimento de reserva, mas, sim, um apelativo. Cf. TURCHI, 1939: 12-16.

²⁰ Cf. Varr. *LL*. IX, 61.

²¹ Cf. Cic. *Rep.* 5, 7.

²² Ceres, embora seja também uma divindade muito antiga entre os povos itálicos (Virg. *G.* 1, 147), acaba por identificar-se com a Deméter grega. Quanto a Priapo, é uma divindade grega aclimatada na Itália. Cf. Diodoro da Sicília (4, 6) e Luciano (*D. deor* 23, 1).

²³ Os *daímones* gregos, cultuados em pequenos tabernáculos ou capelas, são divindades protetoras de alguns lugares particulares.

²⁴ O primeiro cuidado do dono da casa, ao chegar de fora, é saudar os Lares no *lararium*. Cf. *Cat. Agr.* 143, 2 e *Hor. Carm.* 323-4.

²⁵ Cf. Jean Bayet, 1969: 64.

²⁶ As cerimônias em homenagem aos Lares costumavam ocorrer nos casamentos e nascimentos Cf. *Pl. Aul.* 384-386.

²⁷ Cf. *Isid. Etym.* XV, 2, 15.

²⁸ Cf. *Prop.* IV, 1, 23.

²⁹ I, 1, 20; 3, 34; 7, 58; 10, 15; 25; II, 1, 60; 4, 54; 5, 20; 42.

³⁰ A forma *Penates* é provavelmente derivada de *penus* (alimento de reserva), o que faz pensar que fossem, na origem, divindades relacionadas com o armazenamento de provisões. Com o tempo passam a designar divindades protetoras da casa e do Estado e são representados como dois jovens vestidos como soldados e armados de lanças. Cf. TURCHI, 1939: 12-4.

³¹ Na *Aulularia* (*Comédia da panelinha*), Plauto se refere a essa prática. O deus Lar – personagem que recita o prólogo – fala da jovem que o homenageia diariamente com preces, oferecendo-lhe incenso, vinho ou grinaldas, e que ele deseja recompensar fazendo com que, em seu benefício, seja encontrada na lareira uma panela cheia de ouro (*Aul.* 23-25). Em outras comédias há referências ao culto prestado ao Lar, sob a forma de orações, invocações e sacrifícios: *Mil.* 1339; *Merc.* 836-837; *Rud.* 1206-1207; *Trin.* 39-41.

³² Cf. FOWLER, 1920: 56-64.

³³ *Haec dedit Aeneae sortes, postquam ille parentem/ dicitur et raptos sustinuisse* – *Tib.* II, 5, 19-20 (Ela [a Sibila de Cumas] fez profecias a Enéias depois que ele, como se conta, arrancou [de sua cidade], carregando-os, o pai e os Lares).

³⁴ Em *Aen.* I, 68, Juno se refere aos Penates salvos por seus inimigos; em I, 378 é Enéias quem fala a Vênus dos Penates que traz consigo; em I, 527, Ilioneu os menciona

a Dido. Em I, 704; II, 292; 514, 717; 747; III, 12; 15, 148; 603 e em várias outras ocasiões os Penates são mencionados.

³⁵ Cf. Virg. *Aen.* V, 743-5: *Haec memorans cinerem et sopitos suscitatur ignes/ Pergameumque Larem et canae penetralia Vestae/farre pio et plena supplex ueneratur acerra* (Recordando essas palavras, [Enéias] revolve a cinza e o fogo adormecido e, suplicante, venera com a piedosa farinha e o turíbulo cheio o Lar troiano e o santuário da pura Vesta).

³⁶ Cf. Virgile, 1953: 483, n.1. Em *Aen.* VIII, 542-4, porém, Virgílio faz a distinção entre tais divindades: *Et primum Herculeis sopitas ignibus aras/excitat, hesternumque Larem paruosque Penates/laetus adit* (Em primeiro lugar, com o fogo consagrado a Hércules ele reanima os altares adormecidos e se dirige ao Lar, que homenageara na véspera, e aos humildes Penates).

³⁷ M. Ponchont estabelece o texto dos poemas que compõem o *Corpus Tibullianum*, publicado pela Société d'Édition Les Belles Lettres, procede a uma hipótese de datação das elegias e faz análises minuciosas de todas elas. Cf. TIBULLE, 1968: 71.

³⁸ Tib. I, 10, 19-24: *Tunc melius tenuere fidem, cum paupere cultu/ stabat in exigua ligneus aede deus;/hic placatus erat, seu quis libauerat uua,/ seu dederat sanctae spicea sarta comae;/ atque aliquis uoti compos liba ipse ferebat/ postque comes purum filia parua fauum* (Naquele tempo, com um culto pobre, quando o deus de madeira permanecia numa pequena capela, todos tinham uma fé mais sincera; ele era pacificado quer lhe oferecessem vinho, quer colocassem uma grinalda de espigas em sua santa cabeleira; se alguém havia obtido a satisfação de seus desejos votivos, levava-lhe um bolo, e a filha pequena, acompanhando-o, levava um puro favo de mel).

³⁹ Tib. I, 10, 29: *Sic placeam uobis* (Que assim eu vos seja agradável).

⁴⁰ Tib. II, 5, 1: *Phoebe, fave* (Febo, mostra-te favorável)

⁴¹ Ponchont explica o tríptico caráter de Trívia: era Lua, no céu, Diana na terra e Hécate no inferno. Cf. TIBULLE, 1968: 30 A, n. 1.

⁴² Cf. VIRGILE, 1953: 426, n.1.

⁴³ Hécate é sempre invocada como deusa subterrânea, ligada à magia; Diana, como deusa olímpica, patrona da caça.

⁴⁴ *Aen.* IV, 507-9: *Stant arae circum, et crines effusa sacerdos/ ter centum tonat ore deos, Erebumque Chaosque/ tergeminamque Hecaten, tria uirginis ora Dianae* (Os altares estão à sua volta e a sacerdotisa, com os cabelos soltos, chama em alta voz, por três vezes, os cem deuses e Érebo e Caos e a tríptica Hécate, os três rostos da virgem Diana).

⁴⁵ *Aen.* VI, 35: *Phoebi Triuiaque sacerdos* (sacerdotisa de Trívia e Febo); e *Aen.* VI, 69: *Phoebe et Triuia /.../ templum* (Templo consagrado a Febo e a Trívia).

⁴⁶ *Aen.* VI, 13: *Triuiae lucos* (bosques de Trívia); *Aen.* VI, 118: *lucis Hecatae* (bosque de Hécate).

⁴⁷ *Aen.* VII, 516: *Triuiae /.../ lacus* (lago de Trívia). No templo de Diana, segundo a tradição, o sacerdote que exercia funções religiosas (*rex nemorensis* – rei dos bosques) só ocupava o cargo se assassinasse o anterior. As práticas religiosas ali realizadas eram bastante estranhas e o culto de Diana se articulava com a lenda de Vírbio, provavel-

mente um gênio da floresta, identificado com Hipólito, ressuscitado por Diana, ou por Trívia, segundo Virgílio (*Aen.* VII, 774), ou com o filho de Hipólito (*Aen.* VII, 761-2).

⁴⁸ Em Prop. II, 28 B, 59-60, o poeta exorta Cíntia a pagar a Diana as promessas que foram feitas à deusa quando a jovem estava doente: *Tu, quoniam es. mea lux, magno dimissa periclo/munera Dianae debita redde choros* (Uma vez que te salvaste de um grande perigo, minha luz paga em danças as oferendas que deves a Diana); mas em II, 32, 8-10, elegia articulada com a anterior, ele se mostra indignado por saber que Cíntia fora vista no bosque de Diana, em Nemi, onde se realizavam estranhas práticas religiosas: *Sed tibi me creder turba uetat/cum uidet accensis deuotam currere taedis/in nemus et Triuiaae lumina ferre deae* (O povo me impede de crer em ti quando te vê como devota, a correr no bosque com tochas acesas e a levar o fogo para a deusa Trívia).

⁴⁹ Em *Fedra* (*Phae*, 409-12), a nutriz se dirige ao altar de Diana e, mencionando os atributos da deusa, chama-a de Hécate e lhe pede proteção para o empreendimento que vai realizar: *O magna siluas inter et lucos dea/clarumque caeli sidus et noctis decus,/ cuius relucet mundus alterna uice,/ Hecate triformis, en ades coeptis fauens* (Ó deusa poderosa nas selvas e bosques, astro brilhante do céu e ornamento da noite, por cujo brilho o firmamento reluz de forma alternada, tríplice Hécate, que te aproximes, favorecendo aquilo que inicie).

⁵⁰ Na elegia I, 2, 53-4, o poeta se referira, em outro contexto, à recitação de fórmulas encantatórias ao mencionar uma feiticeira, altamente especializada na realização de práticas mágicas, capaz de mudar o curso dos astros e dos rios, fender o solo para chamar espíritos dos mortos, dispersar as nuvens, lidar com ervas. Essa feiticeira, segundo o poeta, preparou uma oração para que a amada do poeta pudesse ludibriar o esposo: *Haec mihi composuit cantus, quis fallere posses:/ter cane, ter dictis despue carminibus* (Ela compôs fórmulas mágicas para mim, para que com elas pudesses enganar; canta-as três vezes, cospe três vezes, dizendo as palavras encantadas). Novamente o ato tríplice é mencionado e agora seguido de outra prática de caráter apotropaico: cuspir, ao pronunciar as palavras mágicas.

⁵¹ Cícero afirma que as vítimas antes de serem sacrificadas eram polvilhadas com farinha sagrada (*mola sancta*), feita de trigo torrado e misturada com sal (*Cic. Diu.* 2, 37).

⁵² A repetição de preces se manteve no Cristianismo (veja-se o caso do rosário, por exemplo, que compreende três terços, em cada um dos quais se rezam cinquenta ave-marias e cinco pais-nossos). No ritual da missa, por vezes a pretexto de homenagem à Santíssima Trindade, várias invocações são repetidas três vezes (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei* etc.). Quanto às novenas, também representam uma herança das preces repetidas por nove vezes.

⁵³ Na elegia II, 5, 27-8, Tibulo volta a mencionar Pales: *Lacte madens illic suberat Pan ilicis umbrae/et facta agresti lignes falce Pales* (Espargido com leite, Pã repousava ali, à sombra da azinheira,/ e também Pales, esculpida por foice em madeira rude).

⁵⁴ *Lustrare* tem a mesma raiz de *luo* (em grego *lúo*) e significa *lavar, banhar, purificar, apagar, afastar presságios*. *Lustratio*, ou *lustrum*, é o nome dado à cerimônia de purificação, que ocorria a cada cinco anos, daí a utilização da palavra *lustrum* para designar esse período de tempo.

⁵⁵ *Purgare* (purgar, purificar) equivale a *purum agere* (tornar puro). Cf. RIQUELME OTÁLORA, 1987.



RESENHA



FEDRO: FÁBULAS.

TRADUÇÃO DE ANTÔNIO INÁCIO DE MESQUITA NEVES.
SÉRIE RAÍZES CLÁSSICAS. |1A.ED.| SP: ÁTOMO; EDIÇÕES PNA.
2001. ISBN: 85-87585-16-9.

Fernanda Messeder

Já há algum tempo sente-se falta de uma edição comentada das fábulas de Fedro traduzidas para o português, mormente de uma brasileira. Disponha-se, até o presente, de boas edições didáticas, algumas completas, como a de Maximiano Gonçalves (1937), outras antológicas, como a de Sousa da Silveira (1927); contudo, tendo sido escassas as suas reedições, o acesso a elas vem oscilando entre algo casual, quando encontradas em sebos, e algo restrito, quando em bibliotecas.

Publicada uma única vez em 1884, a transcrição poética do então jornalista Mesquita Neves difere, nesta edição, da primeira em dois aspectos principais: na inserção de um estudo introdutório (pp. 3-32) e na organização de um roteiro bibliográfico (pp. 32-37), ambos assinados por Samuel Pfromm Netto, professor aposentado do Instituto de Psicologia da USP.

Seus comentários sobre a gênese do gênero fabulístico (pp. 3-6) reproduzem, na maior parte, citações de estudos anteriores, entre eles, o de Lesky e Pérez. Após algumas considerações sobre Esopo (pp. 7-8), o autor passa a Fedro, tratando de sua biografia, da linguagem empregada, e dos cinco livros compostos (pp. 9-12), mencionando, por fim, Bábrio e Aviano. Traça, em seguida, com mais fôlego, o percurso da fábula na literatura ocidental (pp.13-26), em que figuram, entre outros autores, Henrison, Iriarte e Krylov, além dos brasileiros Joaquim José Teixeira e Antônio Maria Backer. Por fim, o autor discorre sobre alguns meios atuais de divulgação da fábula (pp. 25-30), dando especial atenção aos quadinhos e ao desenho animado.

Mais valiosos, no entanto, são o levantamento dos diferentes manuscritos que conservaram a obra de Fedro (pp. 32-34), das edições existentes de suas fábulas (pp. 34-36) e a sucinta, porém eficaz, refe-

rência bibliográfica sugerida, que revelam um trabalho de pesquisa bem conduzido, apesar de pouco atualizado.

Lamentavelmente, a presente edição não traz o texto latino, nem tampouco indica a fonte utilizada para a tradução. Outra grave omissão concerne o *corpus*: nota-se a ausência de um grande número de fábulas que compõem os livros I, III, IV e o apêndice – nele deveriam constar trinta fábulas, embora, na atual edição, somente cinco o integrem¹. Assim, carece-se, no primeiro livro, das fábulas *Mulier parturiens* e *Asinus inridens aprum*; no terceiro, de *Aesopus et rusticus*, *Poeta de credere et non credere* e *Eunuchus ad improbum*; e, no quarto, de *Poeta*, *Prometheus*, *Idem* e *Canes legatos miserunt ad Iouem*, cabendo observar que a primeira fábula deste livro aparece traduzida como a última do terceiro.

Quanto à tradução propriamente dita – até certo ponto inédita, tendo em vista o grande lapso de tempo entre as duas edições, e sobretudo a parca divulgação da primeira – ela é apresentada ao leitor em verso, variando entre a redondilha maior, o decassílabo heróico, a utilização de dísticos e outros esquemas métricos rimados, escolha justificada por Mesquita Neves, em seu prefácio, por “parecer mais consentânea com o assunto e de melhor feição ao gosto popular” (p. 38). Torna-se nítido, portanto, que sua proposta de tradução envereda não por uma orientação crítica, mas pela divulgação da fábula fedriana, o que parece motivá-lo a adicionar e retirar versos latinos conforme a exigência da rima, sem que, no entanto, altere-se o sentido original. Os títulos poderiam ser, no entanto, mais fiéis. Quando o tradutor não os simplifica (compare-se, no livro III, *Pauo ad Iunonem de uoce sua* com “O pavão e o Juno”), freqüentemente suprimindo qualificativos importantes (*Rana rupta et bos* do livro I surge como “A rã e o boi”), acrescenta-lhes outros dados, como em *Phaedrus* por “Fedro a um detrator de suas fábulas” (livro IV), ou mesmo os altera de todo, como se pode verificar na transformação de *De lusu et seueritate* para “Esopo jogando as nozes” (livro III), ou de *De fortunis hominum* para “O piloto e os navegantes” (*Ib.*).

As notas à tradução prestam-se a objetivos diversos: esclarecem referências históricas, mitológicas e geográficas, discorrem sobre hábitos da sociedade romana, apontam para a presença da equivalência temática entre Fedro e La Fontaine, citam episódios históricos célebres, desenvolvem a moral e, em alguns raros momentos, justificam certas escolhas de tradução. Pecam por apresentar certas digressões questio-

náveis, como a distinção entre a forma do apólogo, da parábola bíblica e da fábula, após menção a Esopo (nota 5), além de explicações por vezes desnecessárias, como a de que o pardal constitui um pequeno pássaro (nota 27) e advertências inusitadas sobre a boa educação e a moral (nota 86).

Em suma, longe de voltar-se para estudiosos de clássicas, a edição das fábulas de Fedro pela Átomo e pela PNA surpreende pela inovadora tradução poética, por seu roteiro bibliográfico e por suas elucidativas notas.

NOTA

¹ Utilizaram-se como parâmetro as edições críticas de Havet e Postgate.

TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CLÁSSICAS / UFRJ EM 2004

MESTRADO

SCHERMANN, Sérgio Fernandes Alois. *O perfil do herói nos Púnicos, de Sílio Itálico*.

Banca examinadora: Carlos Antonio Kalil Tannus (or.), Vanda Santos Falseth (UFRJ) e Vera Lúcia Montenegro Vieira (UniverCidade).

BACELAR, Agatha Pitombo. *A Liminaridade Trágica em Ajax, de Sófocles*.

Banca examinadora: Nely Maria Pessanha (or.), Jacyntho Lins Brandão (UFMG) e Henrique Cairus (UFRJ).

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/ALiminaridadeTragica.pdf>

SCHERER, Carlos Eduardo Costa. *Pérsio e a arte poética*.

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

DRAEGER, Andréa Coelho Farias. *“Para além do lógos”: A peste de Atenas na obra de Tucídides*.

Banca Examinadora: Henrique Cairus (or.), Jacyntho Lins Brandão (UFMG) e Diana Maul de Carvalho (NESC-UFRJ).

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/andreadraeger.pdf>

ESTEVES, Anderson de Araujo Martins. *Tibério nos Annales de Tácito*.

Banca examinadora: Alice da Silva Cunha (or.), Syllas Mendes David (UFF) e Vanda Santos Falseth (UFRJ).

DOUTORADO

FERNANDES, Tania Martins Santos. *O discurso amoroso em “O Banquete”, de Xenofonte*.

Banca examinadora: Nely Maria Pessanha (or.), Neyde Theml (IFCS-UFRJ), Hime Gonçalves Muniz (UFRJ), Sílvia Damasceno (UFF) e Carlos Antonio Kalil Tannus (UFRJ).



AUTORES

ALICE DA SILVA CUNHA

Doutora em Letras Clássicas (UFRJ)
Professora Adjunta de Língua e Literatura Latina/ UFRJ

FERNANDA MESSEDER MOURA

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas/ UFRJ

GUILIANA RAGUSA

Doutora em Letras Clássicas (USP)
Professora Assistente de Língua e Literatura Grega/ USP

GLÓRIA BRAGA ONELLEY

Doutora em Letras Clássicas (UFRJ)
Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega/ UFF

MÁRA RODRIGUES VIEIRA

Doutora em Letras Clássicas (UFRJ)
Professora Adjunta de Língua e Literatura Latina/ UFRJ

SHIRLEY FÁTIMA GOMES DE ALMEIDA PEÇANHA

Doutora em Letras Clássicas (UFRJ)
Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega/ UFRJ

SILVIA DAMASCENO

Doutora em Letras Clássicas (UFRJ)
Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega/ UFF

VIVIANA GASTALDI

Doctora en Letras (Universidad Nacional del Sur)
Profesora Adjunta, Departamento de Humanidades, Universidad
Nacional del Sur.



WILSON A. RIBEIRO JR.

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / USP
Médico (USP-Ribeirão Preto)

ZELIA DE ALMEIDA CARDOSO

Doutora em Letras Clássicas (USP)
Professora Titular de Língua e Literatura Latina / USP



NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS:

Calíope, Presença Clássica recebe três tipos de trabalhos:

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

Os trabalhos devem vir acompanhados de:

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

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

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

As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT.

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

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

Prazo para a remessa de trabalho para o próximo número: 30 de maio de 2005.

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

Calíope: Presença clássica
Departamento de Letras Clássicas
Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151/sala F327
21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/>
pgclassicas@letras.ufrj.br

SUBMISSIONS GUIDELINES

Calíope: Presença Clássica publishes original articles, ancient texts translations and book reviews on Classical Studies. The deadline for submissions for number 13 is May 30, 2005.

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

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

Send submissions to:
Calíope: Presença clássica
Departamento de Letras Clássicas
Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151/sala F327
21941-917 – Rio de Janeiro – RJ – Brazil.
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/>
pgclassicas@letras.ufrj.br