

# CALÍOPE

Presença Clássica



# CALÍOPE

## Presença Clássica

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

REITOR: Aloísio Teixeira

*Centro de Letras e Artes*

DECANA: Flora de Paoli Faria

*Faculdade de Letras*

DIRETORA: Eleonora Ziller Camenietzky

*Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas*

COORDENADORA: Tania Martins Santos

*Departamento de Letras Clássicas*

CHEFE: Anderson de Araújo Martins Esteves

*Organizadores*

Shirley Fátima Gomes Almeida Peçanha  
Tania Martins Santos

*Conselho Editorial*

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

*Conselho Consultivo*

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

*Revisão*

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

*Capa e projeto gráfico*

7Letras

C158

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

Semestral

Descrição baseada no: Vol. 23 (2012)

Inclui bibliografia

ISSN 1676-3521

1. Literatura clássica. Periódicos brasileiros. 2. Línguas clássicas. Periódicos brasileiros. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Letras Clássicas. 08-1785. CDD: 880

CDU: 821.124

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

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

21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas> – [pgclassicas@letras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@letras.ufrj.br)

Viveiros de Castro Editora Ltda. Rua Visconde de Pirajá, 580/sl. 320, Ipanema – CEP. 22410-902  
Rio de Janeiro / Tel. 21-2540-0076 / [www.7letras.com.br](http://www.7letras.com.br) / [editora@7letras.com.br](mailto:editora@7letras.com.br)

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7	
ARTIGOS		
Ecos de <i>Medeia</i> no teatro português do século XVIII.....	9	
<i>Carlos Junior Gontijo Rosa</i>		
Sobre la malevolencia hacia Diodoro en la historiográfica moderna... 29		
<i>César Sierra Martín</i>		
A <i>phyxanoria</i> das Danaides em <i>Suplicantes</i> de Ésquilo .....	47	
<i>Greice Drumond</i>		
O valor mágico do olhar no capítulo 35 do Livro I do <i>Opus Agriculturae</i> , de Paládio .....	62	
<i>Luis Augusto Schmidt Totti</i>		
Latim, português arcaico e português brasileiro: conexões .....	80	
<i>Luiz Henrique Milani Queriquelli</i>		
El mito como forma de habitar el mundo. El legado de Hesíodo.....	107	
<i>María Cecilia Colombani</i>		
A construção do catálogo do contingente do exército bárbaro no párodo de <i>Persas</i> de Ésquilo (vv. 21-58) .....	126	
<i>Ricardo de Souza Nogueira</i>		
Permanência e transformação da tragédia na dramaturgia de Jean Anouilh.....	145	
<i>Sonia Pascolati</i>		
TRADUÇÕES		
<i>Carmen</i> 139 de Baldricus Burgulianus .....	165	
<i>Livia Lindoia Paes Barreto</i>		
Livro VIII do <i>Banquete</i> de Xenofonte .....	168	
<i>Tania Martins Santos</i>		
TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2012.....		180
AUTORES.....	181	
NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS.....	183	



## APRESENTAÇÃO

A revista *Calíope*: presença clássica, editada pelo Departamento de Letras Clássicas e pelo Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da UFRJ, apresenta-se, uma vez mais, como um dos meios de divulgação das pesquisas de Estudos Clássicos realizadas no Brasil e no exterior e publica, em sua 23ª edição, oito artigos e duas traduções.

A literatura grega é contemplada nesse número com um artigo da autoria de Maria Cecília Colombani, que apresenta uma leitura antropológica da obra hesiódica, e com quatro outros referentes ao teatro: dois trabalhos põem em relevo as peças esquilianas, *Persas* e *Suplicantes*, elaborados, respectivamente, por Ricardo de Souza Nogueira, em cujo artigo se comenta a construção do discurso trágico presente nos versos 21-58 de *Persas*, e Greice Drumond, que trata da questão da *phyxanoria* em *Suplicantes*. Em dois outros artigos, a recepção do teatro grego antigo evidencia-se nos estudos de Carlos Júnior Gontijo Rosa, que enfatiza esse tema no teatro de Antônio José da Silva, dramaturgo do século XVIII, e de Sonia Pascolatti, cujo trabalho se centra na dramaturgia de Jean Anouilh, autor do século XX. A historiografia grega clássica de Heródoto e Tucídides, revisitada por Diodoro Sículo, historiador do século I a. C., é tema do artigo de César Sierra Martins.

A literatura latina, por sua vez, é privilegiada no artigo de Luis Augusto Schmidt Totti acerca do poder mágico do olhar no *Opus agriculturae de Paládio* (Livro I, capítulo 35).

Finalizando a seção de artigos, Luis Henrique Queriquelli, ao referir-se à importante herança do latim em vários aspectos da língua portuguesa no Brasil, evidencia a valorização do ensino da língua latina e, por conseguinte, da língua portuguesa.

*Caliope*: presença clássica apresenta ainda duas traduções: a do Livro VIII de *Banquete* de Xenofonte, realizada por Tania Martins Santos, e a do *Carmen* 139, de Baldricus Burgulianus, por Livia Lindoia Paes Barreto.

Agradecemos a todos os pesquisadores que colaboraram para mais uma edição desse periódico e desejamos que os trabalhos publicados possam contribuir para a divulgação dos Estudos Clássicos.

*As Organizadoras*



# ECOS DE MEDEIA NO TEATRO PORTUGUÊS DO SÉCULO XVIII

Carlos Junior Gontijo Rosa

---

## RESUMO

A mitologia grega e romana foi amplamente explorada pelos artistas europeus desde sua “redescoberta”, com o Renascimento. A repercussão dos mitos clássicos, no entanto, vai além desse movimento artístico e atinge toda a arte produzida desde então, até os dias atuais. Antônio José da Silva, dramaturgo do século XVIII, que representava suas peças no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, não foge a esta influência e utiliza, em suas peças, muitas histórias mitológicas, entrelaçando-as e atualizando-as de acordo com a tradição de escrita de seu próprio tempo. Neste trabalho, buscamos observar como o caráter de Medeia foi construído em alguns textos clássicos e mantido na peça *Os Encantos de Medeia*, representada em 1735.

**Palavras-chave:** personagem; *Medeia*; releitura; dramaturgia.

Ao falarmos da utilização da mitologia grega na elaboração de peças dramáticas no início do século XVIII português, devemos sempre ter em vista as preceptivas e as formas de escrita vigentes, a que chamaremos de “escrita antiga”. E, em se falando de Antônio José da Silva, ainda há que se medir a influência das releituras espanholas do mesmo mito, uma vez que as peças de Lope de Vega, Calderón de La Barca e Francisco Rojas, entre outros, tiveram grande circulação em Portugal, seja no tempo filipino, seja após a Restauração, em 1640. Importante se faz ressaltar, portanto, que a influência do teatro do *Século de Ouro* espanhol é ponto pacífico de discussão entre os estudiosos do dramaturgo, e também que, dada a profícua produção dos poetas espanhóis do período, difícil é encontrar um mito não glosado por eles.

Na dramaturgia de Antônio José da Silva, se não podemos falar de uma evolução do dramaturgo, ao menos vemos, pela linha diacrônica da representação das peças, uma verticalização nas linhas diretrizes das preceptivas que regem a escrita do poeta,<sup>1</sup> especialmente no que tange às questões trágicas, cômicas e tragicômicas, por meio da caracterização

das personagens. Observa-se que Antônio José não foge, na constituição do caráter das personagens, de uma diferenciação clara – embora menos artificial – entre as personagens elevadas e baixas, assim como era feita no teatro em Espanha. Mesmo que as ações principal (dos caracteres elevados) e secundária (dos caracteres baixos) corram em paralelo e se retroalimentem de forma mais fluida, vê-se em todas as peças uma distinção clara entre a ação trágica, regida pelo *galán*, e a ação cômica, dos *graciosos*, que não é apresentada em nenhum dos *Argumentos* das cinco peças mitológicas escritas pelo Judeu – *Os Encantos de Medeia*, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, *O Labirinto de Creta*, *As Variedades de Proteu* e *O Precipício de Faetonte*.<sup>2</sup>

Como as personagens elevadas – Medeia, Jasão, Proteu, Faetonte, Teseu – já fazem parte de uma tradição literária, Antônio José mantém, como será demonstrado, as suas características básicas. A atualização dá-se, portanto, na “intriga que suporta as peças e pode ser reduzida ao jogo de encontros e desencontros de dois ou mais pares amorosos” (FERRAZ, 1976, p. 559).

Ferraz lembra-nos que os processos do cômico mudam ao longo da escrita de Antônio José, sendo que a ação principal se adensa cada vez mais em suas peças, chegando ao ponto de Faetonte, o *galán* da última peça do dramaturgo, morrer em cena. Nas primeiras peças do dramaturgo, nomeadamente em *A vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, no nível de situação e de linguagem,

não seria difícil multiplicar exemplos de ambos os cômicos, predominando num o grotesco, noutro o trocadilho ou figuras de construção. Nas peças seguintes, sobretudo nas últimas, a economia dos processos do cômico é muito mais cuidada e equilibrada (aparece muito desenvolvidamente a metáfora ou outras figuras imagísticas) (FERRAZ, 1976, p. 561).

Como entendemos que todas estas transformações nas narrativas podem ser percebidas por meio da constituição das personagens, e também que a intriga secundária é espelho da intriga amorosa principal, neste trabalho caminharemos junto à Medeia de Antônio José, para compreender como se deu a apreensão e atualização do mito pelo dramaturgo.

## A DRAMATURGIA DE ANTÔNIO JOSÉ

Sendo a primeira peça de assunto mitológico apresentada por Antônio José da Silva, *Os Encantos de Medeia*, representada no Teatro do Bairro Alto em maio de 1735, segue as preceptivas dramáticas espanholas da tragicomédia.

A tragicomédia é um gênero híbrido, já nomeado no Prólogo do *Anfitrião* de Plauto, pois na tal peça aparecem representados deuses e um criado. Embora já seja praticada de forma embrionária na Península Ibérica desde Gil Vicente e Torres Naharro, só no século XVII será reconhecida como gênero dramático, assistida, apreciada e escrita por poetas de talento e posição na corte.

Embora preceptistas como Lopéz Pinciano e outros já encaminhassem, desde os anos 1500, para uma valorização do gênero cômico (ESCRIBANO y MAYO, 1965), foi Lope de Vega, com seu *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*, de 1609, quem primeiro defendeu abertamente o gênero, sem inferiorizá-lo em relação à tragédia.

Lo trágico e cômico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho;  
bien ejemplo nos da naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza.  
(*Arte nuevo*, v. 174-80).

Patrice Pavis (2008, p. 420) diz que a tragicomédia é uma peça em que se abarcam a tragédia e a comédia e “se define pelos critérios de personagem, ação e estilo. As personagens, embora com uma distinção clara entre si, são tipos pertencentes tanto à classe popular quanto à aristocracia e à nobreza”.<sup>3</sup>

A ação tragicômica pode ser “séria e até mesmo dramática, [mas] não desemboca numa catástrofe, e o herói não perece” (PAVIS, 2008, p. 420). Assim, como podemos perceber nos textos de Antônio José, a ação da peça levaria a um final terrível, mas dá uma guinada no último momento, conduzindo a uma reviravolta feliz, ou, ao menos, pretensamente feliz. Em *Os Encantos de Medeia*, ainda com a intenção de escapar da catástrofe e da impositiva veia trágica que o final do mito de Medeia e Jasão carrega, a saber, a morte dos filhos, Antônio José centra a fábula em Colcos, assim

mantendo a história no registro da comédia amorosa, com a aceitação do Rei Etas em unir em casamento Creusa e Jasão. Sobre o final pouco feliz de Medeia, comentamos a seguir.

Ao estilo estão ligadas as noções de “alto” e “baixo”, especialmente voltadas às questões da linguagem utilizada pelas personagens. Numa tragicomédia, deve-se apresentar tanto uma linguagem elevada e eloquente, composta de metáforas e proferida pelas personagens nobres, quanto o linguajar cotidiano e rasteiro das personagens cômicas e servis.

Já foi dito por Curtius (1996) que o *Século de Ouro* espanhol não foi influenciado pelas preceptivas aristotélicas. Sendo isso verdade ou não, o fato é que, diferentemente dos franceses, que engessaram seus textos em possíveis unidades comentadas pelo Estagirita (e também partindo de suas próprias teorias), os autores espanhóis constroem uma nova forma teatral. Usando inserções cômicas e trágicas ao longo da peça, a tragicomédia se mostra um gênero ágil, de grande aceitação nas mais diversas camadas sociais ibéricas.

É notório que, ao lermos as oito peças do Judeu publicadas no *Theatro Cómico Portuguez*, na ordem em que foram representadas, “ficamos surpreendidos pelo contraste entre a evolução dramática que apresentam e a estrutura externa que mantêm quase constante” (FERRAZ, 1976, p. 558).

Ferraz ainda vai mais longe quando diz que

o assumir que só temos acesso a um texto – ao seu sentido – pela forma que ele é [...] não implica que recusemos a possibilidade de percebermos num texto, nomeadamente num texto dramático, um certo esqueleto: a intriga que pode ser preenchida diferentemente pela ação (1976, p. 559).

Ao analisarmos as peças de Antônio José, estamos lidando com uma estrutura (forma) que se mantém constante, a saber, as intrigas amorosas já explicitadas como centro de sua ação dramática. Mas, ao mesmo tempo, lidamos com o estro de um dramaturgo que reinventa dentro de um mesmo modelo a cada obra. Assim, mais do que buscar a forma de que o autor lança mão para elaboração de suas peças – assunto amplamente estudado –, entenderemos como personagens já estabelecidas no cânone literário são adequadas à sua estrutura dramática.

Não pode pois surpreender a aceitação teatral do legado mítico no que ele oferecia de inesgotável fonte para deslumbrar os sentidos e, simultaneamente, reorganizar o mundo através de uma projecção cênica assente na *fábula* enquanto privilegiado centro de discussão das preceptivas que, não

perdendo como ponto referencial a interpretação aristotélica, procuravam em torno de subtis diferenças fundamentar uma poética própria (BARATA, 1991, p. 104).

Veremos, na peça de magia sobre a conquista do Velocino de Ouro, como as personagens míticas, difundidas desde a Grécia Clássica, se mantêm ou se alteram para a conformidade da verossimilhança no enredo.

No que concerne ao mito de Medeia, Pereira (1972) afirma que Sêneca, com a sua tragédia *Medeia*, e Ovídio, no livro Sétimo das *Metamorfoses* (v. 1-452), foram as principais “fontes de inspiração às literaturas modernas” (1972, p. 17). Ao analisar o trecho da peça portuguesa, no entanto, não podemos deixar de lado a narrativa *Os Argonautas*, de Apolônio de Rodas, e a *Medeia*, de Eurípides.

### Medeia, a “apaixonada”

Jason, cruel Jason, louca sem tino  
Medea exclama: como n’hum instante  
De mim te esqueces, e do amor constante,  
Com que errante segui o teu destino?

Do triste irmão a morte, o velocino,  
Medeia, a minha mão, esta alma amante  
Tens em tão pouca estima, que inconstante  
Dás a Creusa o coração indino!

Deosas! filhas da noite tenebrosa!  
Do Cocito sahi, a vossa fúria  
N’aquela alma empregai tão aleivosa.

Não sahis? pouco importa! a minha injúria  
Só vingarei, que uma mulher zelosa  
Que as Fúrias infernais he maior Fúria.  
(Antônio Diniz da Cruz e Silva, 1807).

Medeia é uma personagem mitológica da cultura grega que sofreu diversas alterações em seu mito, ao longo dos séculos e das reescritas, seja na poesia épica seja na dramática. Como tentaremos demonstrar, Antônio José, na peça *Os Encantos de Medeia* (1735), toma os caracteres do mito da feiticeira de Colcos e, emulando-os de forma esquemática, reescreve a fábula ao gosto setecentista. Apesar de não haver muitos tratados acerca

das técnicas ou um código escrito preciso sobre como escrever *comedias*, os aprendizes frequentavam os *corrales*, aprendendo enquanto assistiam às peças. Como nos diz Prades (1963, p. 254):

los dramaturgos eran muchos, su producción abundantísima, las representaciones constantes, la afición extraordinaria, en suma, la Comedia Nueva estaba en el ambiente, de tal forma, que el dramaturgo en ciernes aprendía voluntaria e involuntariamente; para aprender bastava *estar atento*. [...] Cualquier joven poeta que contemplase una y otra vez, comedia tras comedia, a la dama, al galán, al gracioso, etc., que observase sus móviles habituales – tan claros para él, hombre de su época –, podía lanzarse a emborronar, con mayor o menor fortuna literaria, los doce pliegos que ordenaba Lope.<sup>4</sup>

Entre as diversas alterações ocorridas no mito original, quatro versões se destacam, tendo chegado completas até os dias de hoje: a peça trágica *Medeia* (431 a.C.), de Eurípidés, tendo como eco romano a *Medeia* (41 d.C.) de Sêneca, o livro Sétimo das *Metamorfoses* (8 d.C.) de Ovídio e o poema épico *Os Argonautas* (séc. III a.C.), de Apolônio de Rodés. Ambas as adaptações trazem inovações ao mito, que serão sumariamente comentadas a seguir.

Há indícios de que o mito de *Medeia* seja muito mais antigo do que as versões aqui comentadas.

Segundo Melero (2003, p. 318), a obra teria como tema a ajuda que *Medeia* presta a Jasão mediante a promessa de desposá-la e que, de acordo com o fragmento 399 Radt, este suposto contrato ou compromisso entre Jasão e *Medeia* teria ocorrido no momento da execução da prova dos touros, e não, como nos relata Apolônio, em *Os Arg.* III, 1122-1130, no momento do primeiro encontro com ela, fato que comprovaria a existência de uma antiga versão para o mito (NASCIMENTO, 2007, p. 28).

Apesar de a linha do tempo, para a mitologia grega, não ser cronológica,<sup>5</sup> podemos perceber uma sequência clara no mito da vida de *Medeia*, associando intrínseca e ciclicamente os acontecimentos de sua vida com os lugares em que ela viveu: Cólquida-Tessália-Corinto-Atenas-Cólquida.

*Medeia*, filha do rei Eetes, de Colcos, aprendeu a utilizar as artes mágicas de Hécate na Cólquida, onde era sacerdotisa do templo da deusa. Escapa de lá quando se apaixonou por Jasão e o auxilia a roubar o Velocino de Ouro. No caminho da fuga, de acordo com algumas versões do mito, esquarteja o irmão que a perseguia, para que o pai a perdesse de vista enquanto recolhia os pedaços do filho chacinado.

Ao chegar de volta ao pai, Éson, Jasão pede que Medeia lhe tire alguns anos de vida, para transferi-los ao pai. A feiticeira, ao invés disso, elabora uma poção mágica que restaura a juventude do velho rei.

Na Tessália, ensina um recurso mágico para que as filhas de Pélias transformem o pai em imortal, mas o engodo acaba pondo fim à vida do rei. Medeia e Jasão, então, fogem do país. Chegando a Corinto, Jasão recebe a mão da única filha do rei Creonte, a donzela Creusa. Apaixonado por ela, ou pelo poder que o casamento representaria, abandona Medeia que, por vingança, mata os filhos que teve com o herói e foge no carro do Sol para Atenas.

Em Atenas, após tentar matar o príncipe Teseu, filho do rei Egeu, foge com os filhos, bastardos do velho *basileús*, de volta à Cólquida. Lá, encontra o trono do pai usurpado por Perses, irmão de Eetes. Com o filho Medeio (ou Medo), mata o usurpador e entrega o trono a este. O povo desta região, a partir de então, é conhecido como os *medos*.

A peça de Antônio José da Silva, a narrativa ovidiana e o poema épico de Apolônio de Rodes tratam da primeira parte da vida de Medeia, ainda na Cólquida, o início de sua paixão por Jasão e o abandono da casa paterna. A tragédia euripídiana e a peça espanhola *Los Encantos de Medea*, escrita por Francisco de Rojas,<sup>6</sup> tratam do fim deste relacionamento, com Medeia fugindo de Corinto no carro do Sol, em direção a Atenas. Já a narrativa ovidiana perpassa toda a vida da feiticeira.

Pereira, ao analisar a presença do mito de Medeia na literatura portuguesa, afirma, nesta relação frásica obscura, que, “dos dois tópicos principais do mito de Medeia, a posse das artes mágicas e a paixão desvaivada que se vinga no assassinio dos filhos, foi o primeiro que de preferência impressionou os nossos autores [portugueses]” (PEREIRA, 1972, p. 36). Mas, como já nos textos antigos é possível observar, o caráter de Medeia parte de seu ciúme patológico (do termo grego *páthos*, paixão desenfreada) e, como diz a própria Medeia, na *XII Heroide*, de Ovídio, “em todos os eventos, eu não sei o que está funcionando na minha alma”.<sup>7</sup>

Deixaremos para um porvir todo o trajeto do mito, passando pelas peças espanholas e as coletâneas medievais moralizantes de mitos clássicos.<sup>8</sup> Por hora, deter-nos-emos somente na caracterização da personagem nos textos clássicos e sua transposição na peça setecentista, início e fim de nosso recorte diacrônico da construção e recepção do mito.

Nos versos das *Metamorfoses* de Ovídio que narram parte da história de Medeia (VII, 1-452), podemos identificar claramente duas personalidades distintas: dos versos 1-296, o poeta romano descreve a personagem de forma suave. A narrativa apresenta, nos versos 11-71, um longo solilóquio de Medeia, ponderando entre o amor por Jasão – “sem dúvida encantou o meu coração” (v. 28) – e o dever filial – “pois então irei eu abandonar a minha irmã e o meu irmão, / e o meu pai, e os deuses e o solo pátrio, levada pelos ventos?” (v. 51-2) ou “julgas que isto é um matrimônio e encobres a tua culpa / com belas palavras, Medeia? Vê antes quão abominável / ato te propões cometer e foge ao crime, enquanto podes!” (v. 69-71). Percebemos uma Medeia que titubeia perante uma ação que, se por um lado é desonrosa perante a sua família, por outro é o único ato possível perante o risco do amado. A Medeia descrita na narrativa ovidiana aproxima-se muito daquela exposta por Apolônio de Rodes no Canto III de *Os Argonautas*, como veremos a seguir.

Já a Medeia descrita nos versos 297-452 é muito próxima àquela da tragédia de Eurípides e Sêneca. Vingativa, sedenta de sangue e indiferente aos sentimentos dos outros, ela induz as filhas de Pélias a matar o pai, trocando propositalmente as ervas mágicas da poção de rejuvenescimento – “a pérfida filha de Eetes põe água pura a ferver / no impetuoso lume, mais ervas sem quaisquer poderes.” (v. 326-7). Em Atenas, já casada com o velho rei Egeu, quase envenena Teseu, filho de Egeu, pelas mãos do próprio pai.

Em *Os Argonautas*, além de uma pequena inferência no início do Canto III, Medeia participa da história a partir do verso 250. Se, em Ovídio, a paixão de Medeia é comentada como mal divino, nesta que é a mais antiga versão completa do mito que chegou até nossos dias, ela é verdadeiramente “flechada” por Eros. Já em Antônio José, o Cupido aparece apenas nas árias cantadas por Medeia (p. 15) e Arpia (p. 54), sua criada. Assim, a força descomunal do Amor que abraça Medeia, antes atribuída a um deus, cada vez mais se torna característica do caráter desmedido da princesa.

Pequeno, [Eros] agachou-se entre os pés do  
próprio Jasão e pôs no meio da corda do arco uma flecha,  
e, esticando o arco com as duas mãos, lançou-a diretamente contra Medeia,  
e um estupor apoderou-se da sua alma (*Os Argonautas*, v. 281-4).



Em vão, Medeia, resistes.  
Um deus qualquer se te opõe, e será espantoso se não for isso,  
ou, pelo menos, algo semelhante a isto, a que chamam amor.  
(*Metamorfoses*, VII, 11-3)

*Medeia e Creusa (cantando):* [...]   
Só quem vive sem Cupido  
É que pode descansar.  
(*Encantos*, p. 15)

*Arpia (recitado):*  
Em matéria de amor, Medeia bela,  
é necessário haver muita cautela,  
que amor assim zombando entra brincando,  
porém depois, chorando,  
faz um peito biquinhos,  
que em suspiros acabam tais brinquinhos.

(*Aria*)  
A Cupido, que é menino,  
dá-se o leite e não o peito;  
e se acaso com efeito  
quer o peito, ponha azebre  
para amor se desmamar.  
Mas, se acaso amor é fogo,  
não o atice no suspiro,  
porque a chama em fácil giro  
mais se ateia no assoprar.  
(*Encantos*, p. 54)

Também a descrição da dor – por vezes física – que Medeia sente, aproxima os caracteres descritos em Apolônio e Antônio José. Pois, se por um lado Medeia se pergunta “por que me domina, miserável, esta dor?” (*Os Argonautas*, v. 464), por outro ela sofre pelos próprios sentimentos:

*Medeia:* Arpia, eu venho *louca* de amor por Jason; pois, apenas o vi, logo me arrebatou todos os sentidos, de sorte que *enlouqueço*. (*Encantos*, p. 18, [grifo nosso]).

A loucura, que está intimamente ligada ao *páthos* de Medeia, é não só referida textualmente na peça de Antônio José, como as suas próprias ações denotam este ímpeto desmedido da personagem. Tanto suas manifestações de amor, quanto as de raiva, são extremas. Por isso, suas mágicas são inúmeras e cada vez mais espetaculares.

Voltando aos preceitos tragicômicos, de acordo com Pavis (2008, p. 420), a tragicomédia “se preocupa com o espetacular, com o surpreendente, com o heroico, com o patético”. Em se tratando das peças de Antônio José da Silva, podemos ver o *espetacular* na entrada da carruagem do Sol em *O Precipício de Faetonte* e *Os Encantos de Medeia*, assim como nas descrições de bosques, selvas, caçadas e outros cenários e cenas. David Ball chama de *teatralidade* a qualquer efeito que prenda a atenção do público. “Alguma coisa é *teatral* quando intensifica a atenção e o envolvimento dos espectadores” (BALL, 2008, p. 59).<sup>9</sup>

Pela redução do enredo mítico aos jogos amorosos entre as personagens, percebemos que a dramaturgia de Antônio José aproxima-se muito mais, em termos de conteúdo da fábula, do texto de Apolônio de Rodes, que também privilegia os enredos amorosos de Medeia. A poderosa feiticeira bárbara, em Apolônio, é descrita como uma donzela sensível, suscetível aos encantos do herói estrangeiro. Também Antônio José a faz “extremosa”:

*Medeia*: Se prometes corresponder-me com o mesmo amor, seguro-te que te podes chamar feliz; pois verás que por teu respeito faço mudar os montes de seu lugar, secar-se o mar, confundir todos os quatro elementos, fazendo que tudo te obedeça; e até te farei senhor do célebre Velocino, para cuja conquista em vão se tem fatigado tanto militar concurso; porque forças humanas o não podem conquistar, pois o defende um horrível dragão encantado; sendo este Velocino o tesouro mais rico que há no mundo. (*Encantos*, p. 21).

Mas, nos *Encantos*, como veremos, Medeia é esta donzela apaixonada, mas já com o ímpeto assassino narrado nas *Metamorfoses*.

Medeia (recitado)

Pois vê lá o que dizes; não me enganes,  
nem meu ardor, sacrílego, profânes,  
que quem te sabe dar riquezas tantas,  
a morte te dará, se a fé quebrantas.

(*canta a ária*)

Felice serás,  
Jason, se constante  
te mostras amante  
a tanto querer,  
a tanto adorar.  
Por isso verás,  
se acaso conspiras  
a ser inconstante,  
sair desse abismo

as fúrias, as iras,  
as chamas, os raios,  
até que em desmaios  
te veja espirar. (*Encantos*, p. 21-2).

Assim, há também na caracterização de Medeia uma mescla do que é mostrado apenas parcialmente, em autores como Apolônio de Rodes, ou separadamente, como em Ovídio. Mas, na peça de Eurípidés, por exemplo, a feiticeira demonstra o embate entre estes dois ímpetos, quando pondera matar os filhos.

*Medeia*: [...] Ai! Ai! Porque fitais em mim os olhos, ó filhos? Porque sorrides pela última vez? Ai! Ai! Que hei-de eu fazer? O ânimo fugiu-me, mulheres, desde que vi o olhar límpido dos meus filhos. Não, eu não seria capaz. Deixá-las ir, as minhas decisões anteriores. Levarei desta terra os filhos, que são meus. Para que hei-de eu, para afligir o pai deles com a sua desgraça, infligir a mim duas vezes os mesmos males? Não, eu não, por certo. Deixá-las ir, as minhas decisões.

E contudo, que se passa em mim? Quero provocar o escárnio dos meus inimigos, deixando-os sem castigo? Tenho de me atrever. Ah! Mas que vileza a minha, ter sequer admitido pensamentos de brandura no meu espírito! Ide, ó filhos, para casa. A quem não agradar assistir aos meus sacrifícios, é consigo. O meu braço não estará enfraquecido. Ai! Ai! Mas não, meu coração, tu, ao menos, não farás isso. Deixa-os, ó desgraçada, poupa as crianças. Vivendo lá conosco, eles serão a tua alegria.

Juro pelos gênios da vingança, que estão no Hades, nunca acontecerá que eu entregue os meus filhos aos inimigos para lhes sofrerem as insolências. É absoluta a necessidade de os matar, e, já que é forçoso, matá-los-emos nós, que os geramos. É assim, absolutamente, e não há que fugir-lhe. E é certo que com a coroa na cabeça, envolta nos peplos, a noiva perecerá, eu bem o sei. Mas eu sigo pelo caminho mais desgraçado, e a estes vou mandá-los por um ainda pior! Quero dizer adeus aos meus filhos. Deixai-me, ó filhos, deixai à vossa mãe apertar a vossa mão direita.

*(Medeia agarra nas mãos dos filhos, beija-os e abraça-se a eles)*

Ó mão tão querida, ó boca mais cara de todas, e figura e rosto nobre dos meus filhos, gozai de felicidade, mas lá; que a daqui vosso pai vo-la tirou. Ó doce abraço, ó terno corpo e sopro suavíssimo dos meus filhos!

Ide, ide. Já não estou em estado de olhar mais para vós, que sou dominada pelo mal. E compreendo bem o crime que vou perpetrar mas, mais potente do que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais. (v. 1040-81).

[...]

*Medeia*: [...] Mas vamos, arma-te, coração! Porque hesitamos e não executamos os males terríveis, mas necessários? (v. 1243).

Podemos entender, portanto, que Antônio José, no que concerne às escritas clássicas do mito de Medeia, elabora, em sua peça, uma grande mescla das várias facetas da personagem, construindo um caráter coerente à elaboração interna do enredo de *Os Encantos de Medeia*, mas mantendo um referencial consistente em relação aos mitos clássicos. Isto quer dizer que a Medeia de Antônio José é “outra”, porque não vemos esta distribuição dos elementos do seu caráter distribuídos desta forma em nenhuma outra das obras analisadas, mas, ao mesmo tempo, “a mesma”, pois o dramaturgo não se distancia daquilo que o público pode reconhecer como “Medeia”.

Talvez como causa desta nova elaboração, talvez como consequência dela, está que Medeia é, de acordo com o observado por Juana de José Prades (1963), uma *dama*, no sentido de constituição de uma personagem-tipo característico do teatro espanhol.<sup>10</sup>

Para Prades (1963, p. 251, [grifos no original]),

la dama es siempre *bella*, de *linaje aristocrático*, dedicada exclusivamente a la *consecución de su amor* por el galán, y, para lograrlo, sabrá emplear *audacia e insinceridad*.

Medeia enquadra-se em todas as condições elencadas pela teórica. Além de ser bela e princesa – “Não vi mais peregrina formosura!” ou “Bem sei que Medeia é uma estrela”, ambas falas de Jason –, ela faz tudo, inclusive mentir e trair o pai, por amor a Jasão.

*Rei:* Medeia, a bom tempos vieste.

*Medeia:* Pois que ordena Vossa Majestade de uma obediente filha?

*Rei:* Hás-de saber que me tem causado grande susto a vinda de Jason; pois suspeito que o seu fim será roubar-me o Velocino; e assim, já que na ciência mágica és tão peregrina, quisera que penetrasse o seu desígnio; e, sabido ele, buscar o remédio ao seu atrevimento e à minha desconfiança.

*Medeia:* Não lhe dê isso cuidado a Vossa Majestade, pois prometo brevíssimamente sabê-lo, ainda que pessoalmente desça ao tenebroso reino de Plutão; e assim descanse Vossa Majestade e não se aflija nem sobressalte, que, ainda quando o Velocino não estivesse bem guardado com o dragão horrível, se necessário fora viriam em defesa do Velocino todos os dragões e serpentes da Líbia e todas as feras e monstros do Averno, para que se segure o Velocino e o teu receio.

*Rei:* Dá-me os braços, Medeia, pois de ti espero todo o meu sossego. (*Vai-se*).

[...]

*Medeia:* Quis desvanecer-lhe o pensamento [do Rei], por que ao menos não sinta o mal antes de o padecer; pois Jason há-de ser senhor do Velocino, ainda que rompa os vínculos da natureza e os da arte. (*Encantos*, p. 29-30).

*Rei*: Basta; não quero saber mais. Há homem mais infeliz! Que viesse um pirata traidor a roubar-me a joia mais singular de todo o mundo, e que minha própria filha fosse a medianeira do meu estrago! (*Encantos*, p. 50).

Prades notou, nas peças estudadas por ela, sempre um número maior ou igual de *galanes* em relação ao de *damas*. Nos *Encantos*, no entanto, temos apenas um *galán* para duas *damas*. Assim, para alcançar o seu amor a Jasão, Medeia faz uso da audácia e das mentiras, de acordo com o seu caráter apaixonado.

Antônio José, além de trabalhar com todos os elementos que caracterizam uma tragicomédia ao longo de suas “óperas”, resolve as intrigas de maneira adequada no tocante aos critérios tragicômicos, pois salva seus heróis da morte iminente ou, como em *O Precipício de Faetonte*, traz o protagonista da morte para um final feliz. No entanto, o verdadeiro par amoroso da peça é Jasão e Creusa, que terminam juntos, com a bênção do rei Eetes e como herdeiros do trono de Colcos.

Antônio José termina a peça como terminam as histórias de Medeia, com a neta de Hélio fugindo no carro do avô ou numa carruagem puxada por dragões ou cobras, ou ainda em uma nuvem. Este final é completamente coerente para a personagem de Medeia, mas muito divergente para os outros personagens, se comparados aos seus mitos originais.<sup>11</sup>

*Rei*: E castigando agravos, já que Medeia, indigna filha, infiel traidora, conspirou contra mim, entregando a Jason o Velocino, morrerá encerrada em uma torre, pois ela me ofendeu mais do que Jason.

[...]

*Medeia*: Pois antes que, ó pai cruel, executes o teu rigoroso intento e eu veja com meus olhos lograr-se este ingrato Jason com Creusa, desesperada vagarei pela região do ar, já que na terra me falta socorro. (*Voa Medeia em uma nuvem e canta o Coro*)

*Coro*: Se amor é um encanto,  
que inflama  
na chama  
tirânico ardor,  
de ver não me espanto  
a um peito  
desfeito  
a encantos de amor.  
*Fim* [da peça].  
(*Encantos*, p. 90-1).

Antônio José, portanto, usa o mito de Medeia como mote em sua fábula. A forma é a tragicomédia espanhola, mas o conteúdo é o próprio mito de Medeia, que não poderia terminar num final feliz com Jasão, tanto pelo mito original quanto pela própria moralização da peça, também recurso típico do momento histórico a que a obra pertence. Assim, dentre toda a corrupção, ou atualização, do mito original, o dramaturgo mantém o caráter de Medeia intacto, de acordo com o imaginário de seu público.

De acordo com Bergson, um personagem torna-se cômico quando seus gestos são desajustados dos padrões sociais estabelecidos. Esta definição tem algum paralelo com a própria definição grega de *páthos*. Na tragédia grega, um herói trágico caracteriza-se, *grosso modo*, por um homem justo que comete uma falha por julgar mal a sua condição no mundo. A falha, ou seja, o ato em si, realizado no mundo, é chamada de *hamartia*. Já o mau julgamento, ou também dito como o excesso de seus próprios limites, é a *hybris*. Ainda explicando sumariamente, o *páthos* pode ser considerado uma potencialização da *hybris* a tal ponto que este “sentimento” passa a ser parte da constituição de um caráter – *éthos*. Sobre Medeia, podemos considerar que ela seria a própria caracterização, na cultura grega, da condição do *ciúme*.

Mas, na Grécia antiga, não são consideradas as questões de vontade e intencionalidade, ou seja, apenas aquilo que é posto no mundo, realizado perante os homens e os deuses, conta. Portanto, o ciúme de Medeia, enquanto constituição do seu caráter, é o sentimento que permeia todas as suas ações. Para além dos *zêlos* setecentistas, são os próprios feitos originados deste sentimento.

Retomando a questão bergsoniana, o desajuste de sentimento é cômico quando há a identificação com posterior distanciamento do observador sobre o objeto observado. Assim, uma personagem patológica, ou apaixonada, é cômica quando existe uma “quebra de expectativa” que a distancia do espectador.

Assim, para que entendamos a feiticeira como uma personagem cômica, há que se observar o todo da peça comentada. Pois, como pudemos demonstrar ao analisar o caráter de Medeia dissociado dos outros elementos da peça, observamos que ele é completamente condizente com o espírito das formas altas de *mimesis* do teatro antigo.

Elaborando uma intrincada relação entre cômico e trágico na peça, tipicamente ao gosto barroco da época, Antônio José utiliza as grandes

qualidades dos dois gêneros dramáticos para causar o efeito do riso e, ao mesmo tempo, produzir um texto com as qualidades valorizadas no seu estilo de escrita. Explicamos.

O poeta, no que concerne ao gênero trágico, lança mão de toda a construção que é exigida de uma peça teatral para que ela atinja a tragicidade, ou seja, o texto deve ser elaborado de acordo com a verossimilhança e a necessidade para que o espectador compreenda e aceite o destino do herói como uma forma de “justiça divina”.<sup>12</sup>

Como já dissemos, o gênero cômico, segundo Bergson, é calcado na “quebra de expectativa”,<sup>13</sup> característica usada pelo Judeu em suas peças, sendo que “não é a mudança brusca de atitude o que causa riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento” (BERGSON, 1987, p. 14).

Uma vez que concordamos quando se diz que “o conteúdo principal das peças não é a intriga amorosa mas o cômico” (FERRAZ, 1972, p. 560), o dramaturgo, em última instância, apenas usa as muitas mágicas possíveis ao caráter de Medeia, a história de amor de Jasão e Creusa e as trapalhadas dos *graciosos* Sacatrapo e Arpia para divertir o seu público. Como bem observa Pereira (1972, p. 25-6),

o drama de Antônio José da Silva aparece-nos assim como um *travesti* setecentista herói-cômico de um velho mito, trabalhado por uma fantasia despreocupada de verossimilhança e atenta apenas a fazer jorrar o cômico de palavras, figuras e situações (*sic*).

No texto da peça de Antônio José, não se encontra grande referência à incerteza de Medeia. Ela sabe o mal que está causando, mas não titubeia, ao menos textualmente. Esta, no entanto, é uma possibilidade para a ação cênica. Um ator, ou mesmo um titereiro, podem acrescentar este dado de dúvida nas ações físicas da personagem, no modo como o texto é dito ou na sua gestualidade em cena, alargando o espectro da “alma” da personagem, ou seja, tornando-a mais humana.

Sabe-se que, no teatro do Século de Ouro espanhol, a espetacularidade era fator de relevância. Assim como podemos perceber, como bem notam os autores de *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro* (1997), até no próprio texto teatral há referências à sua postura em cena. Não é de se admirar que muito mais seja deixado a cargo dos atores, uma vez que são seus próprios corpos que representam no palco – o que, por si

só, já implica outro sentido ao texto dramático. Em um processo de análise de um texto teatral, especialmente daqueles inseridos neste período, não podemos ficar presos ao texto e alheios à situação teatral como um todo, ou, como diz Williams (2010, p. 38), buscamos por “uma consideração da peça e da encenação, do texto literário e da representação teatral, não como entidades separadas, mas como a unidade na qual elas têm a intenção de se transformar.” Mas, se é necessário que se pense sob esta perspectiva, também é verdade que não nos restam fontes para ter certeza de que estas conjecturas sejam verdades absolutas. Acreditamos, porém, que mais vale uma tentativa de completude de uma análise, que deixe margens a que outros pesquisadores a completem, do que nos prender em um modelo comprovadamente redutor do texto teatral e da cena dramática.<sup>14</sup>

Raymond Williams, em *Drama em cena* (2010), desenvolve um método que, segundo Luiz Fernando Ramos, na Introdução (p. 15) do mesmo livro, “também parte do texto, mas procura extrair dele uma realização material, o espetáculo, e o contexto cultural que o viabiliza”. Neste método, Williams aponta quatro formas de relação entre texto e cena, interessando-nos particularmente a *encenação visual*, em que “a escrita literária prescreve uma ação que ocorre separada das falas [...] a ação cênica se torna autônoma da literatura” (2010, p. 13-4). Tentando, portanto, operar nossa crítica através de uma *leitura ativa*<sup>15</sup> das obras teatrais. Assim, quando Williams se debruça sobre *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare, define que

Shakespeare não poderia ter escrito isso [“*eu verei / Um menino guinchar minha grandeza, / E com ares de puta*”], criando propositalmente um contraste de efeitos, se não soubesse que o drama representado – o ritmo dramático encenado, digamos que de maneira impessoal, por todos os meios de intensidade de voz e de movimento – resultaria algo bem diferente: a ‘poderosa rede de graciosos encantos’ que aqui, em última análise, está além dos personagens, mas que um artista podia imaginar e escrever e que seus atores, por meio de habilidades intencionais de fala e movimento, podiam encarnar (WILLIAMS, 2010, p. 107).

Se, como diz Pereira (1972, p. 25), “Medeia é, em toda a peça, a feiticeira, apenas humanizada pela sua sincera paixão por Jasão”, gostaríamos de crer que toda a tradição literária do mito que chegou até o século XVIII não seria simplesmente ignorada, mas aplicada na peça de múltiplas formas. Os autores teatrais, especialmente daquele período, eram muito



próximos à encenação, sabendo usar de seus efeitos cênicos nas composições, sem a necessidade da explicitação no próprio texto dramático.

## ABSTRACT

The Greek and Roman mythology were broadly explored by European artists since their “rediscovery”, in the Renaissance. However, the repercussion of the classic myths goes beyond that artistic movement and reaches all the Art made ever since. Antônio José da Silva, 18<sup>th</sup> Century playwright who represent his plays at Teatro do Bairro Alto, Lisbon, doesn’t escape this influence and uses many mythological histories in his scripts, twining and updating according to the writing tradition of his own time. In this paper, we seek to note how Medea’s character was built in some classic texts and its maintenance at the play *Os Encantos de Medeia*, staged in 1735.

**Keywords:** Character; Medea; rereading; dramaturgy.

## NOTAS

<sup>1</sup> “Que há uma nítida evolução no processo dramático que os textos apresentam é notório, assim como uma ‘melhoria’ de todo o conjunto teatral que cada uma das peças implicava” (FERRAZ, 1976, p. 557).

<sup>2</sup> “Assim se justifica a *dupla intriga* que, longe de decorrer paralelamente à *intriga principal* que repousa na estrutura mitológica que se aceita, com ela estabelece uma relação complementar, mas nunca supletiva” (BARATA, 1991, p. 129).

<sup>3</sup> Diferente da divisão aristotélica, em que “divergem a tragédia e a comédia; esta os quer [personagens] imitar inferiores e àquela superiores aos da atualidade” (ARISTÓTELES, *Poética*, II, 3).

<sup>4</sup> Como também diz Lope de Vega, em seu *Arte Nuevo*, v. 387-9: “Oye atento y del arte no disputes, / que en la Comedia se hallará de modo, / que oyéndola, se pueda saber todo.”

<sup>5</sup> Os gregos admitiam a existência de três tempos, ou unidades temporais, diferentes: o *Aión*, que seria o espaço-tempo mítico, longo; *Kairós*, o tempo oportuno; e o *Chrónos*, a linha passado-presente-futuro que representa o espaço-tempo de uma criação.

<sup>6</sup> Exemplo de relação imediatamente mais evidente com a peça portuguesa, dado o título em comum. Não nos esquecemos, no entanto, de *El vellocino de oro*, de Lope de Vega, e *Los tres mayores prodigios* e *El divino Jasón*, de Calderón de La Barca. As três peças, bem como a de Rojas, têm como assunto a vida de Medeia.

<sup>7</sup> Tradução livre da sentença latina *nescio quid certe mens mea maius agit*.

<sup>8</sup> Especialmente as moralizações dos mitos gregos, como o francês *Ovidio Moralizado*, escrito medieval sem autoria definida, a *Philosophia secreta de la gentilidad* (1585),

última obra de Juan Pérez de Moya, ou o *Teatro de los dioses de la Gentilidad* (1673), do P. Fr. Baltasar de Vitoria.

<sup>9</sup> Observamos, neste momento, apenas as suas mágicas operando dentro dos padrões de verossimilhança estabelecidos dentro do *mýthos* da peça de Antônio José. Para muito além da discussão aqui aventada, existe o gosto do público setecentista pelos feitos mágicos, a questão da grandiosidade do espetáculo dramático e a possibilidade de jogos cênicos mais elaborados, pela utilização de bonifrates nas representações, entre outros tantos fatores envolvidos na criação teatral. Longe de ignorar a existência e relevância destes, manteremos nosso foco de discussão na caracterização de Medeia, deixando para trabalhos posteriores as demais questões.

<sup>10</sup> De acordo com Patrice Pavis (2008, p. 410), o tipo é uma “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça”. Já para Prades (1963, p. 53), o personagem-tipo é “estabelecido por un canon artístico, como elemento de una convención literaria”.

<sup>11</sup> Jasão termina, até onde se sabe, sozinho e sem filhos. Já Creusa é a filha do rei Creonte, de Corinto, e, de acordo com a peça euripideana, é morta pelo presente de casamento envenenado enviado por Medeia através de seus filhos.

<sup>12</sup> Em oposição a esta característica da tragédia, utilizada por Antônio José da Silva (*sic*), está aquilo que diz Barata (1991, p. 134): “Ao espectador não se pedia que se questionasse sobre a ‘inexprimível ordem que se esconde atrás da experiência humana’ ou os poderes pessoais e impessoais que na natureza se expressam, como assinala Leo Aylen, ou ‘sobre o irracional na alma do homem e os excessos a que este pode, em temperamentos patológicos, conduzir’, como bem assinala Manuel de Oliveira Pulquério, e que são elementos decisivos no pensamento trágico.”

<sup>13</sup> Como muito bem define Souza (2011, p. 473), “ainda de acordo com Bergson (1987), o efeito cômico surge também com quebras de expectativas (rigidez quando se espera flexibilidade), contradição (juízos que se contradizem), quiproquós (uma situação com dois sentidos diferentes), transposição de tonalidade (a troca, por exemplo, do solene para o trivial), o contraste (o que é e o que deveria ser), a ironia e o humor. [...] Estas seriam algumas, dentre várias outras formas, de se obter a comicidade.”

<sup>14</sup> Ou, como comenta Graham Holderness no Prefácio ao livro de Raymond Williams (*Drama em cena*, 2010, p. 28), “há aqui uma constante insatisfação com as ferramentas tradicionais da análise crítica e uma busca presciente de algum método de ‘notação’ formal que pudesse abranger os sistemas complexos de significação da produção teatral.”

<sup>15</sup> Termo criado por Peter Reynolds para definir a leitura de textos dramáticos para suas potencialidades de *performance*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1983].
- BARATA, José Oliveira. Utopia e realidade: os *encantos* de Medeia e o *anel* de Sacatrapo. *Medeia no drama antigo e moderno*: atas do colóquio de 11 e 12 de abril de 1991. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, p. 109-34.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987 [1899].
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1996.
- ESCRIBANO, Federico Sánchez; MAYO, Alberto Porqueras. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Editorial Gredos, 1965.
- EURIPIDES. Medeia. In: *Tragédias I*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. ‘Ser’ e ‘parecer’ na obra do Judeu. *Brotéria*, Lisboa, v. 102, n. 5/6, maio-junho/1976, p. 552-66.
- GONZÁLEZ, Aurelio (ed.). *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México, Centro de Estudos Lingüísticos y Literarios, 1997.
- NASCIMENTO, Dulcileide Virgínio do. *A técnica mágica de Medeia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes*. Tese de doutoramento. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1972.
- PRADES, Juana de José. *Teoría sobre los personajes de La comedia nueva*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- RODES, Apolônio de. *Os Argonautas*. Tradução de Dulcileide Virgínio do Nascimento. 2007.

SILVA, Antônio José. Os Encantos de Medeia. *In: Obras completas*. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958.

SOUZA, José Ailson Lemos de. A função do humor derrisório no conto 'Primeiro Amor' de Samuel Beckett. *Via Litterae*, v. 3, n. 2, jul-dez/2011, p. 471-80.

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra, 2006 [1609].

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

# SOBRE LA MALEVOLENCIA HACIA DIODORO EN LA HISTORIOGRÁFICA MODERNA

César Sierra Martín\*

---

## RESUMO

En el presente artículo tenemos la intención de valorar la recepción de la historiografía clásica en la *Biblioteca histórica*. Frente a la tradicional interpretación peyorativa que atribuye a Diodoro la faceta de compilador acrítico, creemos que la *Biblioteca* constituye un testimonio interesante de las opiniones de su autor. A través de las referencias explícitas a Heródoto y Tucídides, queremos contextualizar la obra de Diodoro en el debate historiográfico del siglo I a.C.

**Palavras-chave:** Heródoto; Tucídides; historiografía clásica; Biblioteca histórica.

## DIODORO ANTE LOS MAESTROS DE LA HISTORIA

El título de la presente reflexión enlaza con el de un conocido tratado escrito por el biógrafo Plutarco en el siglo II d. C.: *Sobre la malevolencia de Heródoto*. Los motivos que impulsaron a Plutarco a confeccionar una obra de título tan hiriente no nos dejan indiferente:

μάλιστα πρὸς τε Βοιωτοὺς καὶ Κορινθίους κέχρηται μηδὲ τῶν ἄλλων τινὸς ἀπεσχημένους, οἷμαι προσήκειν ἡμῖν: ἀμυνομένοις ὑπὲρ τῶν προγόνων ἅμα καὶ τῆς ἀληθείας,

*Habida cuenta de que se ha pronunciado así [Heródoto] sobre los beocios y corintios en particular, aunque sin excluir a ningún pueblo, considero oportuno que salgamos en defensa de nuestros antepasados y de la verdad a un tiempo [...]*

Plu. *De Herod.* 1<sup>1</sup>

Así, el beocio Plutarco consideraba que la intención de Heródoto era tan malévola que se hacía necesario presentar una corrección, a modo de defensa de la verdad y de los antepasados. Adoptando en parte el espíritu de Plutarco, tenemos la intención de abordar la *Biblioteca histórica* de

---

\* Universitat Autònoma de Barcelona. Àrea d'Història Antiga (Projecto HAR 2011-23572).

Diodoro de Sicilia, para salir al paso de las numerosas críticas e incluso injurias de las que es objeto aún hoy día.

Cierto es que en las últimas tres décadas se han consolidado los estudios con vistas a rehabilitar la figura de Diodoro de Sicilia y su *Biblioteca histórica*. Parece que comienza a quedar atrás la tendencia historiográfica que abordaba la obra de Diodoro cómo un compendio de fuentes escritas carente de profundidad analítica.<sup>2</sup> Dicho de otra forma, hasta hace unas décadas, Diodoro era considerado un simple epitomador que se limitaba a recoger los distintos testimonios en un amplio marco histórico y cronológico.<sup>3</sup> Por ello, Diodoro fue estudiado por las fuentes que utilizó para confeccionar su *Biblioteca histórica*, desdeñando el componente crítico original. Según nuestra impresión, el planteamiento anterior está en vistas de superarse aunque todavía tengamos a nuestro alcance estudios que sostienen que la obra de Diodoro es inferior a la de sus predecesores: Heródoto, Tucídides y Polibio; y a la de sus sucesores: Titi Livio, Tácito y Plutarco<sup>4</sup>. La *Quellenforschung*, agrupada en torno a la opinión de E. Schwartz presentada en la *Pauly-Wissowa*, todavía no está del todo superada. A decir verdad, la versión moderna que ofrece la *Neue Pauly*, escrita por K. Meister, recoge la línea historiográfica tendente a restaurar la figura de Diodoro pero el desarrollo no acaba de resultar satisfactorio, en tanto en cuanto no se toma posición alguna y la cuestión queda mal definida.<sup>5</sup> Todo ello cobra mayor importancia si tenemos en cuenta que años antes el propio Meister se muestra contrario al enfoque de E. Schwartz lo cual, a nuestro entender, deslucen la ‘restauración’ de la *Neue Pauly*.<sup>6</sup> En este sentido, creemos que Diodoro debe estudiarse por sí mismo y no por las fuentes que supuestamente gobiernan su obra, ni por las impresiones historiográficas que nos merezca en comparación con otros autores.<sup>7</sup>

La anterior afirmación cobra mayor relevancia si tenemos en cuenta que la obra de Diodoro plantea un objetivo muy ambicioso: la presentación de los acontecimientos humanos desde el origen de los tiempos hasta su época (s. I a.C.).<sup>8</sup> Al abordar la *Biblioteca histórica*, debemos tener presente que la historiografía griega se hallaba en una fase madura, lo cual se aprecia en el proemio (Diod. I. 1-5). Aquí, tras realizar un análisis de la utilidad de la historia como fuente de conocimiento, virtud, justicia, exactitud y veracidad, Diodoro presenta la siguiente reflexión acerca de la historia universal:

Διὸ καὶ θεωροῦντες ἡμεῖς δικαίας ἀποδοχῆς τυγχάνοντας τοὺς ταύτην πραγματευσασμένους προήχθημεν ἐπὶ τὸν ὅμοιον τῆς ὑποθέσεως ζῆλον. ἐπιστήσαντες δὲ τὸν νοῦν τοῖς πρὸ ἡμῶν συγγραφεῦσιν ἀπεδεξάμεθα μὲν ὡς ἐνὶ μάλιστα τὴν προαίρεσιν αὐτῶν, [...] οἱ πλείστοι μὲν ἐνὸς ἔθνους ἢ μιᾶς πόλεως αὐτοτελεῖς πολέμους ἀνέγραψαν, ὀλίγοι δ' ἀπὸ τῶν ἀρχαίων χρόνων ἀρξάμενοι τὰς κοινὰς πράξεις ἐπεχείρησαν ἀναγράφειν μέχρι τῶν καθ' αὐτοὺς καιρῶν [...]

*Fijando nuestra atención en los escritores anteriores a nosotros, adoptamos en gran parte su propósito; sin embargo, no creíamos que sus obras hubieran sido compuestas del modo más conveniente y posible. [...] la mayoría describieron guerras particulares de un solo pueblo o de una sola ciudad, y unos pocos, empezando desde los tiempos antiguos, se propusieron describir los hechos universales hasta su propia época [...]*

Diod. I. 3 1-2<sup>9</sup>

El anterior pasaje saca a relucir la faceta crítica de Diodoro, mostrando que no se limita a recoger los testimonios sino que realiza un examen previo de sus fuentes a nivel historiográfico.<sup>10</sup> Más adelante, el autor sostiene que el fracaso de sus predecesores en la confección de una historia universal se debió a la magnitud de la empresa y añade que su obra era la primera en recoger los hechos de la humanidad (Diod. I. 3. 3). Bajo este esquema, la utilidad que Diodoro confiere a su obra radica en recoger todo el conocimiento histórico de su época en una única obra de consulta. Así pues, debemos entender que el material historiográfico de la época era casi inabarcable y que la necesidad de una obra como la suya caía por su propio peso.<sup>11</sup>

Centremos ahora nuestra atención en los autores que menciona Diodoro en su proemio. Algunos de ellos, los más cercanos cronológica y temáticamente a la *Biblioteca*, podrían considerarse como ‘competidores’ del propio Diodoro y, quizás por ello, no son mencionados explícitamente por su nombre. En cambio otros autores, los más antiguos, reciben un trato distinto pues constituyen una referencia más que una interferencia. Por ejemplo, los fundadores del género historiográfico, Heródoto, Tucídides y Jenofonte (ss. V-IV a.C.), no proyectan la misma sombra historiográfica que Éforo de Cime o Timeo de Tauromenio (ss. IV-III a.C.), por no hablar de Polibio (s. II a.C.). El argumento que queremos fijar es simple: los ‘padres’ de la historiografía griega, en especial Heródoto y Tucídides, llegan a la época de Diodoro tras una reflexión historiográfica

sobre sus obras. Dicho de otra forma, Heródoto, Tucídides y Jenofonte eran “historia antigua” en época de Diodoro.

Tomemos como referencia la obra de Heródoto, que vio la luz en el último tercio del siglo V a.C. y que causó un gran impacto historiográfico en la Antigüedad. Pues bien, en tiempos de Aristóteles, Heródoto y la historiografía formaban un tándem indisociable (*Poet.* 1451b), aunque las críticas a su obra eran habituales.<sup>12</sup> En concreto, destacamos las correcciones de Aristóteles en materia naturalista recogidas en *Generación de los animales*, rectificando las noticias de Heródoto acerca del esperma de los etíopes (*Gen.* 736a 10) y la copulación de los peces (*Gen.* 756b 5).<sup>13</sup> Detalles al margen, la crítica más feroz hacia la obra de Heródoto en el siglo IV a.C. viene de la mano del médico e historiador Ctesias de Cnido, contemporáneo de Jenofonte. Según sabemos por los fragmentos de su principal obra, la *Persiká*, Ctesias tildó a Heródoto de embustero y fabulista en más de una ocasión, proyectando así una imagen negativa que se contrapuso a la de su principal sucesor, Tucídides.<sup>14</sup> Pese a que no se mencione directamente, Tucídides fue la inspiración de grandes figuras historiográficas, como Jenofonte y Polibio, no recibiendo grandes críticas hasta, precisamente, la época de Diodoro.<sup>15</sup> En cambio, es conocido que en el siglo I a.C. la recepción de Tucídides fue favorable en líneas generales, especialmente en los círculos intelectuales ciceronianos. Entre los académicos actuales se han hecho célebres las impresiones de Cicerón a favor de la veracidad y la solemnidad del historiador ateniense (*Brut.* 287) así como la opinión contradictoria sobre Heródoto, etiquetado como ‘padre de la historia’ pero cuestionado respecto a su veracidad (*Leg.* I. 1. 5).<sup>16</sup> Estas opiniones pueden rastrearse a través del corpus ciceroniano pero, especialmente, en *Sobre el orador*, donde se exponen comentarios muy interesantes, a saber: qué el aprendizaje de la historia es una tarea obligada del orador, qué la historia era un género relativamente reciente entre la intelectualidad romana (Catón, Fabio Píctor y Pisón) y qué los griegos eran superiores en historia, con Tucídides a la cabeza (*Orat.* II. 51-6).<sup>17</sup> Así, Cicerón parece posicionarse en la línea de Ctesias y Aristóteles mientras que Tucídides copa las alabanzas de la crítica literaria. Con todo, Cicerón sólo representaría una parte del debate puesto que existían opiniones diametralmente opuestas, como la de Dionisio de Halicarnaso en *Sobre Tucídides*. Dicha obra se enfoca desde la crítica textual y se muestra muy incisiva con Tucídides, en particular con el supuesto desatino en



el orden de la exposición de los sucesos, la importancia que concedió a los mismos y el esquema cronológico utilizado.<sup>18</sup> Sin duda, las críticas de Dionisio, tan duras como las de Ctesias a Heródoto, llegan incluso a señalar que Tucídides mintió al sugerir en su preámbulo (la *Arqueología*; Th. I. 2-20) que la Guerra del Peloponeso fue el conflicto más importante de la historia de Grecia y que el resto de eventos no merecían importancia alguna (*Tuc.* 19).<sup>19</sup> No entraremos en detalles para no alargarnos en exceso pero sí destacaremos sucintamente dos cuestiones: la motivación de Dionisio al escribir el *Sobre Tucídides* y sus impresiones sobre el debate en torno a la figura de Tucídides. Respecto a la primera cuestión, el propio Dionisio relata que el tratado fue escrito a instancias de un amigo, Quinto Elio Tuberón, orador romano que también escribió una historia de Roma y que se enfrentó a Cicerón, como parte acusadora en el caso Ligario (Cic. *Lig.* 1).<sup>20</sup> Según Dionisio, la insistencia de Tuberón fue el motivo principal de la revisión crítica de Tucídides (*Tuc.* 1. 4), lo cual nos recuerda el interés generado por la historiografía griega clásica en los círculos intelectuales romanos. La segunda cuestión que destacamos es la ventaja que Tucídides cobró respecto a Heródoto en dicho debate, lo cual recoge el propio Dionisio en *Tuc.* 2. 2, argumentando que su opinión constituía una excepción dentro de una corriente general.

En síntesis, hemos trazado unas breves pinceladas sobre la recepción de Heródoto y Tucídides en el siglo I a.C., destacando la predilección de los intelectuales por el historiador de la Guerra del Peloponeso. Ciertamente, la cuestión ha sido ampliamente abordada por la historiografía actual, que comenta en extensión los testimonios que hemos presentado y otros que quizás no hemos recogido.<sup>21</sup> Sin embargo, bajo nuestro punto de vista, en dicho debate encontramos un vacío: la aportación de la *Biblioteca histórica*. Creemos que la anterior cuestión está relacionada con la tradicional forma de abordar a Diodoro, la *Quellenforschung*, que o bien no aprecia madurez suficiente en Diodoro para considerarlo parte del debate historiográfico o bien interpreta que los datos referidos pertenecen a otro autor, como Éforo.<sup>22</sup> Por este motivo, en las siguientes líneas nos proponemos indagar en la recepción de la historiografía clásica en la *Biblioteca histórica*, partiendo del supuesto que Diodoro trasciende la figura del epitomador. Para ello, nos centraremos en analizar las referencias literales a Heródoto y Tucídides que aparecen en la obra de Diodoro, situando el resultado en el debate historiográfico del siglo I a.C.<sup>23</sup>

## DIODORO Y LA MENCIÓN EXPLÍCITA A HERÓDOTO

No hay que avanzar demasiado en la *Biblioteca histórica* para encontrar la primera referencia explícita a Heródoto. En el primer libro, dedicado a Egipto, ya encontramos una mención en relación a la geografía y naturaleza del río Nilo y sus alrededores (Diod. I. 32-42). Al respecto, Diodoro realiza una exposición geográfica del curso del río y de la variedad de la flora y fauna colindantes, todo ello amparado en su experiencia personal<sup>24</sup>. Así pues, en relación a las crecidas del Nilo y la problemática generada sobre sus causas en filósofos e historiadores, Diodoro comenta que algunos autores no se atrevieron a tratar el tema y otros se apartaron de la verdad. En palabras del autor, la situación era la siguiente:

Οἱ μὲν γὰρ περὶ τὸν Ἑλλάνικον καὶ Κάδμον, ἔτι δ' Ἑκαταῖον, καὶ πάντες οἱ τοιοῦτοι, παλαιοὶ παντάσῃν ὄντες, εἰς τὰς μυθώδεις ἀποφάσεις ἀπέκλιναν· Ἡρόδοτος δὲ ὁ πολυπράγμων, εἰ καὶ τις ἄλλος, γενωνῶς καὶ πολλῆς ἱστορίας ἔμπειρος ἐπιτελείρηκε μὲν περὶ τούτων ἀποδιδόναι λόγον, ἠκολουθηκῶς δὲ ἀντιλεγομέναις ὑπονοίαις εὐρίσκεται· Ξενοφῶν δὲ καὶ Θουκυδίδης, ἐπινοούμενοι κατὰ τὴν γραφὴν τῶν τόπων τῶν κατ' Αἴγυπτον· οἱ δὲ περὶ τὸν Ἐφορον καὶ Θεόπομπον μάλιστα πάντων εἰς ταῦτ' ἐπιταθέντες ἤκιστα τῆς ἀληθείας ἐπέτυχον.

Helánico, Cadmo, Hecateo, y también todos los de su clase, ciertamente antiguos, se inclinaron a las explicaciones mitológicas; y Heródoto, curioso como no ha habido ningún otro, y que fue un gran experto en historia, ha intentado dar un razonamiento sobre eso, pero se nota que sigue hipótesis contradictorias; Jenofonte y Tucídides, alabados por la certeza de sus historias, evitaron totalmente en sus escritos las tierras de Egipto; Éforo, Teopompo y sus seguidores se dedicaron más que todos a este asunto y se acercaron mínimamente a la verdad.

Diod. I. 37. 3-4

El pasaje constituye un ejemplo interesante de la interpretación que Diodoro realiza de sus fuentes. Tal como haríamos nosotros, antes de abordar la cuestión de las causas de la crecida anual del Nilo, Diodoro realiza un estado de la cuestión donde demuestra su conocimiento de lo que se ha escrito. Para ello, se remonta hasta las referencias más antiguas, los logógrafos (ss. VI-V a.C.), y avanza hasta las figuras de Éforo y Teopompo (s. IV a.C.). De este modo, no parece que la información que desarrolla más adelante se elabore resumiendo una sola fuente sino que se enfrenta al problema con voluntad crítica y conociendo los precedentes.<sup>25</sup> Asimismo, es muy notable la clasificación de los historiadores precedentes en cuatro bloques:

logografía, *historiē* jonia (Heródoto), historiografía ática (Jenofonte y Tucídides) e historiografía post-clásica (Éforo y Teopompo). Lo anterior nos remite de nuevo al siglo I a.C. y su madurez en la reflexión historiográfica, así como la importancia de la historiografía griega clásica como fundamento del conocimiento histórico. Todo ello se aprecia en el calificativo *μυθώδεις*/*mythódeis* que reciben los predecesores de Heródoto y que el propio Tucídides insinúa en su *Arqueología* en referencia a los logógrafos y otros historiadores de su época. Así, Heródoto vendría a representar el primer historiador, como sostenía Cicerón, diferenciado de sus predecesores y sucesores. En esta línea, Jenofonte y Tucídides apuntan hacia una maduración de la historia comenzada por Heródoto, un escalón distinto, destacando la buena aceptación de sus escritos en época de Diodoro. Finalmente, los autores que cierran la valoración parecen más próximos a Diodoro cronológica y temáticamente.

Retomando las causas de la crecida del Nilo, volvemos a encontrar una referencia explícita a Heródoto (Diod. I. 38. 8). Aquí, sucintamente, se expone la opinión de Heródoto según la cual el río Nilo tiene de forma natural el caudal en su fase más caudalosa pero, en invierno, el sol discurre por otra trayectoria, atrayendo hacia sí más humedad y reduciendo el caudal del río. Sin duda, Diodoro muestra un conocimiento directo de la versión de Heródoto (Hdt. II. 22. 4-25), que en la *Historia* se expone tras valorar y desechar hasta tres teorías sobre el tema (Hdt. II. 20-2). Por tanto, al igual que hiciera Heródoto en su digresión acerca de las crecidas del Nilo, Diodoro valora las diferentes investigaciones y refuta las que considerada poco atinadas, con argumentos geográficos, naturalistas o atendiendo a la información proporcionada por los habitantes del curso alto del Nilo. Por consiguiente, tras desestimar las versiones de Tales de Mileto, Anaxágoras, Eurípides, Demócrito, Enópides, Heródoto, Éforo y, con matices, la de Agatárquides, Diodoro llega a la conclusión de que la crecida del Nilo se debía a un fenómeno meteorológico (el monzón) que, anualmente, tenía lugar en la cabecera del río (Diod. I. 41. 8). En este punto la *Biblioteca* muestra un recorrido muy interesante por el conocimiento historiográfico al detallar sincrónicamente las diferentes teorías recogidas por la filosofía, la etno-geografía y la historia para, finalmente, ofrecer una conclusión propia.<sup>26</sup>

No obstante, la valoración de Diodoro sobre Heródoto presenta tantos claroscuros como la de Cicerón. En el pasaje que antes analizábamos, se

presentaba a Heródoto como un gran historiador, dotado de una gran curiosidad, aunque la veracidad era patrimonio de Jenofonte y Tucídides.<sup>27</sup> La cuestión es compleja porque Diodoro corrige a Heródoto siempre desde el respeto hasta que aborda las leyes y costumbres de los egipcios. En esta tesitura, Diodoro señala que lo egipcios aseguraban ser los inventores del alfabeto, el estudio de los astros, la geometría y la mayoría de artes, además de establecer las mejores leyes que rigieron 4700 años (Diod. I. 69. 5). Esta preeminencia histórica y cultural del pueblo egipcio no parece que fuera del agrado de Diodoro, que no duda en atacar a los autores griegos, entre ellos Heródoto, que se mostraban partidarios de tal opinión:

ὄσα μὲν οὖν Ἡρόδοτος καὶ τινες τῶν τὰς Αἰγυπτίων πράξεις συνταξαμένων ἐσχεδιάκασιν καὶ μύθους πλάττειν ψυχαγωγίας ἔνεκα, παρήσομεν, αὐτὰ δὲ τὰ παρὰ τοῖς ἱερεῦσι τοῖς κατ' Αἴγυπτον ἐν ταῖς ἀναγραφαῖς γεγραμμένα φιλοτίμως ἐζητακότες ἐκθησόμεθα.

Cuanto han elucubrado, pues, Heródoto y algunos que han compuesto los hechos de los egipcios, prefiriendo de buen grado, antes que la verdad, contar prodigios e inventar mitos con fines de seducción, lo omitiremos y expon-dremos lo que está escrito entre los sacerdotes de Egipto en las escrituras, después de haberlo examinado cuidadosamente.

Diod. I. 69. 7

El pasaje es duro con Heródoto pues se le acusa de malevolencia, de presentar sus investigaciones para deleite del público y faltar a la verdad, argumento que recuerda de nuevo a la *Arqueología* de Tucídides.<sup>28</sup> Realmente parece que Diodoro cambie su opinión sobre Heródoto y se acerque a la postura de Ctesias de Cnido. Sin embargo, sabemos que Diodoro no albergaba una opinión favorable de las culturas consideradas como 'bárbaras', lo cual puede verse al inicio de la *Biblioteca* (Diod. I. 9. 3), cuando sostiene que las civilizaciones bárbaras no eran más antiguas que la griega, en contra de la opinión de Éforo.<sup>29</sup> Teniendo este dato presente, encontramos que el lugar de la Historia en el que Diodoro sitúa a las civilizaciones bárbaras contradice la noción de Heródoto, que alaba los logros de los pueblos no griegos.<sup>30</sup> Frente a lo anterior, Diodoro esgrime la validez del testimonio directo, es decir, su revisión de las fuentes egipcias.<sup>31</sup>

Lo cierto es que Diodoro se muestra muy atento a la crítica interna de sus fuentes cuando, a propósito de las costumbres funerarias etíopes, señala que a Ctesias le parecían falsos los datos aportados por Heródoto sobre el material utilizado para los sarcófagos etíopes (Diod. II. 15. 1).

En realidad, el debate esconde una confusión terminológica pues ὕαλος/hyalos en época de Heródoto hacía referencia a una especie de yeso y, posteriormente, la palabra adquirió el significado de ‘vidrio’.<sup>32</sup> Pero lo anterior no quiere decir que, en general, Diodoro no respetara la obra de Heródoto o no la creyera veraz en su conjunto. El hecho de no convenir con la percepción de Heródoto sobre ciertos aspectos no es óbice para que Diodoro lo considere una fuente histórica respetable, lo cual se demuestra explícitamente (Diod. II. 32; IX. 20. 4) y también al finalizar su exposición de las guerras médicas (Diod. XI. 37. 6); donde informa de que el historiador de Halicarnaso era la referencia en dicho conflicto, que escribió una historia prácticamente universal en nueve libros y que ésta finalizaba en el asedio de Sesto.

### DIODORO Y LA MENCIÓN EXPLÍCITA A TUCÍDIDES

Lamentablemente, Diodoro no menciona a Tucídides con la misma frecuencia que a Heródoto. La causa podría estar en la visible fractura de la *Biblioteca* a partir de su sexto libro. Como el mismo Diodoro señala en su proemio, los primeros libros de su obra se dedican a los hechos acaecidos en ‘tiempos míticos’ y a la historia de los bárbaros.<sup>33</sup> Al finalizar éstos, se aprecia un cambio de estilo, justo al abordar los hechos de Grecia, notándose una disminución en los comentarios críticos hacia las fuentes y generando una lectura fluida. Solo encontramos referencias a autores precedentes al principio y al final de los grandes eventos que jalonan la historia de Grecia, es decir, el inicio o el final de un conflicto que marca una etapa histórica. En consecuencia, a partir del libro VI, las referencias explícitas a Heródoto, Tucídides se circunscriben a dichas situaciones pero ello no quiere decir que Diodoro modificase su actitud a la hora de utilizar sus fuentes. Pasemos a valorar la primera mención a Tucídides en la *Biblioteca*<sup>34</sup> que acaece al inicio de la exposición de la Guerra del Peloponeso (431 a.C.):

Θουκυδίδης δὲ ὁ Ἀθηναῖος τὴν ἱστορίαν ἐντεῦθεν ἀρξάμενος ἔγραψε τὸν γενόμενον πόλεμον Ἀθηναίους πρὸς Λακεδαιμονίους τὸν ὀνομασθέντα Πελοποννησιακόν. οὗτος μὲν οὖν ὁ πόλεμος διέμεινεν ἐπὶ ἑτῆ εἴκοσι ἑπτὰ, ὁ δὲ Θουκυδίδης ἔτη δύο πρὸς τοῖς εἴκοσι γέγραφεν ἐν βίβλοις ὀκτώ, ὡς δὲ τινες διαιροῦσιν, ἐννέα.

Tucídides, el ateniense, tomando este año como punto de partida de su historia, relató la guerra entre los atenienses y lacedemonios conocida como

Guerra del Peloponeso. Esta guerra duró de hecho veintisiete años, pero el relato de Tucídides sólo cubrió veintidós, en ocho libros o, según la división efectuada por algunos, en nueve.  
Diod. XII. 37. 2<sup>35</sup>

Como señalábamos anteriormente, las menciones literales a los historiadores clásicos se limitan a describir cuándo comienza su obra, qué periodo abarca y cómo se divide internamente.<sup>36</sup> Pero lo anterior no quiere decir que no podamos extraer valiosa información sobre la recepción de dichos autores en la *Biblioteca histórica*.<sup>37</sup> Por ejemplo, la propia denominación del conflicto ‘Guerra del Peloponeso’ (τὸν Πελοποννησιακόν/ τόν Peloponnesiakón) no es un término acuñado por Tucídides, que se refiere al conflicto entre atenienses y lacedemonios.<sup>38</sup> Al margen del anterior detalle, debemos detenernos en el acomodo de Tucídides a la *Biblioteca*. Según vemos en el pasaje cabe hacerse la siguiente pregunta ¿Fue Tucídides la principal fuente de la *Biblioteca* para la Guerra del Peloponeso? La *Quellenforschung* tiene una respuesta rápida: Diodoro sigue a Antíoco de Siracusa,<sup>39</sup> Éforo y Tucídides para la elaboración del libro XII.<sup>40</sup> De hecho, esta tendencia historiográfica sostiene que los libros XI-XV de la *Biblioteca* son un compendio de la perdida *Historia* de Éforo.<sup>41</sup> La situación es más compleja pues, según vemos en el pasaje, Diodoro conocía la obra de Tucídides y, además, barajaba las fuentes con criterio como hemos visto hasta el momento. Desde luego la presencia de Tucídides como fuente de información para la reconstrucción de la guerra del Peloponeso parece clara, otra cosa es su utilización.<sup>42</sup> Por su parte, Éforo, aparece explícitamente en la *Biblioteca* en una única ocasión, a propósito de las famosas causas de la guerra del Peloponeso. Sin entrar excesivamente en detalles, Diodoro suscribe la versión de Éforo que atribuye a Pericles la responsabilidad de la guerra (Diod. XII. 40-1). Aparte de la anterior mención, la influencia de Éforo se detecta en el protagonismo de Artemón de Clazómenas en el asedio de Samos, orquestado también por Pericles (Diod. XII. 28).<sup>43</sup> Así pues, son pocas las evidencias directas de la influencia de Éforo y éstas además arrojan confusión sobre la propia utilización de Tucídides como fuente.<sup>44</sup> Pensemos que Diodoro prefiere la versión de Éforo sobre las causas de la Guerra del Peloponeso frente a la famosa justificación de Tucídides, (ἡ ἀληθεστάτη πρόφασις/ he alethestáte próphasis/ la causa más verdadera; Th. I. 23. 6).<sup>45</sup> La situación alcanza un cariz complejo. Por un lado, si Diodoro utilizó a Tucídides

como fuente principal para la Guerra del Peloponeso, la predilección por la explicación de Éforo debe entenderse como una elección personal. Por otro lado, es difícil asegurar que Diodoro siga a Éforo exclusivamente en el libro XII sólo con una referencia explícita y otra indirecta.<sup>46</sup> En este sentido, creemos que lo más prudente es asumir que la *Biblioteca* es una fuente por sí misma y que Diodoro seleccionó e interpretó los datos para confeccionar su obra.

## EL LUGAR DE DIODORO EN LA HISTORIOGRAFÍA MODERNA

Los testimonios que hemos presentado rubrican el valor historiográfico de la *Biblioteca histórica*. A través de las referencias explícitas, hemos podido comprobar que Diodoro realizó un examen previo de sus fuentes, bajo criterios que conectan con el debate que se estaba llevando a cabo en el siglo I a.C. En este sentido, Diodoro adoptaría una posición respecto a Heródoto y Tucídides cercana a la mostrada por Cicerón. Según vemos en los diferentes apuntes recogidos en los libros I y XI, Heródoto es una figura historiográfica bien valorada en líneas generales por Diodoro aunque éste adopte una actitud crítica en detalles etnográficos y geográficos. Asimismo, gracias a la *Biblioteca*, tenemos noticia de que Tucídides era un autor excepcionalmente bien valorado, tal y como señalan Cicerón y Dionisio de Halicarnaso. Sin embargo, no debemos tomar los datos anteriores en el sentido de que Heródoto y Tucídides se hallan resumidos en diferentes lugares de la *Biblioteca*. Al respecto, creemos que dicho enfoque, propio de la *Quellenforschung*, es una simplificación historiográfica y que sólo puede sostenerse cuando disponemos de suficientes datos. Para confirmar nuestro aserto, nos remitimos al sucinto análisis que hemos realizado sobre la influencia de Éforo y Tucídides en el libro XII de la *Biblioteca*, donde señalamos que la ascendencia de Éforo sobre el libro XII no es tan evidente contando sólo con una referencia directa y otra indirecta. Asimismo, resulta cuanto menos sorprendente que Diodoro no se adhiera a la explicación de Tucídides sobre las causas de la Guerra del Peloponeso, lo cual redundaría en la utilización crítica de las fuentes.

Volviendo sobre nuestros propios pasos, entendemos que Diodoro ha sido objeto de la malevolencia historiográfica moderna y, por ello, se ha excluido con frecuencia del debate en torno a la recepción de los historiadores clásicos, Heródoto y Tucídides, en el siglo I a. C. A veces,

retomando las palabras de Plutarco, debemos salir en defensa de los antepasados para devolverles su lugar en la Historia.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the reception of the classical historiographic tradition in Diodorus. We point out that the Library is a very useful historical source, against the common opinion according to what Diodorus was just an uncritical compiler. We contextualize the work of Diodorus in the historiographical debate about the classical historians (s. I B.C.) according to his explicit references to Herodotus and Thucydides.

**Keywords:** Herodotus; Thucydides; Classical Historiography; ‘*Bibliotheca historica*’.

## NOTAS

<sup>1</sup> Texto griego en N. Bernardakis 1893: *Plutarch. Moralia. Gregorius*, v. 5, Leipzig. Traducción de A. I. Magallón-García; V. Ramón-Palerm 1989: *Plutarco. Sobre la malevolencia de Heródoto*, Zaragoza.

<sup>2</sup> Opinión abanderada por Schwartz 1903 en su célebre artículo en la *Pauly-Wissowa* y que prendió con fuerza en la historiografía del siglo XX, derivando hacia la investigación de las fuentes que componen la obra de Diodoro, la *Quellenforschung* (investigación de las fuentes). Desde las inestimables contribuciones de Drews 1962; Burton 1972, p. 1-34; Sacks 1990 y Chamoux 1993, Diodoro se considera en muchos aspectos un autor original y crítico, que elaboró un proyecto historiográfico de gran valía para el conocimiento de la Antigüedad. Véase una síntesis del debate historiográfico sobre Diodoro en Lens-Tuero 1994; Ambaglio 2008; Hau 2009, p. 171-6 y Muntz 2011, p. 574-7.

<sup>3</sup> La concepción de Diodoro como epitomador acrítico parte del siglo XIX con las opiniones de B. G. Niebuhr, H. Nissen y Th. Mommsen, como se encargan de señalar en la *Der Neue Pauly* (Meister 1997, p. 593), olvidando citar al respecto la contribución de E. Schwartz.

<sup>4</sup> Casevitz 1991: 1.

<sup>5</sup> Nos referimos a la entrada confeccionada por Schwartz 1903 y la nueva versión de Meister 1997. Por otra parte, sabemos que la imagen negativa de Diodoro no deriva únicamente de la opinión de Schwart sino que parte, como mínimo, del siglo XIX. En Morais-Mota 2008, p. 22, se valoran ampliamente figuras como R. Laqueur (contrario a Diodoro) o W. Spoerri (favorable a Diodoro) que no desarrollamos aquí para no extendernos demasiado.

<sup>6</sup> Meister 2000, p. 213-8.

<sup>7</sup> Véase un ejemplo de la renovada visión de Diodoro en la historiografía moderna en el reciente suplemento de la revista *Dialogues d’Histoire Ancienne*, dedicado a



Diodoro y la historia de Sicilia (Collin-Bouffier 2012). También resulta sugerente la lectura de la reciente tesis doctoral defendida por Cynthia Cristina de Morais Mota (São Paulo, 2008), quien presenta una completa panorámica de los excesos de la *Quellenforschung*, tendentes a minusvalorar la obra de Diodoro (*vid.* pp. 22-7, tesis accesible vía [www.theses.usp.br](http://www.theses.usp.br)).

<sup>8</sup> Una obra con vocación universal (κοινή ἱστορία/koiné historia), que se inserta en la época junto a otros nombres como Trogo Pompeyo, Nicolás de Damasco y Timágenes. Véase el excelente análisis de Momigliano 1984, p. 279 ss. y Chamoux 1993: xv-xvii.

<sup>9</sup> Texto griego en Cordiano, G.; Zorat, M. 2004: *Diodoro Siculo. Biblioteca Storica I*, Milano (BUR). Traducción de Parreu, F. 2001: *Diodoro de Sicilia. Biblioteca histórica I-III*, Madrid (Gredos).

<sup>10</sup> La historiografía que mantiene vivo el tradicional espíritu de la *Quellenforschung*, sostiene que el proemio de Diodoro es una reproducción casi literal de la introducción a la obra de Éforo. Para rubricar su tesis, nos remiten al prólogo del libro IV de Diodoro, donde se menciona a Éforo en referencia a la relación entre historiografía y mito (Diod. IV. 1). Asimismo, el hecho de que cada libro de la *Biblioteca histórica* comience con un proemio también se ha utilizado como justificación de la influencia de Éforo (véase el desarrollo completo en Canfora 1999, p. 265-6). Al respecto, debemos señalar que para llegar a una conclusión de este tipo deberíamos conocer mucho mejor la obra de Éforo y realizar un profundo análisis comparativo de ambos textos, no fuera a ser que tal conexión no sea tan evidente como ya sospechaba Momigliano 1984, p. 23. En este sentido, Muntz 2011 demuestra que la supuesta influencia de Hecateo de Abdera en el libro I de la *Biblioteca* no puede sostenerse a la luz de los testimonios de los que disponemos. Igualmente Rubincam 1998, advierte de lo difícil que resulta esclarecer la forma en que Diodoro manejó sus fuentes y Sacks 1990, p. 11 defiende que la acusación de plagio parte de un prejuicio historiográfico.

<sup>11</sup> Nótese la diferencia respecto a los proemios elaborados por los padres fundadores de la historiografía, quienes se ven abocados a defender la Historia. Véase nuestro reciente análisis de los proemios de Heródoto y Tucídides en Sierra 2012c.

<sup>12</sup> Véase un ejemplo en Aristóteles (*Ret.* 3. 9), donde se discute el estilo literario del proemio de Heródoto. Pese a todo, la principal y quizás más temprana crítica a Heródoto se encuentre implícita en el proemio de Tucídides, donde se tilda de mitólogos a sus predecesores (Th. I. 22. 3). Comentario en Plácido 1986, p. 18 y Sierra 2012c: 80.

<sup>13</sup> Los pasajes responden, respectivamente, a (Hdt. III. 101) y (Hdt. III. 93). En ambos casos, Aristóteles califica a Heródoto de fabulador y mentiroso.

<sup>14</sup> Véase el fragmento F1b (15,1)-(16,2), referente a la supuesta malevolencia de Heródoto al describir la costumbre funeraria etíope de enterrar a sus difuntos en un ‘sarcófago de cristal’ (Hdt. III. 24), asunto sobre el que volveremos más adelante; también el testimonio de Focio, quien indica que Ctesias acusó a Heródoto de fabulista (45a5-19) y mentiroso (F 16 (57)-(62); 43b3-44a19). Fragmentos editados y traducidos en la excelente compilación de Lenfant 2004a, donde también hallamos un breve estudio del antagonismo entre Heródoto y Ctesias (Lenfant 2004b: xxviii-xxxii).

<sup>15</sup> Sobre los continuadores del método y la obra de Tucídides véase, por ejemplo, Gabba 1981, p. 51; Momigliano 1984: 20; Nicolai 2006; Iglesias-Zoido 2011, p. 85-6.

<sup>16</sup> Comentario en Plácido 1986, p. 18.

<sup>17</sup> El asunto es interesante y más amplio de lo que aquí podemos mostrar pues Tucídides fue todo un referente para la retórica del siglo I a.C. Más referencias de Cicerón a la historiografía clásica y un extenso análisis en Petzold 1972 e Iglesias-Zoido 2011, p. 88 ss. En general, sobre la autoridad proyectada por la obra de Tucídides *vid.* Sierra 2012c, p. 79-84.

<sup>18</sup> También alabó algunos rasgos de la obra de Tucídides como la supresión del elemento mítico y la búsqueda de la verdad (*Tuc.* 5. 3 y 6. 5) pero predominan los defectos (*Tuc.* 9-19). Véase un estado de la cuestión acerca de las impresiones de Dionisio en Plácido 1986, p. 18; Foster/Lateiner 2012, p. 3-4 y Sierra 2012c, p. 72.

<sup>19</sup> La opinión de Tucídides contravenía la impresión general de su época y formaba parte de una estrategia retórica (Luraghi 2000, p. 230-1).

<sup>20</sup> Sobre Tuberón véase Levene 2007, p. 278.

<sup>21</sup> Aparte de las referencias que ya hemos adelantado, el debate sobre la recepción de Heródoto y Tucídides en la Antigüedad debe completarse con: Mazzarino 1983, p. 513-23, donde se discute que la predilección por Tucídides en época tardo republicana se debe al contexto de la Guerra civil; Meier 1987, p. 41 ss. y, en general, el número completo de *Arethusa* 1987, 20 1-2 que recoge las actas de un importante congreso sobre Heródoto titulado “Herodotus and the Invention of History”; y, recientemente, Hornblower 2011, p. 286-322, en alusión a la recepción de Tucídides en el siglo I a.C. y Samotta 2012, p. 349-50, que analiza la recepción de Heródoto y Tucídides en Roma.

<sup>22</sup> A corte de ejemplo, véanse las durísimas impresiones de Peter J. Rhodes sobre Diodoro y su faceta de historiador, rallando la calumnia, que condicionan el enfoque historiográfico de la *Biblioteca* (Rhodes 1994, p. 167) y también las opiniones que afirman que Diodoro conocía la obra de Heródoto sólo a través de Éforo o Agatárquides, cuestión recogida y combatida en Chamoux 1993, p. xxv n. 58.

<sup>23</sup> Insistimos en puntualizar que abordaremos las referencias explícitas a Heródoto y Tucídides otros trabajos abordan la contextualización de términos propios de la obra de Heródoto, como la fortuna (*τύχη/tykhe*), en Diodoro (Hau 2009); la comparación de personajes abordados por Heródoto y Diodoro, como Semíramis (síntesis y bibliografía en Parreu 2001, p. 94-6); también hallamos trabajos que analizan la proximidad metodológica de Diodoro a la etnografía clásica (Sierra 2012a); y otros realizan comparaciones textuales entre Diodoro y Tucídides en ciertos pasajes de la *Historia de la guerra del Peloponeso* (Lévy 2001 y Rainey 2004).

<sup>24</sup> La descripción de Egipto recogida en Diodoro destaca por la exactitud geográfica, la narración en estilo directo hasta Diod. I. 32 y la inexactitud en la descripción de los pueblos y sus costumbres. Al respecto es importante consultar la síntesis de Parreu 2001, p. 54-6 y el análisis mucho más profundo de Lens-Tuero/Campos-Daroca 1993, p. 137-41, quienes defienden la originalidad de los datos geográficos y etnográficos sobre Egipto en Diodoro frente a la tradicional *Quellenforschung*, que buscaba ecos de ello en Hecateo de Abdera (s. IV a.C.) y Agatárquides (s. II a.C.). También se sitúa en esta línea Muntz 2011.

<sup>25</sup> Por tanto, no resulta evidente afirmar que Diodoro sigue, o resume, a Hecateo de Abdera.

- <sup>26</sup> Nos adherimos así a la opinión de Sacks 1990, p. 110 ss.
- <sup>27</sup> Valoración idéntica en la historiografía actual (Plácido 1986, p. 17-8).
- <sup>28</sup> En relación a este pasaje, algún autor moderno ha señalado que las investigaciones de Diodoro son propias de: “Un compilador inepto de época de Augusto” (Africa 1963, p. 254). Ni qué decir tiene que tal enfoque es absolutamente reprochable.
- <sup>29</sup> Véase un análisis en Parmeggiani 2011: 112 y, sobre la postura helenocéntrica de Diodoro, es interesante Ambaglio 2008, p. 44-5.
- <sup>30</sup> Heródoto fue un historiador tolerante con otras culturas (Soares 2001).
- <sup>31</sup> Sobre los testimonios oculares en la obra de Diodoro véase Sacks 1990, p. 85-7.
- <sup>32</sup> Heródoto recoge la anécdota en (Hdt. III. 24) y la cuestión sobre la confusión terminológica se encuentra magníficamente detallada en Cordiano/Zorat 2004, p. 464 n. 15. Más detalles sobre la polémica entre Heródoto y Ctesias en referencia a las costumbres etíopes en Desanges 1993.
- <sup>33</sup> Meister 1997, p. 592-3 y Ambaglio 2008, p. 11 ss.
- <sup>34</sup> Primera mención tras la valoración positiva que hemos visto en Diod. I. 37. 4.
- <sup>35</sup> Texto griego en C. H. Oldfather 1989: *Diodorus Siculus. Diodorus of Sicily in Twelve Volumes with an English Translation*, v. 4-8. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Traducción de J. J. Torres-Esbarranch 2006: *Diodoro de Sicilia. Biblioteca histórica*, Madrid: Gredos (BCG 353).
- <sup>36</sup> La misma información que recoge este pasaje se vuelve a presentar en (Diod. XIII. 42. 5).
- <sup>37</sup> Enlazando con la anterior referencia a Heródoto (Diod. XI. 37. 6), es interesante apreciar que en época de Diodoro las obras de de Heródoto y Tucídides presentaban la organización actual.
- <sup>38</sup> Como tampoco denominó Tucídides ‘Pentecontecia’ al periodo comprendido entre las Guerras médicas y la Guerra del Peloponeso. *Id.* Sierra 2012b, p. 81 n.3. Todo ello es, por tanto, fruto de la historiografía posterior.
- <sup>39</sup> Historiador del siglo V a.C. que, supuestamente, pudo inspirar a Diodoro en los asuntos de Sicilia aunque también se baraja la opción de Tucídides (Casevitz 1972, p. xv). Nosotros centraremos nuestra atención en Tucídides y Éforo.
- <sup>40</sup> Resumen de la postura de E. Schwartz en Chamoux 1993, p. xxiv.
- <sup>41</sup> Véase Schwartz 1903, col. 679 y comentario en Parmeggiani 2011, p. 351.
- <sup>42</sup> No es sencillo trazar la influencia de Tucídides en el libro XII de la *Biblioteca* aunque se han podido aislar ciertos paralelismos (Lévy 2001 y Rainey 2004).
- <sup>43</sup> Dato que relacionamos con Éforo gracias al testimonio de Plutarco (*Per.* 27).
- <sup>44</sup> También se extraña de ello el editor y traductor del libro XII de la *Biblioteca* en su versión francesa (CUF); Casevitz 1972, p. xii-xv.
- <sup>45</sup> Para nosotros, el legado historiográfico más comentado de Tucídides. Véase un análisis con bibliografía en Hornblower 1991, p. 64-6 y nuestra opinión en Sierra 2012b, p. 85 ss., también con abundante bibliografía. Sobre la versión de Éforo acerca de las causas de la guerra del Peloponeso véase el excelente análisis de Parmeggiani 2011, p. 456 ss.

<sup>46</sup> Coincidimos con la prudencia mostrada por Rubincam 1998 a la hora de considerar el texto de Diodoro como base para los fragmentos de autores cuya obra no se ha conservado. Al respecto, véase también la excelente síntesis de Ambaglio 2008, p. 28-34 en referencia al abuso que realizó Jacoby (*FGrHist*) de la *Biblioteca* para compilar la obra de autores como Hecateo de Abdera, Éforo, Teopompo y otros.

## BIBLIOGRAFÍA

AFRICA, T. W. Herodotus and Diodorus on Egypt. *Journal of Near Eastern Studies* 22(4), 1963. p. 254-8.

AMBAGLIO, D. Introduzione alla Biblioteca storica di Diodoro. In: AMBAGLIO, D.; LANDUCCI, F.; Bravi, L., *Diodoro Siculo. Biblioteca storica. Commento storico*, Milano: Vita e Pensiero, 2008. p. 3-102.

BURTON, A. *Diodorus Siculus Book I. A Commentary*. Leiden: Brill, 1972.

CANFORA, L. *La storiografia greca*. Milano: Bruno Mondadori, 1999.

CASEVITZ, M. Notice. In: *Diodore de Sicile. Bibliothèque Historique*. Paris: Les Belles Lettres (CUF), 1972. p. xi-xxii.

\_\_\_\_\_. *Diodore de Sicile. Naissance des Bieux et des Hommes*. Bibliothèque Historique Livres I et II. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

CHAMOUX, F. Introduction générale. In: *Diodore de Sicile. Bibliothèque Historique*. Paris: Les Belles Lettres (CUF), 1993. p. vii-lxxvi, v. I.

COLLIN-BOUFFIER, S. Introduction, *Dialogues d'Histoire Ancienne* Supp. 6, 2012. p. 9-17.

CORDIANO, G.; ZORAT, M. *Diodoro Siculo*. Biblioteca Storica I, Milano (BUR), 2004.

DESANGES, J. Diodore de Sicile et les Éthiopiens d'Occident. In: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 137(2), 1993. p. 525-41.

DREWS, R. Diodorus and His Sources. *American Journal of Philology* 83(4), 1963. p. 383-92.

FOSTER, E.; LATEINER, D. Introduction. In: *Thucydides and Herodotus*. Oxford: Oxford University Press, 2012. p. 1-12.

GABBA, E. True History and False History in Classical Antiquity. *The Journal of Roman Studies* 71, 1981. p. 50-62.

- HAU, L. I. The Burden of Good Fortune in Diodoros of Sicily: A Case for Originality. *Historia* 58(2), 2009. p. 171-97.
- HORNBLOWER, S. *A Commentary on Thucydides*, Oxford: Oxford University Press, 1991, v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Thucydidean Themes*, Oxford: Oxford University Press, 2011.
- IGLESIAS-ZOIDO, J. C. *El legado de Tucídides en la cultura Occidental*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.
- LENFANT, D. *Ctésias. La Perse, L'Inde: autres fragments*. Paris: Les Belles Lettres (CUF), 2004a.
- \_\_\_\_\_. Notice. In: *Ctésias. La Perse, L'Inde: autres fragments*. Paris: Les Belles Lettres (CUF), 2004b. p. vii-ccvii.
- LENS-TUERO, J. Sobre la naturaleza de la Biblioteca histórica de Diodoro de Sicilia. In: LENS-TUERO, J. (ed.). *Estudios sobre Diodoro de Sicilia*, Granada: Universidad de Granada, 1994. pp. 33-62.
- LENS-TUERO, J.; CAMPOS DAROCA, J. La geografía de Egipto en Diodoro de Sicilia, *Emérita* 61(1), 1993. pp. 137-57.
- LEVENE, D. S. Roman Historiography in the Late Republic. In: Marincola, J. (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*. Malden/Oxford: Blackwell, 2007. p. 275-89.
- LÉVY, E. Diodore de Sicile récrivait Thucydide (D. S., XII, 62, 3-5, versus Thuc., IV, 12, 3 et 80). *Ktèma* 26, 2001. p. 333-41.
- LURAGHI, N. Author and Audience in Thucydides' "Archaeology". Some Reflections. *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 2000. p. 227-39.
- MAZZARINO, S. *Il pensiero storico classico*. Roma: Laterza, 1983, v. 1.
- MEIER, CH. Historical answers to historical questions: the origins of history in ancient Greece. *Arethusa* 20 (1-2), 1987. p. 41-57.
- MEISTER, K. Diodoros Siculus. In: CANCYK, H.; SCHNEIDER, H. (eds.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, v. 3, 1997. p. 592-4.
- \_\_\_\_\_. *La storiografia greca*. Roma: Laterza, 2000 (1990, Stuttgart).
- MOMIGLIANO, A. *La historiografía griega*. Barcelona: Crítica, 1984.
- MORAIS-MOTA, C. C. *As lições da História Universal da Biblioteca Histórica de Diodoro de Sicília como processo educativo da humanidade*. São Paulo, 2008 (www.teses.usp.br).

- MUNTZ, CH. E. The Sources of Diodorus Siculus, Book 1. *Classical Quarterly* 61(2), 2011. p. 574-94.
- NICOLAI, R. Thucydides Continued. In: RANGAKOS, A.; TSAKMAKIS, A. (eds.). *Brill's Companion to Thucydides*. Leiden: Brill, 2006. p. 693-720.
- PARMEGGIANI, G. *Eforo di Cuma. Studi di storiografia greca*. Bologna: Pàtron, 2011.
- PARREU, F. Introducció. In: *Diodoro de Sicília. Biblioteca històrica*. Madrid: Gredos (*Biblioteca clásica Gredos* 294), 2001. p. 7-150.
- PETZOLD, K. E. Cicero und Historie. *Chiron* 2, 1972. p. 253-76.
- PLÁCIDO, D. De Heródoto a Tucídides. *Gerión* 4, 1986. p. 17-46.
- RAINEY, S. Thucydides, 1.98-118, Diodorus, 11.60-12.28, and their Common Source. *Athenaeum* 92(1), 2004. p. 217-36.
- RHODES, P. J. In Defence of Greek historians. *Greece & Rome* 41(2), 1994. p. 156-71.
- RUBINCAM, C. Did Diodorus Take over Cross-References from His Sources? *American Journal of Philology* 119(1), 1998. p. 67-87.
- SACKS, K. S. *Diodorus Siculus and the First Century*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- SAMOTTA, I. Herodotus and Thucydides in Roman Republican Historiography. In: FOSTER, E.; LATEINER, D. (eds.). *Thucydides and Herodotus*. Oxford: Oxford University Press, 2012. p. 345-78.
- SCHWARTZ, E. Diodoros, *Real-Encyclopedie der classischen Altertumswissenschaft* 5.1, 1903. p. 663-704.
- SIERRA, C. ἌΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ ΚΟΣΜΟΣ: Diodoro Sículo y la etnografía clásica. *Maia* 64(3), 2012a. p. 445-458.
- \_\_\_\_\_. La otra Pentecontecia. *Ágora* 14, 2012b. p. 81-106.
- \_\_\_\_\_. Nuevamente de Heródoto a Tucídides. *Historiae* 9, 2012c. p. 71-87.
- SOARES, C. I. Tolerância e xenofobia ou a consciência de um universo multicultural nas Histórias de Heródoto. *Humanitas* 54, 2001. p. 117-64.

# A PHYXANORÍA DAS DANAIDES EM SUPLICANTES DE ÉSQUILO

Greice Drumond

---

## RESUMO

A peça *Suplicantes* de Ésquilo mostra-nos as filhas de Dânao em fuga de uma união matrimonial com seus primos no Egito. Em sua repulsa aos rapazes, denominada, na peça, *phyxanoría*, as suplicantes pedem ajuda ao rei de Argos, Pelasgo, alegando serem descendentes de Io que, no passado, fizera parte da nobreza da cidade. Neste artigo, discutimos o que caracteriza a *phyxanoría* apresentada pelas Danaides.

**Palavras-chave:** *Suplicantes*; Ésquilo; *phyxanoría*, Tesmofórias.

Em *Suplicantes* (c. 463 a.C.),<sup>1</sup> somos surpreendidos, na abertura da peça, pela aparição de um grupo de jovens em fuga: elas fogem do Egito, para evitar um casamento que não desejam, indo parar em Argos. As virgens fogem com o pai para Argos em busca de asilo, contando com a proteção dos deuses e do rei Pelasgo. Elas justificam sua fuga alegando ter um tipo de *phyxanoría* com relação aos seus primos.

Essa *phyxanoría*, palavra formada pela união dos radicais de *pheúgō* [fugir] e *anér* [homem], seguidos do sufixo *-ia*, com o significado de “aversão a homens”, marca a trajetória da personagem principal da peça, o coro das Danaides. Por isso, em nosso estudo, objetivamos analisar como essa *phyxanoría* é caracterizada, para compreendermos o que poderia ter levado as Danaides a rejeitar a união com seus primos.

Com a entrada das jovens, sabemos da existência de um conflito acirrado entre os dois grupos de primos, pois Dânao recusa-se a entregar suas filhas aos “noivos”, sendo ele mesmo na visão delas:

[...] pai e conselheiro  
e líder das fugitivas, ao dirigir-nos,  
sendo afligidas em coisas tão ilustres, [nos] fez  
fugir livremente através da correnteza marítima  
para alcançar a terra de Argos, lugar do qual  
nossa etnia se gloria, pois foi concebida de uma novilha

com a aguilhoada de um moscardo  
graças ao toque e sopro de Zeus.

(v. 12-9)<sup>2</sup>

Essa referência às origens é feita pelo coro no párodo,<sup>3</sup> como uma forma de mostrar o motivo pelo qual as Danaides tinham ido justamente a Argos pedir ajuda. Io, filha de Ínaco, rei de Argos, embora tenha tentado escapar das investidas de Zeus, foi punida pelo ciúme da deusa Hera a quem servia como sacerdotisa. Sendo transformada em uma novilha, Io é condenada a vagar pelo mundo com um moscardo a persegui-la. Quando chega ao Egito, é tocada por Zeus, o que dá fim a sua metamorfose. Ela tem um filho de Zeus, Épafo. Este se casa com Mênfis e se torna pai de Líbia que, por sua vez, teve dois filhos, Belo e Agenor. De Belo nasceram Dânao e Egito. O primeiro é o pai das 50 virgens que compõem o coro da peça; seu irmão é o genitor dos primos que querem forçá-las ao casamento.

Assim, ao se apresentarem não só como suas suplicantes, mas também como suas descendentes, as Danaides querem convencer Zeus, de forma incontestada, de libertá-las, assim como fizera com Io.

A razão que nos é mostrada para que não haja o casamento dos filhos de Egito com as filhas de Dânao, a princípio, centra-se na alegação de que elas têm aversão à união com os primos, uma *phyxanoria*, que tem uma origem em si mesma [*autogeneî*], quando dizem “mas, por causa de uma aversão espontânea a homens [*autogeneî phyxanoria*], desprezamos a união com os filhos de Egito e também a ímpia <loucura> deles” (v. 9-11).

Lesky (2003, p. 111) nos indica que a expressão *autogenés phyxanoria* foi restabelecida com base em um trecho corrompido do texto, podendo ser interpretada como uma aversão inata aos homens. Se a palavra *autogenés* for relacionada com o elemento determinante [*-anoria*], oriundo de *ané*; podemos entender *autogenés phyxanoria* como uma aversão a homens da mesma família. No entanto, essa interpretação não tem a ver com a realidade de que, como nos indica Torrano (2007, p. 295), era lícita a união entre primos de primeiro grau na Grécia.

Nessa passagem, o que elas asseveram pode indicar uma aversão derivada de uma escolha arbitrária das filhas de Dânao, independente da ação de seus primos, como pode ser constatado no verso 9, sendo essa aversão, portanto, generalizada. Por outro lado, esse sentimento pode ter sido alimentado pela impiedade dos filhos de Egito, o que caracterizaria o casamento como algo contrário às leis divinas, conforme notamos no verso 11.



Em nossa tradução, relacionamos o termo *autogeneí* com o elemento determinado [*phyx-*] que compõe o hápax. Assim, consideramos a *autogenés phyxanoría* como a indicação de uma aversão aos homens que se dá de forma espontânea, autônoma, deliberada por elas mesmas, não sendo exposto nenhum fator jurídico ou moral que as motivava a fugir de seus primos.<sup>4</sup> Segundo Rösler (2007, p. 179), isso mostra que elas fugiam dos homens por vontade própria, em oposição a um banimento imposto. Contudo, não deixamos de pensar que essa “ímpia <loucura>” [*asebê...<paránoian>*], apontada no verso 11, pode nos fornecer elementos de elucidação dessa aversão às núpcias por parte das Danaides.<sup>5</sup> Buscaremos, então, mais dados no texto para nossa reflexão.

As Danaides, ao chegarem a Argos, após apresentarem sua ascendência, são questionadas sobre o que estavam suplicando, como podemos notar nos versos seguintes:

CORIFEIA – Quem, pois, ousaria dizer que essa fuga desesperada faria chegar a Argos um parente de sangue desde tempos passados, fugindo com ódio do leito conjugal?

REI – O que viestes suplicar em nome dos deuses deste povo, com ramos frescos envoltos em lã branca?

CORIFEIA – Que não me torne escrava dos filhos de Egito.

REI – Falas por ódio? Ou por não ser justo?

CORIFEIA – Alguém compraria amigos que são adquiridos como propriedade?

REI – Dessa forma, a força dos mortais se amplia ainda mais.

CORIFEIA – É fácil nos dar a libertação daqueles desgraçados.

REI – Como eu seria piedoso para convosco?

CORIFEIA – Quando eles pedirem, não nos entregue aos filhos de Egito mais uma vez.

(v. 329-40)

O rei insiste, mais adiante, para saber se essa aversão fora causada pelos seus primos. Quando Pelasgo recebe as suplicantes, ele as questiona, mais uma vez, acerca do motivo da fuga. Nesse diálogo, o rei Pelasgo quer estabelecer o tipo de aversão que elas sentem em relação aos primos perguntando, no verso 335, se elas falam por ódio ou por ser a união contrária ao que é direito, lícito. A resposta, entretanto, foi dada em forma de pergunta, não nos sendo revelado, diretamente, o motivo de as Danaides fugirem da união com os primos.<sup>6</sup>

A pergunta feita no verso 336 explicita que, para as Danaides, a impiedade dos filhos de Egito consiste em querer aumentar seu poder por meio do matrimônio. Segundo Thomson (1980, p. 291), a condição de uma herdeira que se casa com um parente consanguíneo é delicada, pois, quando marido e mulher pertencem a uma mesma família, se houvesse um divórcio, por exemplo, a mulher poderia ser despedida sem ter direito a nada, ficando sem proteção. Ao homem caberia a decisão do divórcio, mantendo consigo a herança da mulher, porque ela não tinha direito de administrar o que herdava, devendo entregar todos os seus bens a um parente próximo, no caso, seu próprio marido.

Para Moreau (1985, p. 196), o que está em questão é o poder que o homem pretende exercer sobre a mulher. Comparando as Danaides com Clitemnestra, o autor afirma que elas eram mulheres viris, que não aceitavam, por isso, a condição que a mulher tinha em sua sociedade.

Ao analisarmos o comportamento das Danaides, devemos nos lembrar de que se trata de mulheres bárbaras, ainda que sejam representadas como gregas devotas a Ártemis.<sup>7</sup> Pelasgo, ao vê-las pela primeira vez, retrata-as como gregas quanto ao modo como se dirigem aos deuses, embora essa caracterização não seja equivalente em relação a outros aspectos (v. 234-45):

De onde é essa multidão de estrangeiras luxuosas com suas vestimentas e coroas bárbaras a quem dirigimos a palavra? Não é de Argos a vestimenta das mulheres nem de nenhuma região da Grécia. Tivestes coragem de vir a esta terra sem arautos, sem próxenos, nem condutores, intrepidamente: isso é admirável. Os ramos para os deuses da cidade estão junto de vós, em conformidade com as leis dos suplicantes: somente nisso, através de conjectura, estás de acordo com o costume da região da Grécia. Seria justo presumir as outras coisas, se, estando aqui, não tivesses a palavra para as explicar.

Além do modo como suplicavam a Zeus, graças à instrução de seu pai, outras características mostram de onde vieram. Pelasgo, ao tentar reconhecê-las em sua chegada, relaciona as 50 virgens com diferentes tipos de mulheres. Ele se espanta em saber que elas têm origem argiva, já que tinham a aparência das nômades indianas, das mulheres líbias e das amazonas:

É inacreditável ouvir-vos contar, ó estrangeiras,  
como é vosso este povo argivo.  
Sois muito mais parecidas com as líbias

de modo algum com as mulheres desta região.

[...]

Ouço que são as nômades indianas que servem de burro de carga,  
como camelos que andam trotando, que em uma terra  
ao lado da Etiópia habitam.

E quanto às amazonas comedoras de carne crua vivendo sem marido,  
se estivesses armadas com arco, certamente eu vos compararia [a elas].

(vv. 277-80; 284-90)

Com essas conjecturas, o rei mostra a impressão deixada pelas Danaides. Relacioná-las com mulheres africanas tem a ver com o aspecto físico das suplicantes, que têm pele escura (v. 154-5). Na referência às amazonas, Pelasgo as descreve como as que “vivem sem marido” (v. 289), visto que são também conhecidas por se negarem a conviver com homens. Com isso, poderíamos pensar que esse caráter viril apontado por Pelasgo poderia ser um indício da recusa das Danaides a não se entregarem aos primos. No entanto, a comparação feita com as amazonas refere-se somente a sua aparência, pois, ao se dirigirem a Pelasgo como suplicantes, as Danaides não apresentam uma atitude própria das filhas de Ares. Além disso, estavam sem armas, como nota o rei (v. 290).

Na peça, temos a afirmação de que elas não possuíam o espírito do deus da guerra, dado que as distingue das mulheres guerreiras, as amazonas. Aliás, nas referências feitas ao deus, observamos que elas o querem bem distante do seu caminho (cf. vv. 630-40; 665-6). Logo, não podemos concluir que seria o aspecto viril uma característica das Danaides que as impedia de realizar as núpcias com os filhos de Egito.<sup>8</sup>

Desde o início da peça, elas se referem à *hýbris* como algo do qual elas queriam proteger-se. Quando elas cantam seus lamentos, advertem que os deuses odeiam a *hýbris* (v. 80). Elas pedem a Zeus para observar como a *hýbris* dos mortais se renova (v. 103-4). Mais adiante, suplicam a Zeus, novamente, pedindo que ele as livre da *hýbris* dos varões: “Deixa-te persuadir por tua prole// e afasta-nos da violência [*hýbris*] dos homens, pois a abominas totalmente” (v. 527-8). E ainda, quando, nos versos 817-20, as Danaides tentam mais uma vez convencer Zeus de que devem ser protegidas por ele, elas caracterizam seus primos como portadores de uma “*hýbris* insuportável”, por tentarem possuí-las pela violência [*bía*]. Como podemos verificar nas referências, as Danaides não

querem ser levadas por seus primos ao leito nupcial pela força bruta, pela violência [*bía*],<sup>9</sup> sem seu consentimento.

Devemos observar, ainda, se há algum elemento jurídico que as obriga ao casamento com seus primos. Marc Durand (2005, p. 56) supõe que, por Dânao não ter herdeiro do sexo masculino, ele seria obrigado a entregar suas filhas ao parente mais próximo, para que, assim, fosse dada continuidade ao seu *oïkos*. É o que caracteriza o *epiclerato*, pois, quando não há filho, cabe à filha legar o *klêros* familiar, o que coloca esse tipo casamento no rol das obrigações familiares. Dessa forma, o filho de uma das Danaides receberia o legado do avô materno e não de seu pai. Mas teria para isso exigido Egito que, se um de seus filhos tivesse que se casar com a filha herdeira de Dânao, não transmitindo, portanto, seu próprio legado, teriam, então, todas de se casar com os demais irmãos?

Com relação ao poder, Pelasgo (v. 386-91) pergunta às Danaides se acaso não teriam seus primos poder [*krátos*] sobre elas, por serem eles os parentes mais próximos, pela lei da cidade [*nómo, póleos*]. Elas respondem, nos versos 392-3, que jamais querem submeter-se ao poder [*krátos*] masculino. Para Vernant (1999, p. 16), a resposta das Danaides indica que o problema reside na forma como queriam impor seu poder: pela força bruta [*bía*]. Contra essa dominação, elas buscam fazer valer o poder das mulheres, pedindo a Zeus, no final da peça, que “conceda o poder [*krátos*] às mulheres” (v. 1069-70).

Como podemos verificar no texto, as Danaides fogem do casamento, posto que não querem ser levadas por seus primos ao leito nupcial por *bía*. O coro das aias mostra muito bem o pavor das virgens de terem o destino que cabia a uma mulher do seu tempo na Grécia: o de terminarem no himeneu sem que essa fosse sua vontade (v. 1051-2). A resposta delas mostra que sua aversão ao casamento não era generalizada, mas direcionada a seus primos: “Que o grande Zeus nos livre//da união com os filhos de Egito” (v. 1053-4).

Nos últimos versos, quando as Danaides suplicam a Zeus que as liberte das núpcias hostis dizendo “Que o senhor Zeus nos livre da união infortunada com um homem cruel” (v. 1063-5), percebemos que essa aversão se dá de modo bastante acentuado contra a conduta dos varões e que nada nem ninguém conseguiriam desviá-las dessa postura.

Fica evidente, com a leitura do texto que chegou até nós, que, para compreendermos melhor o destino das Danaides, necessitamos de

conhecer um pouco mais a trilogia em que *Suplicantes* se insere. Em *Egípcios*, que consideramos a primeira peça da trilogia, temos as causas da fuga. Em *Danaides*, após a morte de Pelasgo, Dânao é obrigado a concordar com o casamento entre os primos, mas orienta as filhas a assassinar seus maridos. Como Hipermnestra poupa a vida de Linceu, ela é julgada pelo pai, mas o casal funda a nova casa real em Argos, e as demais Danaides acabam também se casando.<sup>10</sup>

Podemos verificar também a referência feita em *Orestes* (v. 871-3), que fala da punição imposta a Dânao,<sup>11</sup> a passagem em que Pausânias (*Descrição da Grécia*, 2.19.6) trata do julgamento de Hipermnestra, e o trecho em que Apolodoro (*Biblioteca*, 2.1.4) alude a uma discussão acerca do trono entre Dânao e seu irmão, que resultou na fuga do primeiro, sob a orientação de Atenas, com suas filhas.

Com base no que podemos reconstituir, os filhos de Egito incorrem em erro e recebem, portanto, uma terrível punição: a morte trazida pelas mãos das Danaides. Foi essa a solução encontrada por elas para se livrarem de uma relação indesejada. Por outro lado, elas também expiaram por sua *hýbris*, a começar pela própria fuga de sua terra.

Mas o que acontece quando, de acordo com Pausânias (2.19.6), uma das Danaides rompe com essa hostilidade e protege seu noivo? Dânao leva sua filha Hipermnestra a julgamento, por não ter ela obedecido a sua ordem para que cada uma de suas filhas matasse seus respectivos noivos. O que teria levado Hipermnestra a proteger seu noivo? De acordo com Apolodoro (2.1.5), ela preservou a vida de seu marido, por ele ter respeitado sua virgindade.

Em *Suplicantes*, as Danaides mostram-se exacerbadamente devotas à deusa Ártemis, negando, assim, os dons de Afrodite, necessários à manutenção da ordem cósmica. Aqui, encontramos uma postura que apresenta uma desmedida, pois o excesso cometido pelas Danaides consiste em se dedicarem cegamente a uma deusa virgem, sem fazer concessões, não aceitando o que estava sendo posto em seu destino, como verificam as aias:

Que a casta Ártemis nos conceda,  
compadecendo-se de nós, e que não venha pela coação  
uma união pela Citareia.  
Que essa luta seja dos odiosos.

(v. 1031-3)

As suplicantes, em sua obstinação, não se deixavam persuadir a se entregarem aos prazeres das núpcias. A resistência continua, como podemos notar nos versos 1039-43, quando as aias louvam os dons de Afrodite:

Associados à mãe querida estão  
o Desejo e aquela a quem nada é recusado,  
a encantadora Persuasão.  
É dada à Harmonia uma parte referente ao  
sussurro de Afrodite e ao caminho dos Amores.

Elas tentam ensinar às Danaides o comedimento, visto que estavam, com sua postura, ultrapassando o *métron*:

Aia – Faze agora um voto mais comedido.  
Co. – Ensinas-me alguma utilidade?  
Aia – Com relação às coisas divinas, nada suporteis com dor.  
(v. 1060-2)

O ensinamento que suas acompanhantes querem dar é o de que não se deve abdicar do próprio destino a fim de agradar, com sofrimento, a um deus. Notamos, assim, que as Danaides não observam o *métron* em sua relação com a divindade, pois, com a determinação de agradar a Ártemis, elas se negam à união com seus primos. A partir dessa decisão, estimuladas por seu pai, começam seus sofrimentos, pois elas dizem que, ao orientá-las em uma fuga, ele estava “nos afligindo em coisas tão ilustres” (v. 15). Por isso, suas aias, como conselheiras, orientam-nas dizendo que tal aflição imposta era descomedida.

Cabe perguntar se os filhos de Egito estavam sendo justos ao perseguir suas primas. Sua *hýbris* é visível também no desrespeito à autoridade de Dânao. Na verdade, ambos os grupos incorrem em falta, por seguirem seus impulsos sem ponderação. Os Egípcios querem forçar as Danaides à união, enquanto elas, impulsionadas pela aversão a seus primos, fogem, sem pensar em suas obrigações. A diferença entre os dois grupos consiste em que as fugitivas, colocando-se como vítimas, reverenciam os deuses do Olimpo, enquanto seus primos, por outro lado, além de não respeitarem a decisão do tio, agem em plena desconsideração aos deuses dos argivos, indo contra a própria *dikē* da cidade de Argos, como mostra o diálogo entre Pelasgo e o arauto dos filhos de Egito:

ARAUTO – Qual dessas faltas cometi sem justiça [*dikēs*]?  
REI – Primeiramente, não sabes ser um estrangeiro.  
AR. – Como não? Eu encontrei o que perdi.

REI – A quais próxenos da nossa região falaste?

AR – A Hermes, hábil em procurar, o maior dos próxenos.

REI – Falaste a deuses, sem honrá-los.

AR. – Honro os deuses do Nilo.

REI – Não os daqui, como te escuto falar.

(v. 916-24)

Contrariamente aos primos, as suplicantes invocam o auxílio de deuses gregos para que a *dikē* seja estabelecida. Os filhos de Egito recorrem a Hermes, não por temor a ele, mas por relacioná-lo com os seus próprios interesses. Logo, solicitar a ajuda de Hermes não constitui um exemplo de fé na justiça divina que, segundo Romilly (1998, p. 60), “está sempre acompanhada de temor”.

Invocando os deuses gregos, as Danaides procuravam alcançar a graça de serem recebidas e protegidas por Pelasgo em Argos, pois estavam em busca de justiça. Na peça, a principal decisão a ser tomada não cabe nem às Danaides, nem a Dânao e, tampouco, aos filhos de Egito, mas ao rei Pelasgo. É nele que se encontra toda a responsabilidade a ser tomada com relação aos deuses e à cidade que governa, pois o rei deveria passar pelo crivo dos deuses e dos homens.

Nesse momento, há um deslocamento da ação dramática que tinha como foco a chegada das Danaides e sua súplica e, agora, centra-se na figura do chefe que deve decidir receber, ou não, as suplicantes. Ele, primeiramente, assim como suas hóspedes, recorre à justiça divina para que não incorra em erro, tendo como preocupação não só agradar à divindade, mas também salvar a cidade. Assim sendo, sua atenção está voltada para o povo e não para as fugitivas.

A decisão de protegê-las visava à preservação de Argos, pois, como o rei diz, “é necessário respeitar a cólera de Zeus, protetor dos suplicantes. [Este] é o maior temor [*phóbos*] entre os mortais” (v. 478-9). É por esse temor que Pelasgo enfrenta seu destino, reconhecendo o poder da vontade dos imortais. Ele sabia que, pela lei da hospitalidade, não poderia negar ajuda às suplicantes, pois a justiça divina se cumpriria, caso os preceitos sagrados não fossem observados.<sup>12</sup> Diferentemente dos grupos das Danaides e dos Egípcios, a escolha feita pelo rei se pautou na *eusébeia*.

O rei conhecia as consequências funestas que sua escolha traria à cidade. Se ele decidisse abandoná-las à própria sorte, sofreria a cólera de Zeus, protetor das suplicantes. Por outro lado, se as protegesse, provocaria

uma guerra com os filhos de Egito. Diante desse impasse, o rei decide defendê-las, não expondo seu povo à ira divina. Dessa forma, ele evita a poluição [*miasma*] da cidade (v. 616-20).

Foi com ameaça de um suicídio coletivo (v. 802-7) que as Danaides chantagearam Pelasgo para que ele as ajudasse contra o ataque dos filhos de Egito. Como nota Moreau (1985, p. 200), não as receber significaria cometer dois sacrilégios: o de não respeitar a lei da hospitalidade e o de macular um monumento erigido aos deuses, pois elas estavam refugiadas em um altar. Sua escolha se submete ao poder divino, sem negligenciar o poder do povo, pois Pelasgo precisou contar com o consentimento da cidade nessa empreitada:

Não é fácil decidir essa querela, não me tomes como juiz [*kritén*],  
Já disse que, sem a vontade do povo, não  
faria essas coisas, tampouco pelos poderes, e nunca  
diga o povo, se, de algum modo, algo desse tipo acontecer,  
“Honrando os estrangeiros, perdeu a cidade.”  
(v. 397-401)

Será por meio de *peithó* que o povo de Pelasgo permitirá que Dânao e suas filhas fixem residência em Argos. Aliás, *peithó* e *phóbos* andam juntos, perpassando toda a peça: é por *peithó* que as Danaides convencem Pelasgo a recebê-las, mas é por *phóbos* que ele decide defendê-las. É ainda por persuasão que Dânao e Pelasgo colocam o povo do lado das suplicantes; entretanto, elas não teriam sido aceitas, se o rei não ameaçasse o povo com o exílio e a cólera de Zeus.<sup>13</sup>

Com a chegada do arauto (v. 836), representante dos filhos de Egito, temos a aproximação do confronto entre os dois grupos. As Danaides, em suas preces, pediam a Zeus que fizesse com que seus primos perecessem no mar (vv. 842-4, 865-71), mas seu pedido não é atendido.

Notamos que os grupos de interesse na peça têm como porta-vozes figuras individuais: as princesas são representadas ora por Dânao, ora pela líder do coro; os Egípcios, por seu arauto; e a cidade, por seu rei. Nisso percebemos a destinação da responsabilidade que oscila entre indivíduos, situando-a no nível estritamente pessoal, e grupos, caracterizando um determinado ambiente social. A decisão do rei, por exemplo, é tomada com o apoio do povo. E tanto as Danaides como os Egípcios seguiam uma escolha feita em grupo.



O papel do chefe como o que legisla com prudência é muito bem desempenhado por Pelasgo, cuja *sōphrosýnē* será exaltada pelas aias das Danaides. Formando um segundo coro, elas servem como uma voz que quer redirecionar o caminho escolhido pelas filhas de Dânao, mostrando que os atributos de Cípris, Afrodite, devem andar ao lado dos de Hera. A procriação, elemento relacionado com Afrodite, e o casamento, que nos remete a Hera, devem estar interligados. Ao enfrentarem seu destino, recorrendo aos deuses e à cidade de Argos, mostraram piedade e poder de persuasão que serão sua salvação, muito embora precisassem, ainda, reconciliar-se com seu destino.

Como elas eram conduzidas e orientadas pelo pai, podemos entender que existe a possibilidade de que a causa de sua fuga seja política. Devemos nos lembrar de que Apolodoro (2.1.4) aponta uma discussão entre Dânao e seu irmão sobre o trono como causa da fuga para Argos. E, no final de *Suplicantes* (v. 980-1013), Dânao adverte sua filhas acerca de seus inimigos, visto que sua vida estava em perigo.

No entanto, na versão do mito apresentada por Ésquilo, ao alegarem dedicação a Ártemis, verificamos que sua escolha tem um forte caráter religioso, sendo a falta de respeito demonstrada pelos filhos de Egito com relação à opção das Danaides considerada *hybris* pelas suplicantes.

Apesar de serem devotas de Ártemis, temos, no testemunho de Heródoto (*Histórias*, II, 171), o relato de que as Danaides levaram para a Hélade o ritual de Deméter, as *Tesmofórias*, festa dedicada a essa deusa e comemorada por mulheres casadas. Heródoto (II, 98) já tinha feito uma referência a um genro de Dânao, Árcandros, o que mostra que elas não eram totalmente contra a união sexual. Se juntarmos esses dados à informação dada por Apolodoro (2.1.4-5), de que as filhas de Dânao valeram como prêmios aos vencedores de uma corrida, podemos concluir que as Danaides encontraram um ponto de equilíbrio.

Se foi pela exclusão de um dos atributos de Afrodite que se deu todo o sofrimento dessas princesas, ao passarem à posteridade como celebrantes das *Tesmofórias*, elas demonstraram tamanha consciência do poder da fecundidade e de seu papel na construção da *pólis*. Sendo assim, podemos nos remeter aos sete versos contidos no fr. 44 Nauck,<sup>14</sup> atribuído a Ésquilo, e que pertencem à peça *Danaides*, em que fica evidente a vitória do amor, por meio de Afrodite:

O céu puro ama penetrar a terra,  
o amor possui a terra para celebrar a união,  
a chuva que cai do abundante céu  
fecunda a terra que gera aos mortais  
os pastos dos animais e os alimentos de Deméter  
a estação das árvores (vem) dessa união úmida –  
isso é irrevogável. Eu sou a causa dessas coisas.

A última afirmação confere a Afrodite a causa e o poder de gerar todas as coisas e de, por isso mesmo, ter tudo e todos submetidos ao seu domínio, não por força, *bía*, mas por persuasão, *peithō*, e pelo poder do amor, *érōs*.

## NOTAS

<sup>1</sup> A peça *Suplicantes* era considerada a composição supérstite mais antiga de Ésquilo. Com a descoberta de um fragmento (Ox. Pap. 2256, fr. 3), publicado em 1952, ela perde esse posto para *Sete contra Tebas*, sendo indicado o ano 463 a.C. para sua produção (Cf. SOMMERSTEIN, 2002, p. 35; LESKY, 2003, p. 99).

<sup>2</sup> A tradução do texto grego é de responsabilidade da autora deste artigo. A edição usada é a da Société d'Éditions Les Belles Lettres.

<sup>3</sup> A peça *Suplicantes* não tem início com o prólogo, mas começa com a entrada do coro, o párodo.

<sup>4</sup> Cf. WINNINGSTON-INGRAM, 1983, p. 59; SOTTOMAYOR, 1968, p. 92, n. 8.

<sup>5</sup> Quando analisamos as traduções escolhidas para *autogenei phyxanoria*, encontramos as seguintes versões: “cheias de horror inato a homem”, de Paul Mazon (2003), “por aversão às núpcias dentro da mesma raça”, de Sottomayor (1968). Smyth (1926) traduz como “por nosso próprio ato de fugir da ação dos homens”.

<sup>6</sup> No texto estabelecido por Wilamowitz-Moellendorf (1958), usado na tradução da peça feita por Sottomayor (1968), há uma lacuna no verso 336, não sendo apresentada a resposta dada pelas suplicantes (cf. SOTTOMAYOR, *op. cit.*, p. 112, n. 194). Para Sottomayor, a resposta das Danaides mostra que elas têm aversão por ódio (*op. cit.*, *loc. cit.*).

<sup>7</sup> No relato de Heródoto (II, 91), temos uma referência a Dânao e Linceu a quem é atribuída uma prática helênica no culto a Perseu, a de competições atléticas, apesar de o próprio Heródoto observar que não era usual aos egípcios adotar costumes helênicos ou de qualquer outro povo.

<sup>8</sup> Ainda assim, no mito das Danaides, reconhecemos que elas apresentam uma ambiguidade ao se mostrarem vítimas, em suas súplicas, e, ao mesmo tempo, senhoras de seu destino, por decidirem fugir do casamento, sendo, assim, fortes. Além disso, foram corajosas o suficiente para cometerem o assassinato de seus maridos, posteriormente.

<sup>9</sup> No trecho em que a palavra *bía*, (pela força) aparece, o rei apresenta sua decisão de defender as suplicantes, a fim de que elas não se submetam à violência dos primos pelo casamento (v. 943).

<sup>10</sup> Cf. Duchemin (1968, p. 50-51) e Lesky (*op. cit., loc. cit.*), Sottomayor (*op. cit.*, p. 31), por exemplo, consideram *Egípcios* como a segunda peça da trilogia, em que ocorre o assassinato dos primos, e *Danaides*, a terceira, com a encenação do julgamento de Hipermnestra. Sommerstein (2002, p. 35), baseando-se nos estudos de Wolfgang Rösler, situa *Egípcios* como a primeira peça da trilogia, na qual Egito faz a proposta de casamento entre os primos. Dânao recusa, pois um oráculo anunciou que ele seria morto por um de seus genros. E em *Danaides*, a terceira peça, Dânao ordena o assassinato dos filhos de Egito, o que será feito por suas filhas, com exceção de Hipermnestra, que será julgada por isso.

<sup>11</sup> No trecho, temos: “Vejo uma multidão marchando e se assentando em uma elevação, de onde se fala que Dânao primeiramente reuniu o povo em moradas comunitárias, quando ele foi condenado a pagar uma pena a Egito.”

<sup>12</sup> Romilly (1971, p. 58) defende a ideia de que, em Êsquilo, *phóbos* não representa um valor moral, fruto de uma reflexão sobre o que há de vir, mas constitui parte integrante do castigo.

<sup>13</sup> Nos versos 379-80, o rei diz “estou sem saída e o medo se apodera do meu espírito// o medo de fazer e o de não fazer, e o de escolher a má sorte”.

<sup>14</sup> Nauck, 1889, p. 16.

## ABSTRACT

The Aeschylus' play *Suppliants* shows us the Danaos' daughters running away from a matrimonial union with their cousins in Egypt. In their repulse towards them, which is called *phyxanoria* in the play, the suppliants asked the King of Argos, Pelasgus, for help, claiming to be the Io descendents, who in the past belonged to the nobility of the city. In this article, we discuss what characterizes the *phyxanoria* showed by the Danaids.

**Keywords:** *Suppliants*; Aeschylus; *phyxanoria*; Tesmofórias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLLODORUS. *Library*. Transl. by Sir James George Frazer, F.B.A., F.R.S. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1921.

DURAND, Marc. *Agôn dans les tragédies d'Eschyle*. Paris: L'Harmattan, 1995.

DUCHEMIN, Jacqueline. *L'agon dans la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

ESCHYLE. *Suppliant Women*. Trad. Herbert Weir Smyth. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

ÉSQUILO. *As Suplicantes*. Introd., trad. e notas de Ana Paula Q. F. Sottomayor. Coimbra: INIC, 1968.

HERODOTE. *Histoires*. Texte établi et traduit par Ph. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

LESKY, A. *A Tragédia Grega*. Tradução de J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Souza; Alberto Gulzik. São Paulo: Perspectiva, 1992 [Col. Debates].

MOREAU, A. *Eschyle: la violence et le chaos*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

NAUCK, August. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Leipzig: Teubner, 1889. Disponível em: <<http://archive.org/details/tragicorumgraeco00naucuoft>>. Acesso em 28 de maio de 2013.

PAUSANIAS. *Description of Greece*. Transl. by W.H.S. Jones; Litt. D.; H.A. Ormerod, MA: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd., 1918. 4 v.

ROMILLY, Jacqueline. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

\_\_\_\_\_. *A Tragédia Grega*. Trad.: Ivo Martinazzo. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

RÖSLER, Wolfgang. The end of the *Hiketides* and Aischylos' Danaid Trilogy. In: LLOYD, Michael (ed.). *Oxford Readings in Classical Studies: Aeschylus*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2007.

SOMMERSTEIN, Alan H. *Greek Drama and Dramatists*. Londres: Routledge, 2002.

SOTTOMAYOR, Ana Paula Q. F. Introdução. In: ÉSQUILO. *As Suplicantes*. Pref., introd., trad. e notas. Coimbra: INIC, 1968.

THOMSON, George. *Aeschylus and Athens*. Londres: Lawrence & Wishart, 1980.

TORRANO, Jaa. As súplicas a Zeus Suplicante na tragédia *As Suplicantes* de Ésquilo. *Revista Clássica*. v. 20. 2007. Disponível em: <[http://classica.org.br/revista/pdf/20/2/ClassicaBrasil\\_20.2\\_293-325.pdf](http://classica.org.br/revista/pdf/20/2/ClassicaBrasil_20.2_293-325.pdf)>. Acesso em: 28 de maio de 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega. In: \_\_\_\_; VIDAL-NAQUET, Pierre. (org.) *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WINNINGSTON-INGRAM, R. P. The Danaid Trilogy of Aeschylus. In: \_\_\_\_\_. *Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

# O VALOR MÁGICO DO OLHAR NO CAPÍTULO 35 DO LIVRO I DO *OPUS AGRICULTURAE*, DE PALÁDIO

Luis Augusto Schmidt Totti

---

## RESUMO

No âmbito do pensamento mágico-religioso, é inegável que o olhar está entre os símbolos mais poderosos e significativos, em vários campos da atividade humana, inclusive na agricultura. No tratado agrônômico *Opus agriculturae*, de autoria de Paládio (séc. V d.C.), mais especificamente no livro I do capítulo 35, o autor apresenta receitas para a proteção da propriedade rural contra pragas e fenômenos climáticos. São mencionados alguns procedimentos nos quais o ato visual é elemento fundamental para o êxito das práticas. Neste artigo, procuraremos identificar a existência ou não do poder mágico do olhar em cada uma dessas práticas, seus valores simbólicos específicos e a amplitude desses valores no contexto de outras práticas e situações não relacionadas com a magia agrária.

**Palavras-chave:** agricultura; Roma antiga; magia; olhar; Paládio.

## INTRODUÇÃO

No intrincado universo de gestos, ações, fórmulas, objetos e substâncias que integram a diversidade de receituários mágico-religiosos concebidos ao longo dos séculos, o olhar se consagra como importante elemento fomentador de crenças, superstições e tabus cultivados pelo homem desde épocas remotas. Não por acaso, a fé no poder creditado ao ato visual transcende o tempo e o espaço e lhe confere um valor singular, perene e universal na simbologia da magia e da religião. Em sua acepção denotativa, puramente física e concreta, o ato de *ver* e todos os outros que lhe são inerentes, como *enxergar*, *olhar*, *contemplanar*, *observar*, traduzem atributos próprios da faculdade sensorial da visão, responsável por dotar o homem de uma percepção ampla do mundo exterior. Os olhos, por sua vez, órgãos físicos responsáveis pelos estímulos visuais, são os receptáculos das imagens pelas quais o homem identifica os objetos, as coisas, os seres, ao divisar e distinguir suas formas, cores, movimentos e posição no espaço, com uma velocidade e fidelidade não

alcançadas pelos outros órgãos sensoriais. Horácio declara que “[as ações] recebidas pelo ouvido estimulam a mente de forma mais vagarosa que as ações apresentadas aos olhos fiéis” (*Ars Poetica*, CLXXX: *Segnius irritant animos demissa per aurem quam quae sunt oculis subiecta fidelibus*). A visão nos concede verificar objetos próximos e distantes, reconhecer semelhanças, diferenças e particularidades com exatidão e facilidade inalcançáveis pelos demais sentidos. Assim, ela goza de privilegiada aptidão ao discernimento, à investigação e, por consequência, à aquisição do conhecimento, alcançando uma posição de prevalência em relação às faculdades tátil, olfativa, gustativa e auditiva. O olho, segundo Chevalier e Gheerbrant (1974, p. 687), é algumas vezes utilizado como símbolo do conjunto de percepções exteriores e não apenas da visão. Na antiguidade romana, Santo Agostinho reconhece a prevalência do olho sobre os demais órgãos do sentido ao declarar, nas *Confissões* (X, 35, 54):

*ad oculos enim proprie videre pertinet, utimur autem hoc verbo etiam in ceteris sensibus, cum eos ad cognoscendum intendimus. neque enim dicimus, 'audi quid rutillet, 'aut, 'olefac quam niteat, 'aut, 'gusta quam splendeat, 'aut, 'palpa quam fulgeat': videri enim dicuntur haec omnia. dicimus autem non solum, vide quid luceat, 'quod soli oculi sentire possunt, sed etiam, 'vide quid sonet, 'vide quid oleat, 'vide quid sapiat, 'vide quam durum sit. 'ideoque generalis experientia sensuum concupiscentia [...] oculorum vocatur, quia videndi officium, in quo primatum oculi tenent, etiam ceteri sensus sibi de similitudine usurpant, cum aliquid cognitionis explorant.*

O ver pertence propriamente aos olhos. Empregamos, no entanto, esse vocábulo também em relação aos demais sentidos, quando os aplicamos ao conhecimento. E, de fato, não dizemos, ‘ouve como brilha’, ou ‘cheira como reluz’, ou ‘saboreia como cintila’, ou ‘apalpa como resplandece’: por outro lado, diz-se que tudo isso se vê. Dizemos não apenas ‘vê como brilha’, pois somente os olhos podem senti-lo, mas também ‘vê como soa’, ‘vê como tem cheiro’, ‘vê como tem sabor’, ‘vê como é duro’. E é por essa razão que a experiência geral dos sentidos é chamada concupiscência (...) dos olhos, porque a função da visão, na qual os olhos têm preeminência, os outros sentidos também usurpam por analogia, quando buscam algum conhecimento.

A predominância da visão sobre os outros sentidos é facilmente verificável no plano linguístico. Comumente emprega-se o léxico relacionado ao campo semântico da visão em referência às mais diversas maneiras de apreensão da realidade. Quando, por exemplo, se diz “veja bem”, “olhe aqui”, “observe que...”, “não vejo as coisas assim”, “olhe por ele”, “no meu ponto de vista”, “a meu ver”, mais do que confirmar o

domínio da visão sobre os outros sentidos, estão sendo atribuídos a verbos que remetem ao ato físico do olhar significados abstratos e morais, reportando a atividades do intelecto, tais como *examinar, perceber, verificar, cuidar, refletir, julgar* etc. Quando se emprega a palavra “imagem” em alusão à fama ou à reputação de uma pessoa qualquer, trata-se de um termo que remete a uma representação essencialmente visual para indicar não a aparência física do indivíduo, mas o que se diz ou se pensa dele. O mesmo raciocínio vale no caso de expressões como “está claro que...”, ou “alguém nos dê uma luz”. As noções de clareza e luminosidade, pertencentes por natureza ao campo puramente visual, assumem acepções características da experiência intelectual. Chevalier e Gheerbrant (1974, p. 689) atribuem aos olhos uma capacidade inigualável de sentir as coisas de modo tão amplo que eles se revestem de um caráter de integralidade não obtido pelos outros órgãos sensoriais. Na verdade, o sentido da visão compreende e resume os demais. Não é ao acaso, portanto, que Santo Agostinho se refere a ele como o mais apto para o conhecimento: “E os olhos são, dentre os órgãos dos sentidos, os mais importantes para o conhecimento” (*Confissões*, X, 35, 54: *Oculi autem sunt ad noscendum in sensibus principes*).

Esse elo que estabelece uma afinidade privilegiada entre visão e conhecimento se faz presente no étimo do próprio verbo *ver*. Sua raiz latina, o verbo *uidere*, significa “ver”, mas estende sua aplicação também a outros sentidos além da visão, referindo-se, ainda, à visão espiritual. *Videre*, por sua vez, remonta à forma indo-europeia \**weid-*, que indica a visão não apenas no gesto concreto que a consuma, mas também no *ver* como meio de obtenção do conhecimento (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 1296-8). Em latim, *oculus* significa *olho*, que, a exemplo de *uidere*, designa em sua acepção moral a *visão espiritual* (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 1128).

Não é estranho, portanto, que a visão, faculdade sensorial superior às demais na busca por conhecimento e saber, se consagra como um gesto provido de sensibilidade privilegiada, de alcance mental e espiritual abrangentes e de poder e eficácia especiais no campo mágico-religioso. O olhar, segundo Chevalier e Gheerbrant (1974, p. 803), “está carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens superiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime”.<sup>1</sup>



Quando se fala numa pessoa a quem se atribui capacidade fora do comum de conhecer o futuro, ou de adivinhar o que acontece em lugares em que ela não se faz presente, confere-se a essa pessoa a denominação de *vidente*; a seu dom dá-se o nome de *clarividência*. Normalmente, é pela visão que se identificam os fenômenos prodigiosos e extraordinários atribuídos à intervenção de forças sobre-humanas ou divinas na ordem natural das coisas: daí esses eventos serem chamados *milagres* (do latim *miraculum*, “coisa admirável”, que remonta ao verbo *mirari*, “olhar com admiração, espanto, assombro”). Na religião romana antiga existiam as figuras do *auspex*, do *haruspex*, e do *extispex*, sacerdotes responsáveis pela previsão de eventos futuros, que era feita com base na observação do voo, do canto e da maneira de comer das aves (*auspex*) e na observação das entranhas das vítimas (*haruspex e extispex*).<sup>2</sup>

Segundo Mauss (2000, p. 58), a proibição de olhar para trás, por exemplo, é um tabu amplamente disseminado no domínio da magia e da religião. Escritores romanos relatam que ao se encerrar um ritual mágico, as sobras das substâncias empregadas na purificação deveriam ser deixadas de lado, e o oficiante, ao deixar o local onde foram abandonadas as sobras, não poderia olhar para trás. De acordo com Cascudo (2001, p. 541-2), também na Roma antiga, no domínio religioso, não se olhava para trás no cerimonial, na oferenda de votos ou nas purificações.

Nas comunidades em que se acredita na eficácia mágica, o olhar anormal, alterado, agitado e estranho de um indivíduo é o que o faz ser temido e malquisto, sendo, portanto, um dos aspectos pelos quais se reconhece a pessoa potencialmente dotada dos dons e poderes de um feiticeiro (MAUSS, 2000, p. 27-9). E se o olhar tem a força de fazer o feiticeiro, é porque ele contém um potencial especial de modificação, de atuação sobre as coisas e as pessoas. O receio e a malquerência que ele suscita advêm do poder que esse olhar anormal tem de interferir perniciosamente na ordem das coisas, na vida dos seres animados e mesmo na condição dos seres inanimados. Para o crente na eficiência da magia, o simples olhar, carregado de intenção, transmissor das afecções da alma humana, equivale a um gesto concreto, a uma ação efetivamente realizada.<sup>3</sup> Daí, segundo a crença, o olhar, principalmente quando exterioriza um estado de alma em perturbação, quando expressa um desejo hostil, uma má aspiração, tem o poder de influenciar diretamente, e de modo perigosamente prejudicial, seres e coisas. E quando se fala no olhar mal intencionado,

fala-se propriamente num dos atos de uso mais disseminado no campo da magia e das superstições: o mau-olhado, também denominado em português pelas expressões “olho-grande” ou “olho-gordo”,<sup>4</sup> e definido por Cascudo (2001, p. 542) como uma “irradiação maléfica” ou “fluidos perigosos e nocivos” que alguns indivíduos podem liberar pelo olhar, e que trazem as mais diversas consequências. Essas observações nos indicam que o mau-olhado tem sobre os “alvos” que se encontram ao alcance de sua influência o poder de secá-los, definhá-los, estragá-los, deteriorá-los, feri-los, adoecê-los, matá-los, destruí-los. O olho deixa o corpo e, sem se separar dele, atinge mesmo à distância o objeto visualizado, tomando posse e assumindo controle dele. Mau-olhado é o olhar invejoso, descontente com a constatação da prosperidade, felicidade e boa sorte alheias. O termo *inveja* provém do vocábulo latino *invidia*, derivado do verbo *inuidere*, formado a partir da composição do prefixo *in-* (para, em direção a, contra) e do verbo *uidere* (ver, olhar). *Inuidere* indica o olhar para ou em direção ao que é dos outros; mas essa definição é insuficiente; na verdade, o termo designa mais do que simplesmente o olhar dirigido a alguém ou a algo, refere-se especificamente ao olhar lançado contra o outro, um olhar eivado de um sentimento de má vontade, que se constitui como gesto hostil, contrário, inimigo, adverso, o olhar que pode ferir, matar ou destruir. Traz consigo, desta forma, uma força pernicioso, nociva, tanto quanto carregada de ameaça e perigo ao objeto olhado.

## O OLHAR NO *OPUS AGRICULTURAE*

Paládio faz referência à força mágica do olhar em quatro receitas ao longo do capítulo 35. Em cada uma delas, contém um valor mágico distinto. Em I, 35,1-2, o agrônomo menciona algumas precauções tomadas para proteção da propriedade contra o granizo, contra o nevoeiro e contra animais:

*Aliqui ursi adipem cum oleo tusum reseruant et falces hoc, cum putaturi sunt, unguunt. Sed hoc in occulto debet esse remedium, ut nullus putator intelligat: cuius tanta uis esse perhibetur, ut neque gelu neque nebula neque aliquo animali possit noceri. Interest, ut res profanata non ualeat.*

Alguns guardam gordura de urso dissolvida em óleo e, quando estão para realizar a poda, untam seus podões com essa mistura; entretanto esse expediente deve ser realizado em segredo, para que nenhum podador o perceba; seu poder – conta-se – é tão grande que nem o gelo, nem o nevoeiro, nem

animal nenhum possam causar estragos; o que é importante é que o ato perde sua eficácia se profanado.

No trecho em questão, o autor não emprega nenhum termo que remeta direta ou explicitamente ao olhar ou a alguma de suas virtudes mágicas. Paládio dá especial atenção à recomendação de proceder à unção do podão às escondidas, para evitar que um eventual reconhecimento da operação mágica anule seu encantamento. Essa receita é inspirada em parte nas *Geopônicas* (V, 30), na qual ela é indicada para a proteção das videiras contra a geada e os parasitas: “esfregue banha de urso nos podões com os quais você poda as videiras, sem que ninguém tome conhecimento, e a videira não será atingida nem por parasitas nem pela geada”.<sup>5</sup> No texto do *Opus agriculturae*, o cuidado com o ocultamento do ritual e o valor da observância dessa precaução podem ser notados particularmente no último período do parágrafo, entre outras coisas pelo uso do participípio *profanata*, do verbo *profano*, termo originário do domínio religioso, indicando o ato de infração de normas sagradas, de leis divinas, assim como o ato de macular o objeto, o recinto, ou o gesto considerado *sacer*, isto é, sagrado, inviolável.<sup>6</sup> Para que a receita tenha sua eficácia assegurada, a aplicação dos ingredientes no podão deve ser realizada secretamente, do contrário ocorre a violação; há que se manter o ritual “intacto” para ser preservada sua função mágica. E quando se diz intacto diz-se protegido de qualquer contato. Na mentalidade mágica o contato, para se realizar, não implica necessariamente o toque resultante da aproximação física; em outras palavras, não resulta invariavelmente da percepção de um objeto por meio do sentido do tato propriamente dito. Frazer (1982, p. 41) discorreu a respeito da *magia por contágio*, também explicada por Mauss (2000, p. 76-81) na forma da *lei da contiguidade*. O contato, na magia, também se realiza à distância, quer os objetos implicados estejam afastados no espaço, quer estejam distantes no tempo. O olhar, permitindo a percepção de um ser, uma coisa, ou um gesto à distância, possui o valor do contato, ao menos na magia (o mesmo vale para a religião). O simples reconhecer, o simples descobrir pelo olhar implica, portanto, a quebra do ocultamento, sem que haja a necessidade do contato físico direto da pessoa com o objeto visto, contemplado, percebido pelos olhos. O segredo, nessas situações, torna-se uma precaução indispensável para garantir a proteção e a inviolabilidade do ato, que, livre dos riscos advindos do contato

e reconhecimento visuais e da observação exterior, tem preservada sua virtude. Além disso, ao falarmos no segredo nos vem à mente a ideia de prescrições norteadas por proibições, tais como os casos de interdições relativas à mulher menstruada ou em trabalho de parto que deveriam ser isoladas de todo o tipo de contato com o restante da sociedade (TOTTI, 2005, p. 160). Constituem procedimentos cuja finalidade é evitar que aconteça um evento não desejado. Sob esse ponto de vista, o segredo, ao evitar o contato, seja visual, seja propriamente físico, contém características da magia negativa; trata-se, assim, de um tabu (FRAZER, 1982, p. 39-40). O segredo é comum e necessário ao resguardo contra adversidades e infortúnios que se quer impedir. É pelo segredo que o poeta Catulo procura proteger os beijos e o amor partilhados com Lésbia (*Carmina*, V):

*Da mi basia mille, deinde centum,  
Dein Mille altera, dein secunda centum,  
Deinde usque altera mille, deinde centum.  
Dein, cum milia multa fecerimus,  
Conturbabimus illa, ne sciamus,  
Aut ne quis malus invidere possit,  
Cum tantum sciat esse basiorum*

Dá-me mil beijos, depois cem,  
Depois outros mil, depois mais cem,  
Depois, quando tivermos completado muitos milhares,  
Nós os misturaremos, para não sabermos,  
Ou para que nenhum invejoso possa lançar um mau-olhado,  
Quando souber quantos são os beijos.

Catulo não fala em esconder os beijos; o poeta fala em misturá-los. O segredo está em manter oculta a quantidade de beijos trocados para que os amantes se mantenham protegidos de um eventual olhar hostil, invejoso, ou seja, do mau-olhado. Lafaye, na obra *Catule, Poésies*, explica que a crença no mau-olhado era algo particularmente disseminado na época em que viveu o escritor latino e indica as razões que a justificam: “as pessoas estavam convencidas de que toda felicidade atraía por si própria a inveja, ainda mais no caso daquele que ultrapassava a medida comum. As pessoas felizes devem se resguardar dos lançadores de sortilégios. Contar seus bens, saber exatamente seu número, era tomar consciência de sua felicidade e, daí, aumentar o perigo; a pessoa tinha maior chance de escapar quando se abstinha de precisá-los” (*apud* TUPET, 1976, p. 179). Ficar sabendo da soma exata de alguma coisa torna a pessoa vulnerável

ao olho-grande (GUBERNATIS, p. 14, *apud* VASCONCELLOS, 1991, p.87). “Contar dá azar”, diz o dito popular. Catulo retoma essa superstição no poema VII do *Carmina*:

*Tam te basia multa basiare  
Vesano satis et super Catullo est,  
Quae nec pernumerare curiosi  
Passint nec mala fascinare lingua*

Que tu lhe dê beijos tão numerosos  
É suficiente e mais do que isso ao insensato Catulo,  
Para que os curiosos não possam contá-los todos  
E não possa uma língua má lançar-lhe um sortilégio.

O princípio da inviolabilidade por meio do ocultamento de algo que não deve ser reconhecido é, nos dois poemas de Catulo, o mesmo da prescrição relativa ao podão de urso a ser escondido mencionada por Paládio. Se o poeta lírico explicita a proteção precisamente contra a influência nociva de pessoas mal-intencionadas, o agrônomo deixa claro que o objeto untado deve ser escondido dos podadores (*ut nullus putator intellegat*). Aqui, no entanto, não parece que a associação entre o podador e o instrumento agrícola em questão tenha alguma motivação mágica, seja por similaridade, seja por contiguidade. A unção, conforme o próprio texto diz, será feita na ocasião da poda das plantas. Obviamente, a circulação mais constante dos podadores do que de outros empregados no local destinado às ferramentas possivelmente faz com que exista uma precaução especial para que o ritual, obrigatoriamente reservado, seja realizado em condições tais que esses trabalhadores não percebam sua realização. No texto das *Geopônicas*, por exemplo, a recomendação é de que o ato seja executado “sem que ninguém tome conhecimento”, não havendo nenhuma indicação de que o procedimento deva ser ocultado especificamente do podador.

A força mágica do olhar aparece ainda em I, 35, 16, numa receita para assegurar a fertilidade de tudo o que estiver plantado no jardim: “deve-se colocar no interior do jardim um crânio de égua – mas não virgem – ou, de preferência, de jumenta: acredita-se, pois, que com sua presença fecundam aquilo que estão olhando” (*equae caluaria sed non uirginis intra hortum ponenda est uel potius asinae. Creduntur enim sua praesentia fecundare, quae spectant*).

Indicação semelhante a essa aparece no texto das *Geopônicas*, embora não contenha os detalhes do texto do *Opus agriculturæ*. Primeiramente, na

obra grega fala-se apenas no crânio de jumento, sem referências à fêmea desse animal, nem ao crânio de égua; em segundo lugar, não está explicitada a força do olhar: “a horta ficará em boas condições [...] se você colocar o crânio de um jumento no meio dela” (XII, 6).<sup>7</sup> Columela cita uma receita similar, recomendada para proteção do campo contra ventos e tempestades e cuja origem ele atribui aos etruscos (*Re Rustica*, X, 337-45):

*Haec ne ruricolae paterentur monstra, salutis  
ipsa novas artis varia experientia rerum  
et labor ostendit miseris ususque magister  
tradidit agricolis ventos sedare furentes  
et tempestatem Tuscis avertere sacris.  
[...] Hinc caput Arcadici nudum cute fertur aselli  
Tyrrenus fixisse Tages in limite ruris [...]*

Para evitar que os camponeses sofressem tais desgraças, não apenas o trabalho mostrou aos desventurados agricultores, mas também a prática, mestra, lhes ensinou exatamente pela diversificada experiência, que novas artes de conservação das coisas acalmam os ventos furiosos e afastam a tempestade com ritos toscanos. [...] Daí conta-se que o tirreno Tagete pendurou no limite de seu campo, desprovida da pele, a cabeça de um jumento da Arcádia.

Se os textos das *Geopônicas* e o de Columela fazem menção unicamente ao jumento, sem especificarem o uso do crânio de fêmea, além de omitirem a recomendação do uso de crânio de égua, Plínio, ao contrário, aconselha o emprego desta última, desconsiderando o que é recomendado nos dois textos citados acima: “[conta-se que] as lagartas são eliminadas por completo se forem colocados sobre uma estaca, nos jardins, crânios de equinos, exclusivamente da fêmea” (*História Natural*, XIX, 180: *in totum vero necari urucas, si palo inponantur in hortis ossa capitis ex equino genere, feminae dumtaxat*). A partir do confronto desses textos, é possível afirmar que Paládio tenha procedido a uma espécie de *contaminatio*, reunindo num único preceito duas tradições de receitas mágicas, por um lado a tradição seguida pelas *Geopônicas* e por Columela, que mencionam o asno e não especificam o sexo do animal, por outro lado a tradição observada por Plínio, que se refere ao uso exclusivo do crânio de égua.

Quanto ao valor propriamente mágico da receita descrita por Paládio, a força do olhar contém efeito benéfico, uma vez que transmite fertilidade. Isso explica a presença do elemento feminino, com uma aplicação diferente daquela com que aparece na receita para combater lagartas

e outras pragas, em que é necessária a presença de uma mulher menstruada (I, 35, 3). Neste último caso, o fêmeo está representado pelo sangue menstrual, associado ao insucesso na fecundação e à impossibilidade, momentânea ou permanente, de gerar um novo ser; simboliza, portanto, a ausência de vida, a morte, a destruição; daí em muitos casos ser utilizado com a finalidade de proteção contra pragas, que são o alvo do poder destrutivo desse tipo de sangue. No caso da utilização do crânio de égua ou de jumenta, o elemento feminino evoca a fertilidade, a fecundidade e, desta forma, a procriação, a reprodução, a vida. Cumpre mencionar que a terra e a mulher estão associadas universalmente à ideia da renovação e da perpetuação da vida, o que faz com que a similitude existente entre a fertilidade da terra e a da mulher seja facilmente verificável na história das comunidades humanas em todas as épocas e lugares. Em latim, por exemplo, um dos dois termos existentes para nomear a mulher é *femina*, palavra que deriva da raiz indo-europeia \*dhē-, pela forma latina \*fe-, mesma procedência dos adjetivos *fecundus* “fecundo” e *felix* “que produz frutos, fecundo, fértil” (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 396-9). A raiz \*dhē- remete primitivamente às ações de “mamar” e “sugar” (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 396), o que nos permite considerar que o vocábulo latino *femina*, ao designar a mulher, prioriza nela a função da amamentação. É evidente que uma mulher amamentando indica uma vida recém-gerada. Assim como a natureza faz da terra elemento imprescindível à vida dos vegetais, ela concede à mulher a prerrogativa não apenas de dar à luz um novo ser, como também a de produzir em seu próprio corpo o alimento que irá nutrir o “fruto” gerado em seu ventre e assegurar o crescimento e o desenvolvimento da nova criatura. É importante lembrar que o vocábulo latino designando o filho gerado no ventre materno, *filius* (filho), provém da mesma raiz \*dhē- e significa originariamente “criança de peito”, “lactante” (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 396-9), o que dá a *femina* e *filius* um vínculo indissociável e corrobora a noção da mulher por sua função de geradora e fomentadora da vida, tal como a terra é responsável pela vida que surge e se desenvolve sobre ela. No pensamento mágico-religioso, que fundamenta crenças e práticas na ideia da interação e da influência mútua entre as forças que atuam na natureza, mulher (ou a fêmea, num sentido mais amplo) e agricultura sempre tiveram estreita relação, principalmente por conta da identidade a que nos referimos entre a fertilidade da terra e a da fêmea. Mircéa Eliade, em seu *Traité d'histoire*

*des religions* (apud MARTIN, 1976, p. 160), descreve um ritual agrícola praticado pelos fineses, em que as mulheres eram as encarregadas de levar as sementes aos campos, na vestimenta menstrual, no sapato de uma prostituta, na meia de um bastardo, o que aumentaria a fecundidade dos grãos pelo contato com os objetos carregados por pessoas (no caso, as mulheres) dotadas de forte evocação erótica. De acordo com Robert (1985, p. 290-1), a religião dos primeiros romanos consagrou duas divindades de natureza feminina como as mais importantes entidades divinas de caráter particularmente agrário. Uma dessas forças superiores, reconhecida como a mais poderosa e útil de todas, é a *Terra Mater* ou *Tellus*, a *Mãe Terra*, que dá vida à terra, é considerada fonte e geradora de toda forma de vida<sup>8</sup> e representa a fertilidade do solo. Commelin, em seu dicionário *Mitologia grega e romana* (1993, p. 8), informa ser essa a razão de representarem-na como “uma mulher corpulenta e com muitas mamas”. A outra divindade é *Ceres*, a deusa das colheitas, que ensinou os homens a cultivar a terra, a colher o trigo e fazer o pão, motivos pelos quais passou a ser cultuada como a grande deusa da agricultura. Seu nome deriva da mesma raiz dos verbos *creresco* (nascer, brotar, crescer) e *creo* (fazer brotar, fazer nascer, fazer crescer); por essa razão *Ceres* designa originariamente o crescimento (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 204, 266-7 e 269). Se o elemento feminino é empregado para trazer a fertilidade, entende-se, então, por que Paládio prescreve que o crânio seja de uma fêmea não virgem. Somente a égua ou a jumenta (ou qualquer fêmea) nessa condição copulou e, assim, pôde ser fecundada, procriou, gerou filhotes; tendo dado seus “frutos”, representa a capacidade reprodutiva e, assim, simboliza a fertilidade, qualidade esta a ser transmitida pelo ritual mágico a tudo o que está ao alcance de seu olhar.

Tem-se aqui uma dupla aplicação da lei da contiguidade. Primeiramente, busca-se transmitir uma propriedade específica da fêmea, a fecundidade. Em segundo lugar, é utilizada apenas uma parte desse animal, que ainda assim representa o todo. Nem mesmo o fato de se fazer uso de parte dos restos mortais em vez de usar o animal em vida invalida o ato mágico. O contato não se rompe com a distância, seja no espaço, seja no tempo. O crânio do animal vale pela cabeça e pelo corpo inteiro do animal quando ainda era vivo; o crânio é o osso utilizado porque nele estavam situados os olhos, e, simbolicamente, eles ainda estão ali. A propriedade da visão permanece e o olhar constitui o veículo único de transmissão à



distância, não de todas ou de quaisquer propriedades da fêmea, mas tão somente de uma: a fertilidade.

Embora de maneira peculiar em comparação com as receitas analisadas acima, é igualmente a força do olhar que atua em I, 35, 15, num procedimento descrito por Paládio, em que o espelho é o instrumento empregado para a prevenção contra o granizo:

*Nonnulli ubi instare malum uiderint, oblato speculo imaginem nubis accipiunt et hoc remedio nubem, seu ut sibi obiecta displiceat seu ut tamquam geminata alteri cedat, auertunt. Item uituli marini pellis in medio uinearum loco uni superiecta uiticulae creditur contra imminens malum totius uineae membra uestisse.*

Alguns, quando percebem que a calamidade está se aproximando, recebem a imagem da nuvem por meio de um espelho colocado diante dela e com este remédio – quer a fim de que a nuvem, ao mostrar-se si mesma, se desagrade, quer a fim de que ela, como se estivesse duplicada, passe a ceder seu lugar à outra – o fato é que eles a afastam.

Cumpra observar que o espelho goza de um significado importante na simbologia mágica. Objeto refletor de imagens, possui função essencialmente visual. O étimo dos termos existentes em línguas neolatinas e germânicas para designá-lo evidencia sua relação indissociável com o olhar. Os vocábulos *espelho* em português, *espejo* em espanhol e *specchio* em italiano, assim como *spiegel* em alemão, provêm do latim *speculum* (espelho, imagem), que deriva da mesma raiz do verbo *specio* (ver, olhar); os termos *miroir* em francês e *mirror* em inglês provêm da raiz do verbo *miror* (olhar com espanto ou admiração, admirar, contemplar). No entanto, o valor mágico do espelho transcende a sua função mais imediata de contemplação da (própria) imagem refletida. Muito da sua simbologia se estabelece com base na ideia consagrada no pensamento mágico-religioso de que existe um vínculo entre o ser e sua imagem, “uma correspondência entre a coisa e sua cópia” (BIEDERMANN, 1999, p. 506), e de que se estabelece um elo entre o “sujeito contemplado e o espelho que o contempla” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p. 638). O espelho retém a alma ou a energia vital do ser que tem sua imagem refletida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p. 638). Essa relação de participação e de continuidade estabelecida entre o ser e sua imagem refletida e entre o ser e o espelho que reproduz sua cópia explica várias crenças e superstições a respeito desse objeto. Muito difundido é o costume de

cobrir o espelho numa casa em que alguém acabou de falecer.<sup>9</sup> Quebrar um espelho pressagia má sorte. Também é conhecida sua utilização com o propósito da adivinhação, o que contribuiu para seu emprego frequente por magos, bruxos e feiticeiros em suas operações mágicas.<sup>10</sup> No caso específico da prática descrita no *Opus agriculturae*, o espelho é utilizado basicamente como amuleto; tenta-se com ele proteger o campo contra a ameaça que representa o granizo. O recurso a esse atributo protetor provavelmente tem relação com a crença em seu poder de manter distantes as influências prejudiciais e de afastar seres, forças e espíritos malignos. Segundo Biedermann (1999, p. 506), o espelho permite identificar demônios e criaturas sobrenaturais, cujas imagens nunca se refletem nele. Isso ocorre, por exemplo, nas lendas referentes a vampiros. Acredita-se também que as encarnações diabólicas, tão logo se defrontam com a própria imagem refletida, estão fadadas à extinção, por não suportarem a autocontemplação (BIEDERMANN, 1999, p. 506). Por meio do espelho o ser se dá conta de sua natureza real, ele toma conhecimento do que realmente é, e esse conhecimento de si próprio o aterroriza. O terror inspirado pela consciência da própria índole ou caráter espanta, afasta e, até mesmo, aniquila a entidade maligna. Não se deve desprezar a ideia de que, além do pavor provocado pela visão desagradável de si, o olhar-se ao espelho projeta a força maligna contra o próprio ser do qual essa força provém. É, segundo Biedermann (1999, p. 71), o caso do *basilisco*, figura conhecida no bestiário medieval e representada como o rei das serpentes, na mesma medida em que o demônio é o mais poderoso entre as entidades diabólicas. O *basilisco* poderia ser derrotado com o uso de um simples espelho, que o destruiria ao lhe direcionar o reflexo do seu “olhar venenoso”.<sup>11</sup> O uso do espelho, tal como descrito por Paládio, obedece a um princípio análogo. A nuvem que trará a chuva de granizo representa uma ameaça, um perigo. Sua chegada representa destruição e prejuízo. Embora não tenha a condição de um espírito diabólico ou maligno, tal como se mencionou acima, é tratada como um ser vivo, conferem-se a ela sentimentos e traços de comportamento animais, o que, nos dizeres de Martin (1976, p. 158), caracteriza o animismo. A nuvem assusta-se ao se dar conta do próprio aspecto e afasta-se, incomodada com a visão de si própria, deixando de constituir perigo ao agricultor que se vale desse procedimento. Essa receita, da forma como detalhada por Paládio, não aparece em nenhuma de suas possíveis fontes, nem em Plínio. Nas *Geopônicas*

(I, 14, 4), encontra-se apenas a seguinte recomendação, sem os pormenores do texto do *Opus agriculturae*: “Alguns afirmam que, se você mostrar um espelho à nuvem que se aproxima, o granizo se afastará”.<sup>12</sup>

Restaria em nossa análise uma quarta receita que tem no elemento visual um componente determinante na sua execução e eficácia. Essa receita faz parte de um conjunto de procedimentos indicados por Paládio para evitar um eventual ataque de gafanhotos (*Op. agr.*, I, 35, 12):

*Opinio Graecorum est, si nubes locustarum repente surrexerit, latentibus infra tecta cunctis hominibus eam posse transire: quod si inobseruantes homines sub aere deprehendant, nullum fructum noceri, si continuo omnes ad tecta confugiant.*

A opinião dos gregos é de que, se aparecer repentinamente uma nuvem de gafanhotos, ela pode passar, desde que as pessoas se escondam todas juntas debaixo de seus tetos; e que se elas, desatentas, depararem com essa nuvem ao ar livre, nenhum fruto será prejudicado, se todos se refugiarem imediatamente junto às coberturas.

A recomendação é de que, em caso de aparição de uma nuvem de gafanhotos, as pessoas se abriguem de tal modo a não serem vistas pelos insetos invasores. Esse trecho é inspirado nas *Geopônicas* (XIII, 1): “Se uma nuvem de gafanhotos se aproximar, faça com que todos permaneçam quietos dentro da casa; então, eles seguirão caminho”.<sup>13</sup> O esconder-se para evitar ser alvo do olhar pode, em princípio, nos levar a analisar essa receita com base nos mesmos critérios pelos quais discorreremos sobre a força do olhar no caso da unção secreta dos podões com sebo de urso. No entanto, essa análise não se respalda em argumentos consistentes. Aparentemente nada indica uma crença em que o olhar dos gafanhotos fertiliza ou seca ou destrói as coisas vistas. Certamente não se trata aqui do olhar dotado de força encantatória, e sim do olhar como um atributo objetivo da percepção meramente visual dos objetos e coisas que podem ser enxergadas. Martin (1976, p. 164), ao comentar esse procedimento, sugere a possibilidade de os antigos acreditarem que os gafanhotos, passando pela propriedade sem avistar nenhum ser humano, imaginariam estar diante de uma terra inculta. Não há, portanto, processo de transformação por encantamento, não há vínculo mágico estabelecido entre o olhar dos insetos e as pessoas avistadas. A considerarmos razoável a hipótese de Martin, caberia, sim, falarmos numa reação instintiva

dos gafanhotos em busca de indícios que permitissem o reconhecimento dos locais onde o alimento fosse mais acessível e abundante.

## CONCLUSÃO

Desta forma, o olhar cumpre, no texto de Paládio, uma função não secundária. O valor heterogêneo com que aparece em cada uma das três ocorrências de natureza mágica (tem-se num mesmo texto o olhar que profana, o olhar que dissemina qualidades e o olhar que assusta) é uma ressonância de seu largo alcance de aplicação no simbolismo mágico-religioso. Ele é o remédio de que o agricultor se vale quando quer ter assegurada a fertilidade muitas vezes difícil e incerta, ou quando se vê às voltas com adversários imprevisíveis, gigantescos e impossíveis de ser domados pelos recursos normais de que o homem dispõe, como é o caso das tão destruidoras tempestades de granizo. E olhar oferece vários recursos rituais para encantar, modificar, proteger e aniquilar. Transmite quaisquer propriedades, atua de maneira imediata, poderosa e de modo quase inigualável à distância. Trata-se, portanto, de um dos símbolos mais significativos e universais desenvolvidos pelo pensamento mágico-religioso, e o texto de Paládio nos oferece uma amostra disso.

## ABSTRACT

In the realm of magical and religious thought, it is undeniable that the gaze is one of the most powerful and significant symbols, in several fields of human activity, including agriculture. In *Opus agriculturae*, a farming treatise written by Paladius (V AD), more specifically in Book I, Chapter 35, the author presents prescriptions to protect farms against scourges and climatical phenomena. He mentions some procedures in which the act of looking is a fundamental component in the success of the prescriptions. The aim of the present article is to identify whether there is any magic power associated with these practices, their specific symbolic value and the extent of these values in the context of other practices and situations not linked to agricultural magic.

**Keywords:** agriculture; ancient Rome; magic; gaze; Palladius.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Le regard est chargé de toutes les passions de l'âme et doté d'un pouvoir magique, qui lui confère un terrible efficacité. Le regard est l'instrument des ordres intérieures: il tue, fascine, foudroie, séduit, autant qu'il exprime.*

<sup>2</sup> Daí o sufixo *-spex*, da mesma raiz de *specio*, “perceber, olhar” (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 1128; GAFFIOT, 1934, p. 194).

<sup>3</sup> Alguns tabus envolvem inclusive o olhar acidental, não intencional.

<sup>4</sup> O largo alcance da crença no poder maléfico do olho e do olhar pode ser constatado linguisticamente nos termos empregados para designar o “mau-olhado” em inglês (*evil eye*), assim como nas principais línguas neolatinas, como o espanhol (*mal de ojo*), italiano (*malocchio, occhio cattivo*), francês (*mauvais oeil, mauvais regard*).

<sup>5</sup> [...] *rub the pruning-knives with which you cut the vines with bear's fat, nobody being privy to it, and neither vermin nor frost will injure the wine.*

<sup>6</sup> Na religião romana tradicional, a precaução contra a profanação do *sacer* se estende aos rituais, como é o caso das práticas cerimoniais da religião doméstica nos primeiros séculos da República. Cada família tinha seus próprios deuses, cultos e rituais que eram circunscritos ao âmbito do próprio lar. Da mesma forma que o fogo sagrado não poderia ser levado para fora do recinto doméstico (entre os romanos ele era escondido no centro da casa), também não era admitida nos atos religiosos familiares a presença de pessoas que não fossem membros da família. Consequentemente, a prática ritual dessa religião era obrigatoriamente reservada (*sacrificia occulta*), e se fosse presenciada por alguém estranho bastaria um simples olhar dessa pessoa para que a cerimônia fosse considerada profanada, maculada (FUSTEL DE COULANGES, 1996, p. 31).

<sup>7</sup> *The garden will be healthy [...] if you deposit the skull of an ass in the middle of the garden.*

<sup>8</sup> O mesmo reconhecimento se verifica entre os demais povos do Mediterrâneo, conforme atesta Le Glay, na obra *La religion romaine* (1991, p. 15).

<sup>9</sup> Uma explicação para essa prática nos é dada por Frazer (*apud* OPIE; TATEM, 1992, p. 250). Segundo o antropólogo, acreditava-se que a imagem de uma pessoa refletida pelo espelho fosse na verdade sua alma projetada para fora do próprio corpo no formato da aparência física dessa pessoa. Ao morrer um dos moradores da casa o espelho deveria ser coberto, pois temia-se que a alma de uma pessoa, ao ser refletida nele e se desprender do próprio corpo, fosse levada embora da casa pelo espírito do morto, que, segundo a crença, vagava pelo recinto até o sepultamento do defunto.

<sup>10</sup> A respeito das diversas superstições em que está implicado o uso do espelho através dos tempos, cf. OPIE; TATEM, 1992, p. 249-53.

<sup>11</sup> *Il malefico basilisco da chiaro specchio sugge per la propria rovina il veleno dei suoi occhi; chi è incline a far del male al prossimo è giusto venga colto egli stesso dal proprio empito assassino* (BIEDERMANN, 1999, p. 71).

<sup>12</sup> *Some indeed say that, if you shew a looking glass before an incumbent cloud, the hail will pass by.*

<sup>13</sup> *If a cloud of locusts is coming forward, let all persons remain quiet within doors, and they will pass over the place.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. 3 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. São Paulo: Global, 2001.

CATULO. *O cancionero de Lésbia*. Trad. P. S. Vasconcelos. São Paulo: Hucitec, 1991.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1974.

COLUMELLA. *De l'agriculture*. Traduction par J. C. Dumont. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BIEDERMANN, H. *Enciclopedia dei simboli*. Milano: Garzanti, 1999.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étimologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1951.

FRAZER, J. G. *The golden bough*. London: Macmillan London Limited, 1978.

\_\_\_\_\_. *Oramo de ouro / The golden bough /*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

FUSTEL DE COULANGES. *A cidade antiga: estudos sobre o culto, o direito, as instituições da Grécia e de Roma*. 12ª ed. São Paulo: Hemus, 1975.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Hachette, 1934.

GEOPONIKA. *Agricultural pursuits*. Translated from Greek by T. Owen. London: Spilsbury & Snowhill, 1805.

HORACE. *Épîtres*. Trad. François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

LE GLAY, M. *La religion romaine*. Paris: Armand Colin, 1991.

MARTIN, R. *Palladius: traité d'agriculture; liv. I et II*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

MAUSS, M. *Esboço de uma teoria geral da magia*. Lisboa: Edições 70, 2000.

OPIE, I.; TATEM, M. *A dictionary of superstitions*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

PALLADIUS. *Traité d'agriculture*. Trad. René Martin. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle*. Texte établi, traduit et commenté par J. André et J. Filliozat. Paris: Les Belles Lettres, 1980.

ROBERT, J.-N. *La vie à la campagne dans l'antiquité romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

SAINT AUGUSTINE. *Confessions*. Translated with an introduction and notes by Henry Chadwick. Oxford: Oxford University Press, 1998.

TOTTI, L. A. S. *A magia no capítulo 35 do livro I do O Opus agriculturae de Paládio*: São Paulo, 2005. Tese de Doutorado em Língua e Literatura Latina – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH, Universidade de São Paulo.

TUPET, A-M. *La magie dans la poésie latine*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

# LATIM, PORTUGUÊS ARCAICO E PORTUGUÊS BRASILEIRO: CONEXÕES

Luiz Henrique Milani Queriquelli

---

## RESUMO

Este trabalho pretende oferecer uma síntese do debate em torno do suposto conservadorismo do português brasileiro (PB) e aventar algumas implicações positivas dessa questão para o ensino de latim no Brasil. A tese do conservadorismo do PB é bastante propalada entre os pesquisadores que debatem as diferenças entre a língua do Brasil e o português europeu (PE). Em suma, tal tese – levantada inicialmente por Serafim da Silva Neto, na década de 1950 – consiste em afirmar que grande parte das diferenças entre o PE e o PB se deve ao fato de que este último conservou aspectos do português arcaico (PA), trazido à América no século XVI, enquanto que o PE teria inovado em relação a eles. A primeira parte do trabalho faz uma apresentação do debate em torno da questão. Nela, são discutidas questões epistemológicas subjacentes e analisados especialmente fatos fônicos e sintáticos que endossam a tese. A segunda parte discute possíveis implicações do conservadorismo do PB para o ensino de latim no Brasil, particularmente em cursos de Letras-Português. Esta parte pretende mostrar que alguns dos conservadorismos do PB que o ligam ao PA estão diretamente relacionados com o latim, língua que lhe serviu de substrato. A partir disso, sugere que um ensino de latim capaz de salientar tais conexões – que associam as particularidades do PB diretamente à sua herança latina – dá mais sentido ao estudo dessa língua antiga a um estudante brasileiro e, ainda, contribui para que ele valorize sua própria língua, desfazendo o mito de que o PB deturpa o PE.

**Palavras-chave:** conservadorismo do português brasileiro; ensino de latim.

## INTRODUÇÃO

Serafim da Silva Neto, pioneiro nos estudos de dialetologia no Brasil, em seus escritos, defendeu a tese do conservadorismo ou caráter arcaizante do português que se formou neste país. Quando falava em conservadorismo, no entanto, não fazia nenhuma abordagem moral da questão. Pretendia estritamente defender a ideia de que a nossa língua, de modo predominante, *conserva* características do chamado português arcaico



(PA) – a língua que chegou à América, formada entre os séculos XIII e XV – enquanto o português europeu, de modo predominante, ao longo de sua formação, *inova* as características daquela língua. Como pontua Noll (2008, p. 277), “Arcaicidade e inovação são categorias neutras, dependentes de uma variedade de referência que se orienta por alguma norma linguística.”

Seguindo princípios da dialetologia românica tradicional, Silva Neto (1960; 1975) concentrou-se principalmente em aspectos fônicos e lexicais do português. Sua tese foi muito debatida desde então e tornou-se um lugar-comum entre os que estudam as diferenças entre o português brasileiro (PB) e o português europeu (PE). Celso Cunha, por exemplo, em um artigo de 1986, retomou essa questão, acrescentando-lhe fatos sintáticos, além dos fônicos e lexicais que Silva Neto já havia levantado.

Em 1994, William Labov, fundador da linguística variacionista, explicitou um princípio que, até então, era apenas inferível de suas formulações teóricas: o princípio uniformitarista, segundo o qual “o conhecimento dos processos que operaram no passado [de uma língua] pode ser inferido pela observação dos processos em andamento no presente.” (LABOV, 1994, p. 21). Isso deu novo impulso para os defensores do conservadorismo do PB.

Scherre e Naro (2007), aproveitando-se do novo espaço aberto por Labov, verificaram que certas características típicas do PB já existiam em textos do período arcaico e ainda existem atualmente em Portugal, em regiões rurais onde se encontram variedades sem prestígio, diferentes do PE padrão. Defendendo que os colonizadores portugueses não falavam a variedade de prestígio, própria da corte portuguesa da época, mas sim variedades marginalizadas que já possuíam o germe das características que vieram a exacerbar-se no Brasil ao longo de sua história, Scherre e Naro radicalizam a tese do conservadorismo. Rebatendo os que defendem que as diferenças do PB popular para o PE padrão se devem à ação das línguas indígenas e africanas em nosso território especialmente entre os séculos XVI e XVII, Scherre e Naro (2007, p. 157) afirmam:

[...] no Brasil não existem características estruturais novas induzidas pelo contato entre línguas ou pela nativização do português entre os segmentos de falantes de outras línguas e seus descendentes. Praticamente todas as estruturas alegadas como exclusivamente brasileiras têm sua existência confirmada em dialetos rurais ou não padrão de Portugal.

A historiadora Mattos e Silva, apesar dos dados quali quantitativos apresentados por Scherre e Naro, resiste em aceitar a tese em questão. Para ela, o aspecto fônico é mesmo relevante – a propósito, o próprio Instituto Camões reconhece o conservadorismo brasileiro nesse ponto<sup>1</sup> – porém, de modo geral, considera irrelevante falar em conservação ou inovação, criticando especialmente aqueles que “avaliam como prestigioso ser conservador o português brasileiro” (MATTOS E SILVA, 2004, p. 134).

A propósito da crítica de Mattos e Silva, concordo que não há necessariamente nenhum motivo de orgulho em conservar características arcaicas da nossa língua. Entretanto, desde Silva Neto (1960) até Scherre e Naro (2007), todos os que defenderam com algum rigor científico a tese do conservadorismo do PB explicitaram que falar em conservadorismo não tem nada a ver com prestígio ou desprestígio da variedade popular falada no Brasil. Tais pesquisadores só lançaram mão dessa dicotomia (conservação/inovação) porque entenderam que ela era conveniente para explicar por que o PB é diferente do PE. Quando Scherre e Naro (2007, p. 155) chamam a atenção para “a mudança de ritmo que lá [em Portugal] se processou a partir de meados do século XVIII e que faz com que o português europeu não seja mais sentido auditivamente como uma língua românica”, estão sugerindo, entre outras coisas, que o PB conservou sua latinitude mais do que o PE. Isso tem implicações relevantes para entender o estado da nossa língua, prever mudanças, legitimá-las etc.

Além disso, acredito que a questão pode ser vista por um ângulo ligeiramente diferente. Portugueses sugerem de modo recorrente que nós desvirtuamos “a língua deles”. Carentes de autoestima e independência linguística, muitos brasileiros aceitam passivamente essa crítica e debatem-se entre si para ver quem aplica melhor as regras da gramática portuguesa. Entretanto, sabendo que nossa língua é conservadora em relação ao PA, isto é, sabendo que, a partir do século XV, essa língua se desenvolveu – ou estagnou, como defende Silva Neto – de uma maneira do lado de cá do Atlântico e de outra do lado de lá, e que nós conservamos muitos aspectos que chegaram aqui, enquanto lá muitos desses aspectos foram modificados, podemos enxergar e entender nossa língua de outra maneira, assumindo aspectos conservadores que, na atual norma europeia, são considerados errados. Ou seja, entender essa questão pode conceder-nos justificativas para diversos pontos polêmicos da nossa gramática, e isso tem consequências diversas, sobretudo para a educação.

Neste artigo, tentarei relacionar alguns dos principais aspectos supostamente conservadores do PB em relação ao PE e levantarei a hipótese de que isso pode ter implicações interessantes ao ensino de latim no Brasil. Pelas limitações deste trabalho, deixarei de lado os conservadorismos lexicais, que, embora sejam significativos, são estruturalmente menos relevantes do que os aspectos fônicos e os sintáticos. Antes, porém, de passar a esses aspectos, considero conveniente esclarecer onde essa discussão se encaixa no debate maior sobre as diferenças entre o PE e o PB.

## 1. EVOLUCIONISTAS, CRIOULISTAS E INTERNALISTAS

Conforme já mencionei, Scherre e Naro (2007) são contrários àqueles que defendem que as diferenças do PB popular para o PE padrão se devem à ação das línguas indígenas e africanas em nosso território. Por trás disso, estão duas perspectivas teóricas em disputa: a teoria da deriva, da qual Scherre e Naro tomam partido, e a teoria crioulista. Ambas estão, ainda hoje no centro do debate, embora haja ainda uma terceira perspectiva, já obsoleta: a teoria evolucionista, também chamada de naturalista ou de biologismo linguístico.

Esta última perspectiva ganhou adeptos no século XIX, na época do Romantismo, quando a teoria evolucionista de Darwin era a sensação do meio científico. Movidos por um ímpeto nacionalista e ufanista, os biólogos linguísticos acreditavam ser o PB a evolução do PE, assim como o PE teria sido a evolução do latim vulgar (CASTILHO, 1999). Monteiro Lobato (1938 *apud* MELLO, 1971, p. 19), a propósito, chegou a afirmar:

Assim como o português saiu do latim, pela corrupção popular desta língua, o brasileiro está saindo do português. O processo formador é o mesmo: corrupção da língua-mãe. A cândida ingenuidade dos gramáticos chama romper ao que os biólogos chamam evoluir.

Entretanto, logo, muitos ataques a essa corrente mostraram que a língua não é um fato biológico, mas um fato social, sujeito também a arbitrariedades humanas e não apenas ao determinismo da natureza. Até mesmo William Whitney – eminente defensor do positivismo linguístico, autor de Darwinismo e Linguagem, uma das principais inspirações dos biólogos – asseverou:

[...] a linguagem não é um feito natural, uma propriedade biológica, mas um fato social. É preciso reconhecer a sociedade como árbitro soberano pelo

qual se decide a questão de saber se uma inovação passará à língua. É preciso que alguém comece: se não o seguem, está abortada (WHITNEY, 1867 *apud* CASTILHO, 1999, p. 242).

Como nota Castilho (1999), Whitney, a propósito, antecipou muitas afirmações da atual sociolinguística ao sugerir que

do trabalho imperceptível de alteração da língua, realizado pelos falantes, cujo conjunto lentamente modifica o todo, decorrem variações de ordem geográfica e social, estas diretamente associadas à profissão, grau de educação, idade e classe social (WHITNEY, 1867 *apud* CASTILHO, 1999, p. 242).

Uma vez que o biologismo linguístico caiu na obsolescência, passaram a concorrer entre si apenas as hipóteses crioulista e internalista. A primeira supõe que as diferenças do PB em relação ao PE decorrem principalmente do contato entre línguas (indígenas e africanas, de modo especial) havido na fase de colonização do Brasil. A segunda, embora não ignore a agência de outras línguas na formação do PB, tenta mostrar que suas características particulares (ou suas diferenças em relação ao PE) respeitam fatores internos, estruturais, isto é, seguem tendências que a própria língua já insinuava antes mesmo de cruzar o Atlântico.

A hipótese crioulista – defendida por Castro (1967), Holm (1987), Baxter (1992), Lucchesi (1994), entre outros –, ainda que não seja incabível, dadas as condições históricas da formação do PB (no Brasil, houve contato massivo de línguas por séculos), vem sendo sistematicamente atacada por diversos autores. Estes têm buscado provar com dados e argumentos de diferentes naturezas que, apesar de tudo contribuir a favor, não há nada no PB que possa ser considerado resultado de crioulição; no máximo, podemos considerar que certas tendências do português foram catalisadas com o contato de línguas. É o que, cada qual ao seu modo, sugerem Mcworther (1999), Parkvall e López (2003), Schere e Naro (2007), Noll (2008), entre outros.

A tese do conservadorismo do PB, com a qual estou de acordo e que pretendo explorar aqui, naturalmente, decorre da teoria internalista – mais especificamente, da teoria da deriva linguística. Essa noção, de deriva linguística, surgiu com Edward Sapir, que, em uma de suas principais obras, fez as seguintes observações:

[...] a língua se move ao longo do tempo num curso que lhe é próprio. Tem uma deriva [...]. Embora não percebamos, nossa língua tem uma inclinação [...], as mudanças dos próximos séculos estão em certo sentido prefiguradas

em certas tendências não perceptíveis no presente (SAPIR, 1921, p. 150-5 *apud* SCHERRE; NARO, 2007, p. 26).

Tal percepção de Sapir veio a ser endossada pela linguística sócio-histórica nas décadas seguintes. Enquanto trabalhos de diversos sociolinguistas no Brasil evidenciaram uma série de mudanças em curso no PB, linguistas históricos mostraram que muitas dessas mudanças possuem precedentes ou são paralelas a fenômenos já existentes no PA e no latim.

Além disso, outro fato que corrobora a hipótese conservadorista é a estagnação de diversas tendências que não só o PB apresentou, mas também o castelhano das diversas colônias espanholas da América Latina desde que atravessou o Atlântico. O português e o espanhol foram transplantados para a América; aqui, em um contexto completamente novo e radicalmente diferente, as mudanças que vinham ocorrendo em ambas as línguas havia séculos em solo europeu tiveram de estacionar para que a língua se adaptasse às novas condições. Essa hipótese foi formulada de modo variado por diferentes autores. Silva Neto (1950, p. 188) fala em isolamento cultural, desengranzamento de sincronias, ossificação do idioma e fratura na transmissão linguística:

Tais áreas arcaizantes estão muito afastadas dos grandes centros, já por causa de obstáculos naturais: um rio, uma cadeia de montanhas, já por falta de comunicações. Há lugares que nunca viram um automóvel! Portanto o *isolamento* facilitou a *estagnação* da língua, mantendo-se, pelo Brasil adentro, verdadeiras *ilhas culturais*. Algumas têm, até, caráter especialíssimo, extra-romântico. [...] Confirma-se, pois, o princípio de que as áreas mais isoladas são mais arcaicas. [...] A língua é uma sucessão de fases, de continuidades: cada fase é resultante das anteriores. Ora, viajando para o Brasil, o português foi desarraigado. Provocou-se, desse modo, um desengranzamento de sincronias, do que resultou a *ossificação* do idioma. Houve, em suma, *uma fratura na transmissão linguística*. Essa fratura foi menor no litoral e muito maior no interior.

Do ponto de vista social, isso é bastante compreensível. Certamente – e a documentação migratória comprova isso – não foi apenas uma comunidade linguística que chegou ao Brasil, por exemplo, mas sim várias e distintas comunidades, com diferentes falares. Uma vez postos em contato, sem que pudessem usar seus dialetos naturalmente, aqueles aloglotas em solo brasileiro tiveram de buscar um denominador comum para que se entendessem mutuamente. Essa língua comum construída no Brasil, até se estabelecer e alcançar gerações de falantes, de alguma forma arrefeceu e

teve sua evolução retardada em relação à língua que continuou seu curso normal na Europa.

### 1.1. PROBLEMAS EPISTEMOLÓGICOS

Tanto a hipótese crioulista quanto a teoria da deriva, porque são minimamente cabíveis, ainda se encontram vivas no debate e têm sido igualmente exploradas. Entretanto, as versões fortes de ambas têm sérios problemas epistemológicos. Não pretendo entrar em detalhes, mas – grosso modo – é possível dizer que a versão forte da teoria crioulista afirma que *necessariamente* as diferenças do PB decorrem de um processo de crioulição (tendo o português como substrato e principalmente línguas indígenas e africanas como superestrato). A condição necessária dessa hipótese é quebrada quando se verifica que todos os fenômenos supostamente resultantes da ação de línguas africanas na formação do PB alegados por Holm (1987), por exemplo, existem de modo idêntico em muitas outras línguas, latinas e não latinas, que jamais tiveram, em seu processo de formação, contato massivo com alguma língua africana, como é o caso do sueco<sup>2</sup> (PARKVALL; LÓPEZ, 2003).

O filólogo e dialetologista alemão Volker Noll (2008, p. 290), tendo examinado e comparado exaustivamente as pesquisas ligadas a esse debate, afirmou:

As teses de influências externas específicas no desenvolvimento do português brasileiro não são verificáveis. Isso vale, de igual modo, para a influência africana, no sentido de uma antiga crioulição [...], para as influências indígenas ou africanas fora do vocabulário [...], para a suposta predominância das variedades meridionais do português europeu na formação do português brasileiro [...], para a alegada influência da Corte portuguesa na difusão do chiamento no Rio de Janeiro [...] e para a assumida influência açoriana em Santa Catarina.

Isso sugere que tais fenômenos estão ligados a universais linguísticos ou, ainda, que fazem parte da deriva de uma série de línguas afins. Nesse ponto, porém, essa segunda hipótese – embora atraente – começa a ficar etérea e impalpável, o que dificulta testes de falseamento e, logo, sua verificação científica. Eis o ponto falho da versão forte da teoria da deriva: o que é exatamente a deriva de uma língua? Como enxergar a deriva e submetê-la a uma apreciação objetiva se o próprio Sapir afirmou

que as inclinações de uma língua e as mudanças pelas quais ela passará no futuro são imperceptíveis no presente?

Podemos não dispor de muitos recursos para prever os caminhos que uma língua percorrerá, mas podemos tentar recuperar os caminhos que ela já percorreu e tirar conclusões disso. Portanto, parece-me que, para tentar encontrar uma resposta para o que é a deriva, a linguística histórica, a filologia e outras abordagens diacrônicas se apresentam como alternativas cabíveis, ainda que potencialmente fracas diante da imensidão de dados linguísticos inacessíveis por causa do efeito do tempo.

Por outro lado, o já mencionado princípio uniformitarista de Labov (1994) contribui com a teoria da deriva, dispensando a necessidade de dispor de vastos registros históricos para entender a deriva de uma língua, ao permitir que se infira o passado dela pelos processos em curso no presente. Se esse princípio estiver correto, podemos inferir a deriva PB apenas a partir de resquícios de seus antepassados linguísticos tendo como contraponto estudos variacionistas sincrônicos. Em partes, é o que vêm tentando fazer Marta Scherre e Anthony Naro.

Enfim, embora as versões fortes de ambas as teorias apresentem problemas epistemológicos, entre (1) garimpar a genealogia do PB e analisá-la à luz dos processos em curso – a fim de encontrar explicações para suas mudanças estruturais e vislumbrar a sua deriva – e (2) insistir em supor que o PB é um crioulo – sendo uma língua tão jovem e tão próxima às suas irmãs europeias; tão gramaticalmente românica –, fico com a primeira opção.

## 2. CONSERVADORISMOS FÔNICOS

Destacarei aqui três características fônicas do PB que têm sido usadas para afirmar seu conservadorismo. São elas: a manutenção das vogais átonas; a manutenção dos ditongos /ej/ e /ej̃/; e o não desenvolvimento da oposição entre /a/ e /ɐ/ para dissolver a neutralização entre presente e pretérito perfeito do indicativo na 3ª do plural. Todas essas características estão relacionadas com a seguinte constatação de Noll (2008, p. 280): “o vocalismo brasileiro, em comparação com o europeu, se apresenta com traços essencialmente conservadores, enquanto o consonantismo está permeado de inovações.”

## 2.1. VOGAIS ÁTONAS

Do século XVIII em diante, o PE sofreu uma redução das vogais átonas, tanto das pretônicas quanto das postônicas (TEYSSIER, 1997, pp. 56-63 e 82). Atualmente, em Portugal, existem as vogais postônicas não finais /i/, /e/ (realizado como [ɛ] ou [ə]), /a/ (realizado como [ɐ]), /o/ (realizado como [u] ou [ɔ]) e /u/. As formas [ə] e [ɐ] são reduções postônicas não finais que o PB desconhece, consideradas inovações do PE.

Em posição final, observa-se também a redução de /e/, /a/ e /o/ para, respectivamente, [ə], [ɐ] e [u]. Em posição pretônica, observam-se as seguintes vogais: /i/, /e/ (realizado como [ɛ] ou [ə]), /a/ (realizado como [ɐ]), /o/ (realizado como [o], [ɔ] ou [u]) e /u/. Segundo Gonçalves e Basso (2010), no PE, justamente por causa dessa evolução de seu sistema vocálico, há ainda diferenças entre “pregar”, fixar com pregos, que se pronuncia [prə'gar], e cuja origem remonta ao vocábulo latino *plicāre*, e “pregar”, dar um sermão, que se pronuncia [pre'gar], e cuja origem remonta ao vocábulo latino *praedicāre*.

É principalmente essa redução das vogais do PE que dá a impressão aos ouvidos brasileiros de que eles “comem as sílabas” ou “falam mais rápido”. O enfraquecimento das vogais átonas deu mais saliência às vogais tônicas, fazendo com o português europeu tenha sua prosódia particular. (GONÇALVES; BASSO, 2010, p. 110).

Esse é um dos pontos centrais da tese do conservadorismo do PB, pois há fortes indícios de que o PA, como o PB ainda o faz, não reduzia as vogais átonas. Fernão de Oliveira, primeiro gramático da língua portuguesa, diz, em 1536, que os portugueses falavam como homens assentados e com grande repouso. Confirmando Fernão de Oliveira, Celso Cunha (1986, p. 204), embora questione a tese do conservadorismo do PB em certos aspectos, afirma que os portugueses arcaicos falavam “com fundamento no exame perfunctório da métrica do tempo”.

O trabalho de Yeda Pessoa de Castro (2001) tenta atacar esse ponto, alegando que – da mesma forma que se pode explicar a não redução das vogais do PB dizendo que ele conservou essa característica do PA – também é possível dizer que isso aconteceu por conta da influência das línguas africanas que vieram ao Brasil. A maior parte das línguas que os escravos trouxeram consigo da África para o Brasil pertencia ou à família Banto ou à família Kwá. A estrutura silábica das línguas dessas famílias



tendia predominante ao padrão universal CV (consoante-vogal). Segundo a autora, não havia vogais alteadas e centralizadas nessas línguas – como veio a haver no PE. Portanto, ela defende que o fato de o PB resistir à redução das vogais deve ser creditado à influência que recebeu das línguas africanas, e não a uma suposta tendência a conservar características arcaicas.

Seja ele conservador ou africanizado, o fato é que o PA e o PB apresentam essa mesma característica fonético-fonológica, e o PE já a transformou.

## 2.2. DITONGOS /EJ/ E /EÏ/

Ainda com relação às vogais, no século XIX, inovações fonéticas nas faixas portuguesas onde não havia o monotongo levaram o ditongo /ej/ a se transformar em /aj/, e o ditongo /eï/ a se transformar em /aï/. Assim, tornou-se possível aos lusitanos rimar bem com mãe; e pronuncia-se “peito” como [ˈpɛjtu]. Isso não acontece no PB, que conserva a pronúncia arcaica.

Barreto (2008, p. 57) observa que no poema “O menino da sua mãe”, de Fernando Pessoa, “pode-se observar uma rima perfeita entre ‘tem’ e ‘mãe’. Tal alteração fonética, contudo, nunca foi copiada por brasileiros em sua fala, quer formal ou informal”.

## 2.3. OPOSIÇÃO ENTRE /A/ E /e/

No paradigma tradicional da língua portuguesa, no plano morfológico, ocorre neutralização entre as formas da primeira pessoa do plural do presente e do pretérito perfeito do indicativo. No plano fonético-fonológico, o PE desenvolveu uma oposição entre /a/ e /e/ a fim de dissolver essa neutralização. Assim, tornou-se possível marcar a distinção entre pescamos, por exemplo, no presente (a vogal tônica é [ɐ]), e pescámos no pretérito perfeito (a vogal tônica é [a]).

Gonçalves e Basso (2010) observam que, em Portugal, essa distinção já havia sido notada por João de Barros em 1540, embora ainda não estivesse consolidada. “Parece que só a partir do século XVII para o XVIII essas mudanças fônicas começam a ocorrer efetivamente no português europeu.” (MATTOS E SILVA, 2004, p. 135). O que se pode supor, a partir disso, é que, em certas variedades do PA, essa mudança não se havia manifestado; talvez tenham sido essas as variedades que predominaram

na formação do PB, e, assim, tal neutralização foi conservada mesmo no plano fonético-fonológico.

## 2.4. OUTROS ASPECTOS FÔNICOS

Cabe citar, ainda, outros cinco conservadorismos fônicos observados por Noll (2008, p. 278) que, embora tenham relação com o princípio geral da vocalização conservadora do PB, diferem-se dos três aspectos já expostos:

- a manutenção das plosivas sonoras ([b d g]), que no *standart* europeu, no século XVI, se tornaram fricativas ([β ð γ]);
- a manutenção da nasalização heterossilábica (*cama* [ˈkã.ma]), que foi abandonada no português europeu do século XVI ([ˈka.ma]) e que hoje só existe regionalmente;  
[...]
- a conservação tendencial do nexa <ou> [ou̯ o] (<lat. <au>) em lugar da alternância com <oi> no português europeu, que remonta aos séculos XVI e XVII;
- a manutenção regional de [(tʃ)] <chave> (nos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná e, sobretudo, Mato Grosso), que, no português europeu (exceto no Norte) perdeu, no século XVII, o seu componente plosivo ([ʃ]);  
[...]
- a conservação regional de alveolar /s/ implosiva, que se palatalizou no português do século XVIII ([ʃ]), assim como a realização análoga do encontro -sc- (*descer*: PB [s] vs. PE [sʃ]);

## 3. CONSERVADORISMOS SINTÁTICOS

O plano sintático revela algumas das diferenças mais intrigantes entre o PE e o PB. A seguir, comentarei sete aspectos de sintaxe que têm sido ou podem ser considerados conservadorismos do PB. São eles: a próclise do pronome átono; a variação da concordância; o uso da preposição em com verbos de movimento; o uso do artigo diante de possessivo adjetivado; a perífrase formada por estar, andar, viver etc. + gerúndio; a rejeição ao objeto direto preposicionado e a negação repetitiva.

Antes de entrar em detalhes, no entanto, julgo pertinente observar que, grosso modo, em termos sintáticos, o PB difere do PE porque admite diferentes tipos de variações, enquanto o PE padrão é categórico nos usos. O que tem sido demonstrado, combinando estudos dialetológicos portugueses e brasileiros e estudos filológicos, é que o PA era flexível

e permitia as mesmas variações que permitem hoje o PB e certas variedades não padrão do PE. A variação da concordância, por exemplo, nas palavras de Scherre e Naro (2007, p. 155), “representa uma deriva latente, de longo prazo, documentada até mesmo antes da fase clássica do latim e das línguas europeias que o precederam”. Portanto, nessa perspectiva, manter tais possibilidades de variação, manter tal flexibilidade significa ser conservador, ao passo que a variedade padrão de além-mar se inovou, enrijecendo sua sintaxe e tornando, assim, categóricos certos usos.

### 3.1. PRÓCLISE DO PRONOME ÁTONO

A próclise do pronome átono é bastante corrente no PB, até mesmo em enunciados em que, categoricamente no PE, a ênclise é exigida. Essa questão é muito debatida desde o século XIX e, atualmente, é rotulada de “posição dos clíticos”. Mattos e Silva (2004), embora não se declare favorável à tese do conservadorismo, reconhece que o plano sintático apresenta de fato muitos traços aparentemente conservadores. Segundo ela, “no século XVI, os clíticos se tornaram mais proclíticos na documentação quinhentista que na arcaica e, no correr da história do português europeu, a ênclise voltaria a ser privilegiada” (*ibid.*, p. 136). Considerando que, justamente nessa época em que a língua se tornou proclítica, o Brasil recebeu um grande influxo de colonizadores, tal tendência trazida pode ter-se perpetuado aqui, enquanto lá foi dirimida – ao menos na variedade padrão.

A tendência proclítica, porém, já se fazia presente de modo significativo desde o início do período arcaico. Eidelwein (2010) analisou uma série de textos desse período, entre eles, crônicas de Roi Fernández de Santiago e Fernão Lopes, poemas de Afonso Sanches, Joan Soares Coelho, Lopo Lias e João Garcia de Guilhade, uma cantiga de Dom Dinis, um relato chamado “A Notícia do Torto” e um documento oficial chamado “Carta dos Juízes de Abrantes”. A partir de sua análise, o autor constatou o seguinte.

[...] a próclise é utilizada em muitas situações em que hoje, a ênclise seria utilizada em Portugal, incluindo em posição inicial de oração. Se constatada, por conseguinte, a flexibilização das colocações pronominais mesmo nesse período que foi, segundo Teyssier, o período de fixação da ênclise em Portugal. (*ibid.*, p. 30).

Essa constatação reforça a tese, antes exposta, de que o PA era flexível em muitos aspectos sintáticos assim como o PB ainda o é. Resumindo

a linha argumentativa, podemos sugerir o seguinte: a posição dos clíticos era variável no PA; no início do período arcaico, predominava a ênclise, porém na passagem para o período moderno houve uma emergência da próclise; o PE dirimiu a tendência proclítica e normatizou a ênclise, enquanto que o PB conservou a flexibilidade clítica do PA, salientando a tendência proclítica trazida no século XVI ao Brasil.

### 3.2. VARIAÇÃO DA CONCORDÂNCIA

Joseph Huber, filólogo alemão autor de *Altportugiesisches Elementarbuch (Gramática do Português Antigo)*, publicada originalmente em 1933, notou alguns casos correntes no PA em que ocorria variação de concordância entre sujeito e predicado. Huber (1986, p. 152-4) faz os seguintes comentários a cada um desses casos.

**443.** *nêhũa cousa* ('nada') é tratado como masculino: *Nom lhes foi revelado nêhũa (Euf. 362). Nom foi a nos demonstrado nêhũa cousa (Euf. 362).*

Também *gentes* se liga por vezes, no sentido de *homens*, a um predicado masculino: *Muytas hi há de gentes... que som avyados a perdiçon (TA. 50).*

**444.** Quando de dois sujeitos um é masculino e o outro feminino, o predicado encontra-se na forma masculina: *A alma e o corpo ... foram ajuntados em hũu (Corte imperial, p. 215 segundo Dias, Syntaxe, p. 16). As suas mãaos e os seus braços eram muy delleitosos pera veer (da Corte imperial em TA. 61).*

**445.** Quando de dois sujeitos um está na 1ª pessoa e o outro na 2ª ou 3ª pessoa do sing., o respectivo predicado encontra-se na 1.ª pessoa do plural: *Padeçemos vós e eu (CG. III, 75). Si eu e a raina formos mortos, ... (1214).*

**446.** Por vezes, apesar de existirem dois sujeitos, o predicado encontra-se no singular: *E per esta guisa morreo o lobo e a rraposa (Fab. 32).*

Isto verifica-se especialmente quando os sujeitos são sinônimos: *A emjuria e vergonça nom he d'aquell que a rrecebe, mays He d'aquelle que a faz (Fab. 18). Muyta foi a alegria e folgança (TA. 95).* Note-se em ambos os casos a omissão do artigo definido no segundo sujeito.

Nota: Para *hi ha ou i á* (= fr. *il y a*) pode aparecer um sujeito no singular ou no plural: *outros i á; muytas hi ha de gentes*, cf. § 443.

**447.** Quando o sujeito apresenta uma forma de singular, mas tem significação de plural, o predicado encontra-se no plural: *E logo ... se ajuntarom deante Santo Antonio tamanha multidom de pexes grandes e pequenos (Milagres de Sto. Antonio 1). – toda a cristãidade que está ã grã coyta (Nunes 49).*

É interessante o seguinte exemplo pelo fato de o predicado para o mesmo sujeito (*gente*) aparecer uma vez no singular e outra no plural: *Toda gente te lança de ssy com nojo de que de ty han* (Fab. 23); cf. Leite de Vasconcellos, *O livro de Esopo*, 1906, pág. 111.

448. Mais raro é encontrar-se o predicado no singular quando o sujeito vem no plural: *E hi morreo grandes gentes* (Nunes 52). Contudo isto parece apenas verificar-se quando o predicado antecede o sujeito.

Os casos relatados nos parágrafos 444 e 445 são previstos mesmo nas gramáticas europeias e, embora tenham causado estranheza a Huber, são irrelevantes no momento. Entretanto, os casos expostos nos parágrafos 443, 446, 447 e 448 são variações de concordância perfeitamente normais no atual PB, aparentemente não usuais no PE padrão.

Scherre e Naro (2007) trazem outros exemplos de variação de concordância no PA:

- (1) *mas DAVA* (3ª sg.) *lhe gram torva as portas çarradas* Vida e Feitos de Júlio César, p. 224, cxxxix
- (2) *a todos aqueles que se fazem* (3ª pl.) *afora da carreira do pecado e TORNA* (3ª sg.) *a direita carreira* A Demanda do Santo Graal, xxi, 160, p. 223
- (3) *Entom os parentes OUVE* (3ª sg.) *conselho e confessaron* (3ª pl.) Os Diálogos de São Gregório, 1.24.23 (35)
- (4) *Aqueles que, da gente d’Alexandria, REINO* (3ª sg.) *no Egipto*. Vida e Feitos de Júlio César, p. 554, 1.12

Para reforçar a tese de que PB herdou do PA essa flexibilidade na concordância, os autores mostram que “as restrições variáveis que controlam os contextos em que a variação ocorria na escrita anterior a meados do século XVI são as mesmas válidas hoje em dia no português falado do Brasil para todas as restrições suscetíveis de testes empíricos nos dados reais antigos” (SCHERRE e NARO, 2007, p. 153). Tal constatação parece ser uma evidência bastante favorável à tese do conservadorismo.

### 3.3. USO DA PREPOSIÇÃO EM COM VERBOS DE MOVIMENTO

Outro ponto bastante recorrente na diferenciação entre o PB e o PE é o uso da preposição em com verbos de movimento – inexistente no PE padrão (que determina o uso da preposição *a*) e predominante no PB vernacular (*vou no banheiro, cheguei em casa, cheguei na cidade* etc.).

Como afirma Piacentini (2004, p. 60), “já no tempo do português arcaico, havia grande emprego de verbos de movimento com a preposição

*em* no lugar de *a*”. Portanto, nada de novidade em “chegou em São Paulo, chegaram no aeroporto”. Segundo Mattos e Silva (1989, p. 628, grifo meu), “no português arcaico, por vezes a preposição *a* expressa a permanência ou a situação resultante de um movimento para um ponto de chegada, **o que também poderia ser expresso pela preposição *em*.**”

Logo, se o PA permitia o emprego de ambas as preposições (*a* e *em*) com verbos de movimento e o PB mantém essa possibilidade, ao passo que o PE inovou, restringindo o uso apenas à preposição *a*, então podemos falar em conservadorismo do PB.

### 3.4. USO DO ARTIGO DIANTE DE POSSESSIVO ADJETIVADO

Desde o século XIX, o uso do artigo diante de possessivo é categórico e generalizado no PE, enquanto no Brasil esse uso é variável. Costa (1999) verifica que, no PA, esse uso também era variável desde o século XIV, pelo menos. Portanto, como admite Mattos e Silva (2004, p. 136) “se se pensar em conservadorismo, o português brasileiro manteve o uso histórico variável”.

Said Ali (1964) tentou contestar esse argumento recorrendo à obra de Alexandre Herculano. O emprego categórico do artigo diante de possessivo *ter-se-ia* se generalizado em Portugal a partir do século XIX, porém esse gramático procura mostrar que, em pleno século XIX, a lírica de Herculano apresentava apenas 29% da construção artigo + possessivo. Com base nesse dado, argumenta que tal variação não é um conservadorismo do PB em relação ao PA, mas um fato da língua portuguesa presente tanto na Europa quanto na América.

A questão, porém, traz à tona um ponto bastante polêmico no que se refere ao tratamento diacrônico de línguas: o recurso à língua literária quando se quer tratar da língua natural, a língua falada. É consenso que a língua literária – especialmente a poesia, cuja sintaxe está muitas vezes submissa à métrica – não serve de parâmetro para verificar o estado de uma língua em determinado tempo. Isso, de certa forma, invalidaria o argumento de Said Ali.

Obviamente, a mesma crítica poderia ser feita aos que recorrem a textos escritos para resgatar o PA. Nesse caso, entretanto, há algumas diferenças consideráveis. Em primeiro lugar, antes da invenção da prensa, no século XV, que uniformizou sobremaneira a escrita e alargou a distância

entre a língua escrita e a língua falada, as pessoas escreviam de modo a transcrever sua própria fala. Em segundo lugar, a poesia medieval mantém laços muito mais estreitos com a tradição oral do que a poesia romântica de Herculano. E, em terceiro lugar, como advogam Scherre e Naro (2007, p. 145):

[...] faz-se necessário levar em conta que, pelo menos até meados do século XVI, a norma codificada não estava tão bem estabelecida em Portugal como no período seguinte, às vezes considerado clássico. Por essa razão, podemos tentar surpreender indícios de variações populares ou dialetais nos documentos escritos anteriores ao período clássico.

Por esses motivos, parece-me razoável afirmar que textos escritos do período arcaico são válidos para “surpreender indícios de variações dialetais”, conquanto a lírica de Alexandre Herculano não seja uma fonte confiável para atestar a permanência dessa flexibilidade no uso do artigo no PE do século XIX. Por conseguinte, fico com a posição de autores como Paul Teyssier (1997, p. 84), segundo a qual “O Brasil conserva a possibilidade de empregar os possessivos sem artigo em casos em que Portugal já não o faz; ex.: meu carro”, em vez de “o meu carro”.

### 3.4. PERÍFRASE FORMADA POR ESTAR + GERÚNDIO

Como admitem Cunha (1986) e Paiva Boléo (1974), a construção *estar* (*andar*, etc.) + gerúndio, preferida no Brasil, é a mais antiga no idioma e ainda tem vitalidade em dialetos centro-meridionais de Portugal (principalmente no Alentejo e no Algarve), nos Açores e nos países africanos de língua oficial portuguesa. “Os escritores portugueses e brasileiros contemporâneos preferem, obviamente, a construção predominante em seus respectivos países, mas servem-se supletivamente da outra” (CUNHA, 1986, p. 221).

Mattos e Silva (2004), que questiona também esse ponto, lembra que esse fato sintático foi estudado pelo filólogo sueco Bertil Maler, em 1972, que analisou textos poéticos e teatrais do século XVI e verificou que essa variação já acontecia então. Para a autora, isso muda um pouco a questão: se ambas as perífrases eram possíveis no PA, alguma delas era mais regular? Qual surgiu primeiro?

Respondendo – não de modo definitivo – a esses questionamentos, cabe observar que, além de Cunha, Boléo e outros especialistas insistirem

em afirmar que estar + gerúndio é a construção mais antiga, é significativo o fato de Huber (1986), em sua *Gramática do Português Antigo* (pautada em textos que vão desde os primórdios do PA, no século XII, até o século XV), não ter feito nenhuma menção à construção estar + a + infinito (típica do PE) e, por outro lado, ter dado destaque à perífrase que utiliza o gerúndio, atestando sua normalidade.

**367.** *andar, ir, ser* ou *ficar* + gerúndio usam-se muitas vezes para formar a linguagem perifrástica do verbo simples:

- a) *Paununcio andava catando algũu homẽ santo (Euf. 357). Sempre andou buscando os hermos (TA. 64). Seu abade Sam Bẽento ho amoestou muytas vegadas que nõ andasse vaguejando pelo mundo (TA. 45). A aguia, andando buscando caça pera seus filhos, achou os filhos da raposa (Fab. 13).*
- b) *Pela ribeira do rio cantando ía la dona-uirgo (CV. 767). Foi correndo ao abade (Euf. 365). Eu mui passo fui-mi achegando (CV. 454). Foi (fui) poderia também ser pret. perf. definido de seer ‘ser’, cf. § 401, 5.*
- c) *Seve chorando CD. 1660. Seve jurando CD. 1661. Quanto a seve, cf. § 404, 2.*
- d) *Per esta guisa o leom ficou chorando (Fab. 16).*

**368.** *estar* + gerúndio designa uma acção que está precisamente a decorrer num certo momento e ainda não terminou; por exemplo: *Está a aquella freesta fallando com Dom Galvam (Graal 1). – Ela s’estava queixando (CD. 448). – estar comendo (Fab. 12).* (HUBER, 1986, p. 211).

Esses fatos sugerem que, se a perífrase com o gerúndio não é a forma mais antiga, foi ao menos a forma mais regular no PA. Consequentemente, faz sentido afirmar que o PB é mais conservador por ter mantido essa construção, enquanto o PE fez emergir a perífrase com o infinitivo preposicionado.

### 3.5. OBJETO DIRETO PREPOSICIONADO

Gonçalves e Basso (2010) observam que os 60 anos em que Portugal esteve sob domínio espanhol (de 1580 a 1640) se fizeram sentir na língua de diversas maneiras, pois nesse período o espanhol se tornou uma língua de prestígio em Portugal. Do ponto de vista estrutural, os autores citam o objeto direto preposicionado (típico da língua espanhola), que foi incorporado ao português. Ex.:



- *Amar a Deus*, ao invés de *Amar Deus*.
- Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero. (Fernando Pessoa)
- Rubião, esqueceu a sala, a mulher e a si. (Machado de Assis)
- Não amo a ninguém, Pedro. (Camilo dos Anjos)

Essa construção, que é aparentemente comum no PE falado, parece nunca ter vingado no PB de fato, exceto em alguns usos literários, como no exemplo de Machado de Assis, exposto acima. Esta, porém, é apenas uma hipótese que avento, sem nenhum fundamento empírico que lhe dê suporte.

### 3.6. NEGAÇÃO REPETITIVA

Cabe citar, ainda, um último aspecto sintático considerado como conservadorismo do PB por Noll (2008, p. 278): a negação repetitiva da fala coloquial brasileira (*não quero não*). Segundo o autor, esse fenômeno não ocorre mais no PE, embora fosse frequente no PA. Tal processo tem paralelos em outras línguas românicas, como o francês, por exemplo, e fenômenos equiparáveis a ele, como o redobro, estão na base do latim vernacular que serviu de substrato ao PA.

## 4. IMPLICAÇÕES PARA O ENSINO DE LATIM NO BRASIL

A proposta que pretendo aventar aqui talvez pareça forçada à primeira vista, mas pode render novas razões e motivações ao ensino de latim como disciplina curricular dos cursos de Letras-Português do Brasil, haja vista a crise que esta disciplina enfrenta atualmente.<sup>3</sup>

A ideia básica é a de que há numerosas conexões LATIM-PA-PB das quais a variedade padrão do PE não participa, e isso é uma razão extra e particularmente interessante para estudar latim no Brasil. Depurando a hipótese, podemos supor o seguinte:

- 1) se o PB é mais próximo do PA do que o PE e conserva mais sua latinidade do que este – que já não é mais sequer sentido auditivamente como uma língua românica;
- 2) se o PA manteve um grande volume de características do latim vulgar (sua língua de substrato) e, a despeito dos superstratos germânicos e árabes que incidiram sobre ele, é um estágio estável imediatamente posterior ao latim vulgar;

- 3) então estudar latim pode ser especialmente relevante para entender a formação do PB e, assim, gerar no estudante uma consciência linguística que lhe dê autonomia para pensar sua própria língua, livre juízos colonialistas<sup>4</sup> e com alguma profundidade.

É claro que, partindo da ideia de que voltar ao passado da língua pode ser produtivo para entender sua formação e os processos em curso no presente, poderíamos pretender estudar o itálico (anterior ao latim) ou o indo-europeu (anterior ao itálico). No entanto, não nos restam dessas línguas recursos filológicos comparáveis em volume e riqueza ao material que nos legaram os mil anos de história do latim.

Além disso, urge deixar claro que não tenho respostas prontas sobre como conduzir o aprendizado do latim a partir dessa abordagem, mas arrisco apontar alguns caminhos possíveis. A estratégia pedagógica básica que vislumbro é estudar a língua latina tentando remontar, junto com o aluno, a formação do PB desde o latim clássico (expondo as tensões do latim vernacular), passando pelo PA, até chegar ao estado atual, a fim de mostrar como isso pode justificar as peculiaridades do PB.

Silva Neto (1977), quando elenca subsídios para reconstituir o latim vernacular, levanta alguns pontos interessantes que podem ser conectados, em alguns momentos, com os conservadorismos do PB tratados até aqui neste artigo. Em primeiro lugar, é importante considerar que o latim clássico é o dialeto culto do Lácio que prevaleceu diastraticamente em relação ao prenestino e ao falisco, variantes do latim vernacular que se perderam na deriva da língua. O dialeto da elite romana, assim como o prenestino e o falisco, evoluiu a partir do itálico, uma língua derivada do indo-europeu que se desenvolveu primeiramente naquela região e constituiu a base do latim. Na esteira política do Império, a língua literária dos romanos seguiu adiante, deixando para trás suas variantes concorrentes de menor prestígio.

Entretanto, resquícios dessas formas concorrentes se fizeram presentes sobretudo no latim vernacular. Como afirma Siva Neto (1977, p. 130), “o *sermo usualis* levado às províncias mais antigas pelos soldados, colonos e operários era um falar mesclado de formas itálicas”. No caso do prenestino e do falisco, um resquício evidente é o fenômeno do redobro. Ao mostrar que o latim clássico rejeitava o redobro enquanto o latim vulgar o mantinha,<sup>5</sup> é possível fazer com que o aluno veja como esse fenômeno persistiu no PA e no PB (assim como em outras línguas neolatinas).

O conservadorismo brasileiro da negação repetitiva, por exemplo, tem alguma relação com esse aspecto.

Em segundo lugar, nos poucos documentos do latim vernacular restantes, em especial no *Appendix Probi*,<sup>6</sup> são fartos os exemplos de alçamento das vogais pretônicas, tal como acontece no PB, seguindo a tendência do vocalismo conservador: *aquaeductus non aquiductus, doleus non dolium, vinea non vinia, umbilicus non imbilicus, cavea non cavia* etc. Por vezes, o latim clássico assumiu vocábulos que refletiam essa tendência, por vezes rejeitou. No caso, novamente é possível mostrar, ao ensinar o latim, essa tensão existente, comparando registros cultos e vernaculares, documentos do PA etc., e despertando a consciência do aluno para como isso se tornou norma no PB atualmente.

No plano sintático, nunca é demais lembrar que o uso da preposição em para ligar verbos de movimento aos seus complementos era norma até mesmo no latim clássico (*in urbem venire*). Como observei antes, essa possibilidade existia no PA e, hoje, é considerada um conservadorismo do PB em comparação com o PE. Eis um exemplo evidente da conexão LATIM-PA-PB da qual a variedade padrão do PE não participa. A esse respeito, vale lembrar que

Desde o séc. I nota-se confusão entre o acusativo e o ablativo, mas tal fato só se generaliza a partir do séc. III: assim é que encontramos a prep. *Cum* regendo acusativo: *cum discentes suos* (C.I.L. IV<sup>7</sup>, 275), *cum sodales* (idem, IV, 221) *cum nepotes* (idem, IX, 1938). Em consequência, por ultra-correção, vemos nos textos tardios o ablativo frequentemente empregado no lugar do acusativo. Bechtel observa, no seu comentário da *Peregrinatio Aetheriae* (pág. 94-101), que o uso de *in* + acusativo é três vezes mais freqüente que o emprego padrão de *in* + ablativo (SILVA NETO, 1979, p. 250).

Ainda no plano sintático, a questão da ausência de artigo antes de possessivo (possível no PA e no PB e impossível no PE), embora um pouco nebulosa e controversa, pode ser iluminada com o estudo do latim. Quintiliano, em *Institutio Oratoria*, afirmou, um pouco pretensiosamente,<sup>8</sup> que “*noster sermo articulos non desiderat*” (nossa língua não precisa de artigos). Se o latim clássico não possuía artigo, era por causa da autonomia de cada um dos termos da frase, mas, à medida que se atrofiava a flexão, o demonstrativo assumia o papel de artigo. Portanto, o artigo nasceu do desejo de expressividade e de clareza. Todavia, esse nascimento foi um tanto acidentado, como sugere esta afirmação de Meillet (1933, p. 131):

O grego, onde a declinação perdeu na prática todas as formas de caso, passou a ter o artigo por volta da época em que a prosa se desenvolveu. No latim, ao contrário, a língua escrita se fixou antes da constituição do artigo, e, como esta língua não sofreu nenhuma grande mudança ao longo de sua história antiga, o latim escrito jamais teve artigo. No fundo, há aqui sobretudo um acidente de cronologia: a fixação da língua literária antes ou depois do momento em que o artigo se desenvolveu no falar corrente.

Portanto, o fato de o latim escrito não ter acolhido a invenção vernacular do artigo definido pode ter respingado na eventual ausência de artigo no PA (e no PB), uma vez que o possessivo já cumpria uma função determinante. Esta, porém, é uma hipótese que evidentemente requer aprofundamento e verificação.

Com relação à perífrase de verbo existencial + gerúndio (imprópria no PE padrão, típica do PB e comum no PA), vale lembrar que, como apontou Stanko Skerlj (1926), mesmo no latim, o particípio presente e o gerúndio estavam em competição. Ambas as formas exprimiam concomitância temporal, ideia adjetiva e expressão adverbial por meio de proposições circunstanciais de modo, simultaneidade, tempo, causa, condição e concessão. “A razão mais forte do sucesso do gerúndio foi, porém, o fato de que o particípio presente perdeu a sua força verbal, a faculdade de exprimir ações verbais” (SKERLJ, 1926, p. 70). Considerando isso, acredito que não é forçado admitir que, desse papel adverbial que já era desempenhado pelo gerúndio no latim, surgiu a perífrase de verbo existencial + gerúndio – típicas no PA e no PB.

O caso da próclise do pronome átono, por sua vez, chega a ser uma obviedade para qualquer romanista. O latim dava absoluta liberdade ao posicionamento do pronome na frase e, mesmo quando a ordem passou a ser fixada, a tendência da grande maioria das línguas românicas foi a próclise. A ênclise e a mesóclise são fatos muito peculiares do PE aos quais o PB vernacular parece estar imune, seguindo a tendência das demais línguas românicas. O estudo do latim pode trazer essa consciência ao aluno e livrá-lo do receio de infringir a gramática europeia ao empregar a próclise com naturalidade.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após tudo o que expus neste texto, reitero que, embora não haja necessariamente nenhum motivo de orgulho em conservar características

arcaicas da nossa língua, o conservadorismo do PB pode ser, sim, explorado de diferentes maneiras. Acredito, por exemplo, que este seja um aspecto a ser considerado por formuladores de políticas linguísticas ou por linguistas prescritivos. Como se não bastassem os motivos pragmáticos – isto é, “nós falamos assim, é assim que nossa língua funciona, e isso é suficiente para que esses fenômenos sejam inclusos na nossa norma padrão” –, o argumento do conservadorismo pode ter um peso maior sobre aqueles que atribuem certas diferenças entre o PB e o PE à ignorância dos brasileiros às normas da gramática portuguesa que sempre nos foi imposta. Os aspectos sintáticos abordados são flagrantes nesse sentido.

No que se refere às implicações dos conservadorismos do PB para o ensino do latim no Brasil, gostaria de enfatizar que o estudo da língua latina pode iluminar inúmeras outras questões além das que considere aqui, isto é, não foi minha pretensão sugerir que o ensino de latim deve restringir-se a mostrar as conexões entre latim, PA e PB. Diferente disso, acredito que essas conexões podem entrecortar o ensino da gramática clássica, trazendo esse assunto para mais perto da realidade do aluno brasileiro e oportunizando a ele a criação de uma consciência autêntica da formação de sua própria língua.

Por fim, faço questão de salientar também que, embora eu acredite no potencial das hipóteses ali feitas, a segunda parte deste texto decorre de um trabalho de pesquisa incipiente, pelo que as considerações feitas nela ainda não estão perfeitamente formuladas, carecem de dados e esperam a devida verificação.

## ABSTRACT

This article aims to provide an overview of the debate on the supposed conservatism of Brazilian Portuguese (PB) and suggest some positive implications of this issue for the teaching of Latin in Brazil. The thesis of the PB's conservatism is quite touted among researchers debating the differences between the language of Brazil and European Portuguese (PE). In short, this thesis – initially raised by Serafim da Silva Neto, in the 50s – is to say that most of the differences between PE and PB is due to the fact that the latter retained aspects of archaic Portuguese, brought to America in sixteenth century, while PE would have innovated them. The first part of the work is a presentation of the debate around the issue. Here, the underlying epistemological issues are discussed, and phonic and syntactic facts that endorse the thesis are especially analysed. The second part discusses

possible implications of PB's conservatism for teaching Latin in Brazil, particularly in university courses of Portuguese language. This part aims to show that some of the PB's conservatisms that bind it to PA are directly related to the Latin language that served as substrate. From this, it suggests that a teaching of Latin able to point out such connections – linking the PB's particularities directly to their Latin heritage – gives more meaning to study this ancient language to a Brazilian student, and also contributes to revalue its own language, dispelling the myth that PB misrepresents PE.

**Keywords:** conservatism of Brazilian Portuguese; teaching Latin.

## NOTAS

<sup>1</sup> “[...] a língua que os portugueses falavam no século 16, no início da colonização, tinha um sistema de vogais menos reduzido do que a norma actual do Português Europeu, era mais próxima da norma brasileira. *Este é um dos vários casos que se poderiam apresentar como exemplo de um aspecto mais conservador na variedade brasileira do que na portuguesa*, ainda que muitas vezes esta última variedade seja considerada mais correcta.” (INSTITUTO CAMÕES, 2006, grifo meu).

<sup>2</sup> O argumento apresentado por Parkwall e López (2003, p. 133) é o seguinte: “O sueco (idioma que escolhemos simplesmente por ser esta a primeira língua de um dos autores, mas poderíamos chegar às mesmas conclusões utilizando muitas outras línguas) é uma língua que não passou por formas extremas de contato linguístico. Durante os últimos 800 anos, os seus falantes reduziram o sistema de gênero de três a dois gêneros gramaticais, deixaram de usar as flexões de caso para o acusativo e o dativo, abandonaram totalmente os paradigmas do subjuntivo e do condicional, deixaram de marcar a concordância de pessoa e numero nos verbos (isso fez com que o numero de formas nos paradigmas que restam tenha sido reduzido de seis a um). A ordem das palavras estabilizou-se como SVO cum V2, substituindo a ordem anterior que era SOV, e os pronomes de sujeito tornaram-se obrigatórios. Na fonologia, as fricativas interdentais /θ, ð/ foram substituídas pelas equivalentes dentais /t, d/, e constatamos a palatalização das implosivas que precedem as vogais altas anteriores, à semelhança do PVB. Alguns dialetos abandonaram as vogais anteriores arredondadas. O processo levou aproximadamente três séculos mais do que o período de formação do PVB, mas as reduções não são menos radicais do que as apresentadas na maioria das variantes do PVB. Sem dúvida, ninguém afirmaria que este é um fato a ser considerado como “provas abundantes” para demonstrar que o sueco é descendente do são-tomense. O sueco não é uma língua de contato e, portanto, nunca poderia ser classificado na mesma categoria que os semi-crioulos, nem mesmo pelos mais fervorosos defensores de uma hipótese de semi-crioulização no Brasil.”

<sup>3</sup> Para mais detalhes sobre a crise do ensino de latim no Brasil, cf. Moura e Borges Neto (1996).

<sup>4</sup> A abordagem que proponho aqui está em consonância com o debate pós-colonialista voltado para o ensino de línguas estrangeiras, que tem como alguns de seus principais

protagonistas Rajagopalan (2005), Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2006), Giroux (1997) e Mignolo (2000).

<sup>5</sup> Silva Neto, em *História do Latim Vulgar* (1977), dedica um capítulo inteiro a elencar textos em que a língua latina falada se faz notar (p. 99-124). Em muitas dessas fontes, o redobro é perceptível.

<sup>6</sup> O *Appendix Probi* é um apêndice a uma gramática do século IV, no qual se compilam ditos erros de pronúncia comuns na época.

<sup>7</sup> O *Corpus Inscriptionum Latinarum* (citado em bibliografia e compilações de fontes como C.I.L.) é uma compilação exaustiva das inscrições epigráficas latinas da Antiguidade. O CIL inclui todos os tipos de inscrições latinas de todo o Império Romano, organizadas geográfica e tematicamente. O volume IV intitula-se *Inscriptiones Pompeianae, Herculenses, et al.*, trazendo principalmente as inscrições de Pompeia. O volume IX, intitulado *Inscriptiones Calabriae, Apuliae et al.*, traz inscrições da Calábria, entre outras regiões.

<sup>8</sup> Embora seja consenso que só é possível falar na existência de artigos definidos no latim a partir do século V, em Plauto e Petrônio, que retrataram o latim vernacular, é possível encontrar diversos exemplos em que numerais e demonstrativos funcionavam como artigos. Daí se supõe que Quintiliano tenha sido pretensioso ao afirmar categoricamente que o latim não precisava de artigos, uma vez que eles já se insinuavam no falar corrente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Eds.). *The post-colonial studies reader*. 2<sup>nd</sup>. ed. Oxford: Routledge, 2006.

BAXTER, A. A contribuição das comunidades afro-brasileiras isoladas para o debate sobre a criouliização prévia: um exemplo do estado da Bahia. In: ANDRADE, E. d'; KIHM, A. (eds.). *Actas do colóquio sobre crioulos de base lexical portuguesa*. Lisboa: Colibri, 1992. p. 7-35.

CASTILHO, Ataliba. O Português do Brasil. In: ILARI, Rodolfo. *Linguística Românica*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1999.

COSTA, Iraneide Santos. *Uso do artigo definido diante de possessivo e de nome próprio de pessoa: período arcaico*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.

CUNHA, Celso. Conservação e Inovação no Português do Brasil. In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, 1986. v. 5.

EIDELWEIN, Mathias. *A próclise dos pronomes oblíquos átonos em posição inicial: uma perspectiva linguístico-histórica*. 62 f. Monografia

(Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

GIROUX, H. A. *Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; BASSO, Renato Miguel. *História da Língua*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2010.

HOLM, John. Creole influence on Vernacula Brazilian Portuguese. In: GLENN, Gilbert (ed.). *Pidgin and Creole Languages*. Honolulu: University of Hawai Press, 1987. pp. 406-429.

HUBER, Joseph. *Gramática do Português Antigo*. Trad. port. de Maria Manuela Gouveia Delille. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1986.

INSTITUTO CAMÕES. Variação e Norma em Português. *A Pronúncia do Português Europeu*. Lisboa: Instituto Camões de Portugal, 2006. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/aprender-portugues/a-falar/pronuncia-do-portugues-europeu.html>>. Acesso em: 31 out. 2011.

LABOV, William. *Principles of linguistic change*. Volume 1: Internal factors (Language in Society 20). Oxford: Blackwell, 1994.

LUCCHESI, D. Variação e norma: elementos para uma caracterização sociolinguística do português do Brasil. *Revista Internacional de Língua Portuguesa* 12, 1994, p. 17-28.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Ensaio para uma sócio-história do português brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2004.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Estruturas trecentistas – elementos para uma gramática do português arcaico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1989.

MCWHORTER, J. The Afrogenesis hypothesis of plantation Creole origin. In: HUBER, M.; M. PARKVALL (eds.). *Spreading the Word*. London: Westminster University Press, 1999. p. 111-52.

MEILLET, Antoine. *Esquisse d'une histoire de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1933.

MELLO, Gladstone Chaves de. *A Língua do Brasil*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1971.



MIGNOLO, W. *Local Histories/Global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MOURA, A. R.; BORGES NETO, J. A utilização de exercícios estruturais no ensino de latim. *Encontros de Linguística e Línguas Clássicas (ELLC)*, n. 2, Curitiba, 1996.

NOLL, Volker. *O Português Brasileiro*. Trad. de Mário Eduardo Viaro. São Paulo: Globo, 2008.

PAIVA BOLÉO, M. *Estudos de linguística portuguesa e românica*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1974.

PARKVALL, Mikael; LÓPEZ, Laura Álvarez. Português Vernáculo Brasileiro e a Hipótese da Semi-Crioulização. *Revista da ABRALIN*. v. 2: 1, p. 111-52, 2003.

PESSOA DE CASTRO, Yeda. A sobrevivência das línguas africanas no Brasil: sua influência na linguagem popular da Bahia. *Afro-Asia (UFBA)*, Salvador, v. 4-5, p. 25-34, 1967.

PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2001.

PIACENTINI, Maria Tereza de Queiroz. *Língua Brasil: Crase, Pronomes e Curiosidades*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

RAJAGOPALAN, K. Postcolonial world and postmodern identity: some implications for language teaching. *DELTA* v. 21. São Paulo, 2005.

SAIDALI, Manuel. *Gramática histórica da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

SCHERRE, M. M. P.; NARO, A. *Origens do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SILVA NETO, Serafim da Silva. *A língua portuguesa no Brasil*. Problemas. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1960.

SILVA NETO, Serafim da Silva. *História da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Presença, 1979.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Presença, 1950.

SKERLJ, Stanko. *Syntaxe du participe présent et du gérondif en vieil italien*. Paris: É. Champion, 1926.

TEYSSIER, P. *História da língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

# EL MITO COMO FORMA DE HABITAR EL MUNDO. EL LEGADO DE HESÍODO

María Cecilia Colombani

---

## RESUMO

Nuestro recorrido está marcado por el horizonte mítico griego como punto de anclaje de la articulación antropológica que da cuenta de la díada pensamiento-instalación; los mitos griegos constituyen una primera forma de dar sentido al mundo; el hombre necesita darle un sentido a todo lo que hace, y el mito ocupa ese nicho de significación, que articula experiencia. La experiencia se presenta atravesada por el sentido que la mitología le impregna. El mito constituye entonces una bisagra instituyente, tal como acontece en el mundo griego. Sin mito no hay Grecia; la ha constituido como condición de posibilidad histórica. Pero, es hora de ir por más; sin mito no hay pueblo ni identidad organizada en torno al relato ancestral.

Los caracteres poéticos constituyen el primer lenguaje, así como la palabra mágico-religiosa constituye el primer *logos*, la primera trabazón entre lo que se ve y lo que se nombra, la primera trabazón entre lo visible y lo decible, el primer encastré entre las palabras y las cosas.

El trabajo se mueve en distintos frentes pero siempre desde un intento de lectura antropológica de la obra de Hesíodo. Tanto *Teogonía* como *Trabajos y Días* se erigen como discursos instituyentes de la legalidad, tanto cósmico-natural, como en el primer caso, como antropológico-político-social, en el segundo.

**Palavras-chave:** Mito; sentido; mundo; antropología; legalidad.

## INTRODUCCIÓN

El proyecto de la presente comunicación consiste en poner en evidencia las relaciones entre mito y antropología, a fin de analizar lo que constituye una *etho-mito-poética* como modo de constitución del hombre. En ese marco intentaremos ver la mentalidad mítica, propiamente lo que significa “La invención de la mitología”, en términos de Marcel Detienne, como primer modo de organización cósmico-antropológico. Nos situaremos para ver cómo el *logos theokrantos*, que la palabra mítica plasma en

su eficacia ritualizada, representa una primera dación de sentido en términos de organización del mundo, tanto natural como socio-antropológico.

El verbo *poieo* define la condición antropológica; nos devuelve la marca de la construcción, de la producción de un modo de instalación, que abre el mundo humano, lo cual ubica al *mythos* en un dispositivo político, en tanto productor de efectos. El término *ethos* nos remite a “modo de ser”, “manera de actuar”, “costumbre”; el relato mítico como *logos* explicativo constituye una primera forma de suelo compartido de costumbres y valores que organizan un *ethos*, una manera de vivir y reinstala al *mythos* en un andamiaje de poder, propio de los discursos altamente ritualizados y de eficacia centrada en la persuasión, tal como Foucault parece abordar en *El orden del discurso*.

El mito resulta entonces una forma de testimoniar el asombro del hombre frente a aquello que lo con-mociona y lo convoca a un intento explicativo; es la herramienta que expresa la interpelación que sólo el hombre puede asumir, al tiempo que se constituye en esa misma interpelación.

Haremos especial hincapié en las ideas que funda el mundo mítico, esas “primeras certezas”, esos “juicios sin reflexión” inaugurales, que constituyen el suelo-*Grund* de una posible empresa *etho-poiética*.

En la mentalidad mítica, es el propio *logos* mítico, como *logos theokrantos*, de marcado acento persuasivo, el que garantiza naturalmente la necesidad de la relación de obediencia y la legitimidad del suelo compartido de certezas. El mito como estructura de poder legitima y funda las relaciones de obediencia, tanto a nivel de una dimensión antropológica, que el mito ordena, como a nivel de las relaciones políticas, que también delinea. El mito constituye ese primer relato que pone freno al mero *gaster* de los pastores a quienes Hesíodo dirige su canto, “vientres tan solo” (Hesíodo: *Teogonía*) para que ese vientre, asiento de la *hybris*, se subordine a la medida, la *sophrosyne*, fundando así una “primera moral” en el mundo arcaico; del mismo modo ordena desde su eficacia persuasiva el modo en que la sociedad se somete a la autoridad de rey como “maestro de *aletheia*”.

La instalación significativa implica una *eto-mito-poiética*. El mito aparece entonces como un operador de sentido. A las consideraciones vertidas en el apartado anterior en torno a la *eto-poesis*, corresponde que las amplíemos a la dimensión del mito como generador de sentido. Una instalación significativa supone un núcleo de significación: valores, símbolos,

imágenes primigenias, ideas, creencias, bases constituyentes de la identidad, ya que toda “toda formación cultural es, al mismo tiempo, organización y sentido. Sentido que se organiza históricamente. Organización significativa que se despliega espacial y temporalmente”.<sup>1</sup> En este horizonte, el mito es un *logos* explicativo, una historia sagrada, significativa, verdadera y ejemplar. Es productor del sentido y el valor que la comunidad imprime a su modelo de instalación, determinando los principales códigos que rigen el comportamiento colectivo.

El mito resulta entonces una forma de testimoniar el asombro del hombre frente a aquello que lo con-mociona y lo convoca a un intento explicativo; es la herramienta que expresa la interpelación que sólo el hombre como “animal simbólico”<sup>2</sup> puede asumir. Es esta capacidad productora de símbolo la que lo distingue y diferencia del animal, que se juega exclusivamente en un círculo funcional que se tensa en la díada estímulo-respuesta, acción-reacción. El hombre interrumpe el círculo funcional interponiendo su posibilidad simbólica como modo de retardar la respuesta y transformarla en respuesta humana. El mito se inscribe en esa lógica y en ese sentido es un modelo de pensamiento que obedece a reglas de formación discursiva precisas. Constituye un intento explicativo de lo desconocido que lo solidariza a la idea de asombro y admiración, al tiempo que opera como medio de proveer respuestas a situaciones límites.

Allí esta la maravilla como fundadora de esta primera experiencia de sentido. Tal como sostiene Aristóteles “la maravilla ha sido siempre, antes como ahora, la causa por la cual los hombres comenzaron a filosofar [...] Quien percibe una dificultad y se admira, reconoce su propia ignorancia. Y por ello, desde cierto punto de vista, también el amante del mito es filósofo, ya que el mito se compone de maravillas”;<sup>3</sup> el mito hilvana una doble preocupación: los problemas humanos y los problemas cósmicos, con lo cual ya podemos percibir el modo en que el mito da cuenta de los *topoi* que señalamos como enclaves de la trama cultural. Asimismo, el mito opera como suelo de instalación, como trama de contención, urdimbre y tejido simbólico que protege antropológicamente al hombre de su precariedad existencial. El mito no sólo protege al hombre sino también a la historia como espacio de instalación colectiva; construye una memoria de inscripción comunitaria, lo cual se suma a la noción de cobijo, ya que la memoria es un *topos* de contención humana, territorializa al hombre a

un espacio de pertenencia simbólica e histórica. Es el mismo Aristóteles quien nos acerca la intuición:

Los antiguos, más aún, antiquísimos, (teólogos), han transmitido por tradición a nosotros sus descendientes, en la forma del mito, que los astros son dioses y que lo divino abraza toda la naturaleza [...] estas opiniones se han salvado hasta ahora, casi como reliquias (de la más antigua sabiduría). Y en esta medida, se han manifestado las opiniones de los padres y de los primeros progenitores.<sup>4</sup>

Más allá de los elementos que Aristóteles toma de la primera sabiduría, lo que nosotros rescatamos es la transmisión del mito como relato fundacional a las generaciones venideras. En el marco del espacio cultural, el mito, como historia sagrada<sup>5</sup>, acerca a la divinidad, ya que, al tiempo que cuenta la historia de seres sobrenaturales, abre la dualidad de planos en la que se inscriben los dioses y los hombre, los inmortales y los mortales, lo sagrado y lo profano, tensión que priorizamos en el apartado anterior como constitutiva del escenario cultural. El mito como historia sagrada explica cómo algo ha llegado a ser lo que es, ya sea el *kosmos* en su totalidad, o una parte de él, un comportamiento, una determinada institución. El elemento que legitima y posibilita la posibilidad de emergencia es siempre la divinidad en su registro álder. En este sentido, el mito se vuelve una historia significativa porque dona el sentido en torno al cual se inscribe el modelo de instalación de un determinado pueblo.

El mito como dación de sentido abre el universo de significación, única forma humana de apropiación del mundo. Sentido y mundo son nociones solidarias que se autoimplican y sólo desde el *topos* del sentido el hombre toma posesión del mundo, lo hace suyo, le imprime su marca, lo humaniza.

El mito es entonces el lugar donde habita la verdad; por eso su relato implica una triple excepcionalidad: la del sujeto que narra el mito, la del objeto-*logos* al que se refiere y la palabra con que se lo narra y la excepcionalidad de la circunstancia en el que se recita. Para concluir, toda forma de habitar el mundo implica una *etho-mito-poiética*. El mito aparece como una usina productora de sentido. Se trata del entramado simbólico desde el cual el mundo se vuelve una unidad de sentido y, por ende, habitable desde ese orden-*kosmos* humano. De este modo, el mito como *logos* explicativo, como historia sagrada, significativa, verdadera y ejemplar, tal como hemos analizado, se inscribe en el *topos* de los relatos

cargados de sentido, *oi logoi theokrantoï*, alejados de las palabras vanas, *epe akrata*, sin poder realizador.

El hombre es un hacedor de cultura, ya que, como vimos, su modo de instalación supone una transformación de la naturaleza, un trascender, en tanto elevarse por sobre lo natural, como forma de humanizarla, de inscribir en ella una huella humana, un gesto antropológico que desplace el mero entorno natural hasta convertirlo en un *topos* humano, esto es, en un espacio de cultura. Allí, en ese enclave “humano demasiado humano”, el maridaje entre mito, hombre y cultura resulta indisociable y, además, núcleo subjetivante.

La conciencia mítica constituye una fuerza, un motor, capaz de producir una primera organización, una primera matriz instituyente, de la cual surgen las primeras instituciones. El mito como conciencia primera constituye un *logos* capaz de organizar lo real bajo los parámetros de su lógica compleja. El mito posee una capacidad instituyente de sentido; el mito adquiere una dimensión cosmificadora, en la medida en que organiza primariamente el *kosmos*, esto es, un cierto orden donde se inscribe el hacer-pensar humanos.

El mito se articula en discurso poético. Es esta edad poética lo que ampara, como horizonte mental, nuestras reflexiones inaugurales sobre el “mito como dación de sentido” y “el mito como hacedor de cultura”, expresiones a través de las cuales hemos indagado la cuestión mito-poética. La poesía aparece como una fuerza instituyente, un tipo de poesía sapiencial, cuyo *logos* constituye una primera organización de sentido y una primera articulación para resolver las necesidades prácticas de los hombres.

Pensemos nuevamente la relación entre la conciencia mítica y el asombro, como marca antropológica por excelencia; por eso, en nuestro primer apartado, incluimos a Aristóteles en su *Metafísica*. El mito se compone de maravillas, y es esta maravilla el motor de la necesidad de explicar aquello que precisamente maravilla por su con-moción. El impacto mueve a explicar lo sucedido y, en ese sentido, el relato mítico aparece como un *logos* explicativo, como un intento de interpretar aquello que asombra por extra-ordinario, por estar más allá de lo ordinario, y desde ese *status* ontológico, otorga un lugar en el mundo al hombre, único ser capaz de asumir la conciencia de no saber asociada al asombro.

Aparece aquí un nuevo elemento presente en el mito, tal como lo presentáramos. Esta conciencia se mueve en una dualidad de planos, en una

duplicidad de *topoi*, que pueden ser pensados desde dos territorios, pero también, desde dos condiciones. Es lo “extra-ordinario” lo que impacta, y ese plano es un *topos* áltero frente al plano de los hombres. Esto abre la dimensión religiosa del mundo, en términos de Louis Gernet, plano donde los hombres se proyectan desde su condición mortal, sentando las bases del discurso mítico como el *logos* que imprime el vínculo.

El mito constituye una especie de primer suelo común del género humano; este sentido común opera como un pensamiento capaz de organizar un suelo-sostén. Este suelo común constituye una primera fuente de certezas, un *Grund* originario de certezas necesario para la primera organización del mundo humano.

La conciencia mítica se apoya en esta geografía compartida de certezas. Es el valor de ese *logos theokrantos*. De la palabra que los dioses han donado a ciertos intermediarios que legitiman as mismas certezas.

Es el momento de los poetas, de los adivinos y de los reyes de justicia, y este es el punto que pone en la sabiduría poética el momento en que los hombres crearon un suelo antropológico; en efecto, en los mitos queda plasmado el modo en que la conciencia mítica inaugura una primera trabazón entre las palabras y las cosas, una primera organización de lo que los hombres ven y de cómo nombran lo que ven. “Las palabras y las cosas” como primer momento de saber-poder. Momento mágico-religioso, en terminología griega, donde los dioses son los que imponen las reglas a los hombres para aglutinar un *topos* común.

La clave de la conciencia mítica es construir un plexo de figuras bajo las cuales se pueda subsumir lo particular. Tal es la función de los dioses y los héroes si es que podemos pensar una cierta funcionalidad de esas representaciones que resultan imprescindibles a la hora de hacer inteligible la lógica del mito.

Son estas figuras las que condensan el sentido de esa conciencia mítica. Basta pensar el poder aglutinante de lo que constituye el linaje hesiódico para comprender la función del mito como dación de sentido. Hesíodo plantea dos linajes estructurales, uno luminoso, de cara diurna, encabezado por la figura regia por excelencia, Zeus y otro nocturno o negativo, encabezado por las figuras emparentadas con lo tenebroso. Las familias divinas, así como los héroes, con ellas familiarizados, operan como el modelo-patrón donde el hombre griego proyecta sus relaciones sociales, políticas, antropológicas.



Es el relato teogónico, con la doble articulación del mito de aparición y del mito de soberanía, el universo de sentido que subsume una forma de mirar el mundo, de “inteligir” pre racionalmente las relaciones entre los hombres, de los hombres con los dioses y de los hombres con la naturaleza.

Ese universo es una proyección humana, y es esa misma proyección la que garantiza y conserva una primera construcción institucional.

El mito resulta entonces una fuerza, no sólo aglutinante de sentido, sino una fuerza instituyente de la relación hombre-mundo.

Los mitos constituyen una cierta forma de respuesta que, a nuestro entender, ubica al mito, tal como dijimos, en el marco de un “*logos* explicativo”, de una especie de “filosofía popular”, tal como llama Louis Gernet a la poesía sapiencial de la Grecia arcaica; sabiduría popular que opera como un magma de significaciones múltiples.

No hay experiencia humana sin este suelo posibilitante de experiencia; el mito constituye así la condición de posibilidad de una primera instalación-percepción de lo real. Los mitos poseen cierta densidad ontológica porque son productores de un efecto de verdad sin el cual la experiencia es imposible; por eso son, además, *topoi* de poder. Retorna así el sentido fundacional del mito como dación de sentido. Tal como sostiene Louis Gernet, de los dioses se obtienen dos cosas que los hombres no pueden darse a partir de su precariedad ontológica: la idea de *Kosmos* y la idea de justicia, doblete de la primera. Esta dación abre el *topos* de la “religión” como esfera otra de lo humano. Sólo desde esa instancia religiosa el mundo se articula en un plexo de relaciones conforme a legalidad, se convierte en una unidad de sentido, lo cual constituye una necesidad de esos hombres; necesidad de “instalarse” en un mundo, de darse un “domicilio existencial”, que el lenguaje articula.

Si pensamos en el canónico pasaje del mito al *logos*, el *logos* como esquema mental debilita la conciencia mítica como discurso y relato hegemónico. El *logos* opaca el reinado de la imaginería mítica y sobre sus ruinas se instaura un nuevo tipo de *logos*, que, triunfante, gana la plaza pública, como símbolo de las instituciones que la democracia ateniense consolida desde su emergencia histórica.

Pero, allí están Homero y Hesíodo para devolver esa vigorosa fantasía. Allí está Zeus para devolver una primera configuración pagana de la idea de “padre de todos los hombres y los dioses”, epíteto que Hesíodo devuelve a cada instante. Allí está el poeta para devolver la imagen de

un maestro de *aletheia* y allí está nuestro largo apartado introductorio para desplegar la imagen de la conciencia mítica como primera organización de sentido.

### *Trabajos y Días* o la institución del mundo humano

Este es el poema de Hesíodo que menor dificultad trajo a los estudiosos para aceptar su legitimidad. Se presenta como un material heterogéneo, que hizo pensar a la crítica del siglo XIX en una fusión caótica de materiales de diversas tradiciones. Estudios posteriores han visto, no obstante, una perfecta coherencia temática, sostenida fundamentalmente por dos conceptos claves y recurrentes: el Trabajo y la Justicia. Son precisamente estos dos conceptos los que permiten consolidar el *kosmos*, no sólo humano, sino también social. Hesíodo está constituyendo el antecedente más nítido de lo que será la preocupación clásica por el orden.

En realidad no hay orden socio-político si no hay previamente o paralelamente, orden a nivel individual y familiar. El mundo griega piensa en estructuras isomórficas donde individuo, familia y sociedad poseen una estructura semejante, lo cual hace pensar en un dispositivo político que contempla los distintas *topoi* como una unidad.

Zeus es el gran protagonista de *Teogonía* porque a él se debe la organización del *Kosmos*. También en *Trabajos y Días* Zeus aparece en un lugar preponderante, ya que constituye el garante de la Justicia divina, de la *Diké*. El mal en el mundo queda explicado a partir de la acción del hombre, y Hesíodo recurre a ciertos mitos emblemáticos para explicarlo. Tales mitos son el de Prometeo, el de Pandora y el de las Edades, de los que nos ocuparemos especialmente. En realidad, *Trabajos y Días* supone la organización cósmica que relata *Teogonía*. El hombre, la familia y la sociedad se insertan en un *kosmos* que ha sido ordenado a partir de un gesto agonístico; Zeus ha vencido por sobre sus adversarios, y, por tal dimensión agonística, el mundo puede ser el territorio de inscripción de los hombres, las familias y la comunidad social.

La ordenación del *kosmos* es la condición de posibilidad de la estructura social. Por ello Zeus se erige como el garante regio; no sólo del *kosmos* en su conjunto, sino de la legalidad humana y social.

La tensión entre el mundo divino y el humano reaparece con la imagen de un plano en progresiva degradación, el de los hombres, que sólo

podrán revertir ese proceso cuando Zeus ponga definitivamente el orden divino, que castigue a los culpables y recompense a los justos. El mal siempre se encuentra en la naturaleza humana, en su soberbia, *hybris*, en su ceguera para reconocer los límites entre un plano y otro, en la injusticia que caracteriza a los hombres. La dualidad de planos es fundamental para inteligir el orden del mito. Los dioses, los *athanatoi*, los inmortales, constituyen un plano otro del plano de los hombres, transidos por la precariedad ontológica y por la muerte, límite mismo del plano profano. La injusticia progresiva que el mito de las razas refiere constituye el progresivo alejamiento de ese plano superior; la paulatina extrañeza de ese mundo liderado por Zeus, como padre de todos los hombres y todos los dioses.

El tema que *Trabajo y Días* pone en juego, a propósito del pleito entre Hesíodo y su hermano Perses, es un intento de poner el acento sobre el nefasto destino de los hombres. El llamado a la justicia y al imperio del orden, tanto individual como social, se encuadra dentro de la poesía didáctica que atraviesa la obra hesiódica.

El tema de la obra vuelve a llevarnos a la propia historia de Hesíodo y a su disputa con su hermano Perses. Sabemos del litigio entre ambos por la disputa de una herencia, de la cual Perses pretende la mejor parte, en un acto de injusticia. A partir de su pretensión se puede descubrir el intento del autor de delinear dos categorías de hombres, que luego podrá extenderse a otros puntos, como la familia o la aldea. Los hombres que abrazan la justicia y el trabajo, doblete de la primera, y aquellos que reniegan del par estructural. Perses se halla territorializado a este plano, como los reyes devoradores de regalos.

El rey justo y mesurado se opone a los *dorophagoi*, a los reyes devoradores de dones, como el hombre prudente se opone al hombre transido por la *hybris*, la desmesura, como pasaporte a la desterritorialización social.

Las consecuencias de la lectura binarizante que Hesíodo propone son extensivas a la familia y a la ciudad toda. Una ciudad gobernada por los *dorophagoi* es una ciudad donde impera la injusticia como marca identitaria.

Es en este campo donde la temática del trabajo, como única fuente legítima y honesta del buen vivir, y la justicia, como aquello que marca al hombre noble, son los temas dominantes de una obra que parece responder a una situación personal dolorosa. El trabajo es el único medio justo para eludir el hambre y la pobreza. En un punto, trabajo y justicia

constituyen las dos caras de una misma moneda, representando nociones complementarias al interior de una lógica que preanuncia un modelo ético. El trabajo y la justicia que a él le corresponde son los pilares, a su vez, de la institución familiar. Hesíodo se expresa al respecto y releva las distintas relaciones del hombre en comunidad: la esposa, los hijos, el hogar, el vecino, el hermano. El plexo de las relaciones antropológicas que ubican al hombre en el lugar del “entre”, son referidas conforme al modelo de interpretación binarizante: hombres nobles que trabajan y claman por lo justo, entablan relaciones afines.<sup>6</sup>

Así, Hesíodo ofrece a su hermano, que, en la economía de la obra aparece como el contra-modelo ético, un calendario de trabajos para obtener el mayor rendimiento. Perfecto conocedor del mundo campesino, el autor plantea la obra como un compendio de consejos de carácter práctico y de conducta social, como una lección de vida, sobre todo si entendemos que el trabajo constituye la vida misma. Así, la obra reúne tradiciones populares, aportes autobiográficos, elementos de sabiduría popular, costumbres agrícolas, y un estilo de composición poética denominada “anillo”,<sup>7</sup> y basado en la asociación de ideas.

El trabajo resulta así un elemento constituyente de la función social y del entramado vincular; se erige en el núcleo de la constitución subjetiva. Si pensamos en los modos de subjetivación a los que se refiere Michel Foucault, el trabajo es el elemento posibilitante de la constitución como sujeto.<sup>8</sup>

Tradicionalmente se otorga un valor mágico-supersticioso a *Días*, mientras *Trabajos* aparece como un segmento más racional. No obstante, la obra pone en evidencia que Hesíodo no puede escapar de la configuración de creencias propias de un campesino de los siglos VIII-VII. En realidad, es ese marco de creencias populares lo que da unidad y riqueza a una obra que resulta paradigmática.

A su vez, Hesíodo no puede aislarse del contexto epocal que lo sostiene; la inminencia de la organización de la ciudad impone un tipo de discurso orientado precisamente a la gesta instituyente de la *polis* como acontecimiento decisivo. La organización de la ciudad está íntimamente vinculada a la organización de la esfera personal y familiar, a partir del isomorfismo aludido. Hombre, *oikos* y *polis* constituyen un dispositivo que debe aspirar a la armonía. La palabra griega *armonía* alude a la noción de encastre, juntura; ése es el nivel semántico al que queremos

aludir. El hombre prudente, en armonía con su familia y su aldea, constituyen una unidad funcional; las recomendaciones hesiódicas apuntan didácticamente a esa juntura, a esa trabazón, donde el hombre encuentra su espacio antropológico.

*Trabajos y Días* comienza con un proemio, al igual que *Teogonía*, y con la misma invocación a las Musas, en este caso a las de Pieria, región donde se encuentra el monte Olimpo. En un poeta de este tipo, sólo por mediación de las Musas es posible la palabra cantada. A continuación se presenta la división de las Érides, la Eris amarga, de sentido negativo y la Eris buena, de signo positivo. La primera favorece la más cruel discordia, la segunda, en cambio, alienta la competencia sana y leal. El propio Hesíodo así las describe: “A una, todo aquel que logre comprenderla la bendecirá; la otra, en cambio, sólo merece reproches” (*Trabajos y Días* 13-14). La referencia a las dos Érides es capital dentro de nuestro marco de lectura porque una y otra, en su plasmación binaria, favorece la vida en sociedad. La mala Eris no hace más que sembrar discordia, una de las acepciones del propio término, y desde ese lugar, obstaculiza la vida en comunidad. La otra, de signo positivo y luminoso, es funcional a la consolidación de la organización social, ya que empuja al trabajo y a la superación a través de la sana competencia.

A continuación, el Mito de Prometeo y Pandora sirve al autor para introducir el problema del mal en el mundo y tensionar la esfera divina de la humana, para hacer responsable a ésta del mal. Asimismo, la versión del Mito de Prometeo viene a explicar por qué es necesario que los hombres trabajen, más allá de que un dios bueno y justo rija el universo. El mito introduce además el Mito de las Edades que se relata a continuación y que tematiza la injusticia y sus consecuencias en la evolución de la Humanidad. Así quedan delineados los dos temas rectores de los mitos en cuestión: el trabajo y la maldad, inscritos en la naturaleza misma del hombre y alejados así de la posibilidad de que dependan de la divinidad.

El mito de Prometeo insta una serie de elementos de corte estrictamente antropológico: el lugar del hombre frente a la divinidad; la necesidad de honrar a los dioses a través del sacrificio; la necesidad aludida de trabajar como marca humana y la conyugalidad, a partir de la presencia de Pandora, ambigua mujer que inicia el funesto linaje de las mujeres, pero que también constituyen ese mal necesario porque de su vientre

depende de la posibilidad de instituir una familia, y, por ende, una comunidad de hombres.<sup>9</sup>

El Mito de las Edades transita por distintas etapas, cuyo recorrido es el siguiente: Edad de Oro, Edad de Plata, Edad de Bronce, Edad de los Héroes y Edad de Hierro. Hesíodo lo introduce de la siguiente manera:

Ahora si quieres te contaré brevemente otro relato, aunque sabiendo bien -y tu grábatelo en el corazón- como los dioses y los hombres tuvieron un mismo origen. Al principio los Inmortales que habitan mansiones olímpicas crearon una dorada estirpe de hombres mortales. Existieron aquellos en tiempos de Cronos, cuando reinaba en el cielo; vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria. (*Teogonía*, v. 106-13).

Así pinta el autor los hombres de la Edad de Oro, sepultados por la tierra y convertidos en *demones* benignos, protectores de los hombres en la tierra.

En segundo lugar, una raza mucho peor, de plata, incomparable con la anterior, ni en aspecto ni en inteligencia.

Durante cien años el niño se criaba junto a su solícita madre pasando la flor de la vida, muy infantil en su casa; y cuando ya se hacía hombre y alcanzaba la edad de la juventud, vivían poco a poco llenos de sufrimientos a causa de su ignorancia. (*Teogonía*, v. 130-4).

Mas, a estos también sepultó Zeus, padre de todos los dioses, irritado porque no veneraban a los dioses bienaventurados, convirtiéndolos en genios subterráneos, mortales bienaventurados, que gozan de cierto respeto.

Una tercera raza los sucedió, la de Bronce, terrible y vigorosa. “Solo les interesaban las luctuosas obras de Ares y los actos de soberbia; no comían pan y en cambio tenían un aguerrido corazón de metal”. (*Teogonía*, v. 145-8). También sepultó la tierra esta estirpe, dejando tras de sí la brillante luz del sol, luego de ser atrapados por la muerte.

“En su lugar todavía creó Zeus Cronida sobre el suelo fecundo otra cuarta más justa y virtuosa, la estirpe divina de los héroes que se llaman semidioses, raza que nos precedió sobre la tierra sin límites”. (*Teogonía*, v. 158-161). Su destino es variado. A algunos el combate los aniquiló en Tebas, en el país cadmeo, en Troya, a causa de la guerra que la bella Helena desatará. A otros, Zeus les concedió vivir lejos de los mortales, en la isla de los Bienaventurados, sin preocupaciones ni penurias.

La quinta es la estirpe de hierro. “Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche, y los dioses les procurarán ásperas inquietudes; pero no obstante, también se mezclarán alegrías con sus males” (*Teogonía*, v. 177-9).

El mito de las Edades ha delineado el perfil de una época oscura, donde los hombres han perdido progresivamente aquellos primeros rasgos que los emparentaban, de alguna manera, con los dioses. Se trata de la lección antropológica por excelencia: el lento camino de la degradación, a partir del alejamiento de la justicia, como matriz existencial.

El mito de las Edades ha llevado a Hesíodo a una visión pesimista del futuro inmediato, que se encamina peligrosamente a convertirse en el reino de la *hybris* (desmesura). A continuación, Hesíodo introduce la fábula del halcón y el ruiseñor como un intento de ofrecer una serie de recomendaciones para evitar el mal futuro. La fábula enseña que el poderoso, encarnado en la figura del halcón, puede devorarse al más frágil, representado por el ruiseñor, así como los reyes, mientras son poderosos pueden hacer lo que quieren. La enseñanza a rescatar es la advertencia de la justicia; no de una justicia donde triunfe el más poderoso, como el halcón o el rey, sino de otro tipo de justicia, validada por Zeus, que hace engrandecer a quienes la acatan y destruye a quienes la transgreden, vale decir, a los injustos. El poeta está jugando con los mitos como *logoi* capaces de instituir modelos de conducta.

Hesíodo está respondiendo con ello a la necesidad histórica de organizar el *kosmos* humano y éste no puede consolidarse, como sabemos, por fuera del reino de la justicia, como elemento cohesionante de los distintos actores que juegan la trama social.

Esta es la justicia que el poeta reclama para la ciudad, al tiempo que contrasta el mundo animal de la fábula, con el mundo humano del mensaje.

La advertencia es válida también para Perses, su hermano.

¡Oh, Perses! Grábatelo tú esto en el corazón: escucha ahora la voz de la justicia y olvídate por completo de la violencia. Pues esta ley impuso a los hombres el Cronión: A los peces, fieras y aves voladoras el comerse los unos a los otros, ya que no existe justicia entre ellos; a los hombres, en cambio les dio la justicia que es mucho mejor. (*Teogonía*, v. 275-80).

A continuación el autor presenta el proemio al trabajo y con ello la importancia de la virtud y el largo y fatigoso camino que a ella conduce. En realidad, si hasta ahora hemos puesto de manifiesto la relación

trabajo-justicia como modo de instituir el orden tanto humano como social, la virtud, la *arete*, se alza como otro de los pilares de la gesta instituyente. La virtud del hombre es el pasaporte a la virtud familiar y social. “De la virtud, en cambio, el sudor pusieron delante los dioses inmortales; largo y empinado es el sendero hacia ella y áspero al comienzo; pero cuando se llega a la cima, entonces resulta fácil por duro que sea”. (*Teogonía*, 289-92). La relación virtud-trabajo se va hilvanando, al tiempo que se aleja de la vieja noción homérica de *arete*, donde la misma correspondía a los nobles. La virtud estaba fundida en un fondo aristocrático que ahora se desplaza, a partir de las transformaciones propias del siglo VIII, entre las cuales se cuenta precisamente la caída de esa nobleza. Ese viejo escenario homérico, donde brilla la virtud guerrera, cede su lugar para pensar una excelencia de perfil antropológico, más humano, si se quiere. Es la virtud del hombre de trabajo, del hombre de familia que instituye su *oikos*, desposando la mejor mujer que pueda y es también el hombre común de la ladea que lo cobija.

Luego de ciertos consejos de administración familiar, Hesíodo presenta el proemio al calendario del labrador, los trabajos de otoño, los de invierno, los de primavera y los de verano. Constituye este apartado un panorama fantástico de los trabajos, las prácticas, las herramientas de la época. Un verdadero cuadro de conjunto, una pintura popular imprescindible para reconstruir las condiciones materiales de existencia del propio autor. El trabajo parece ser el gran motor de la consolidación del orden social. Hesíodo está mirando la *polis* incipiente y su *logos* se convierte en acción política.

Otro tanto ocurre con el calendario de la navegación, infaltable en un pueblo que ha hecho de la navegación un medio de contacto con otros pueblos y de florecimiento económico. Dice Hesíodo:

Si se te despierta el deseo de la navegación, te advierto que cuando las Pléyades huyendo del forzado Orión caigan al sombrío Ponto, entonces soplan ráfagas de toda clase de vientos y entonces, acuérdate, ya no debes tener las naves en el vinoso ponto, sino trabajar en el campo recordando mis consejos. (*Teogonía*, v. 617-24).

En torno al matrimonio, Hesíodo se pronuncia en favor de su conveniencia. “A madura edad llévate una mujer a tu casa, cuando ni te falte demasiado para los treinta años ni los sobrepases en exceso; ese es el matrimonio que te conviene”. (*Teogonía*, v. 695-8). He aquí la nítida



recomendación de la construcción familiar como soporte de la propia existencia. A su vez, los versos ponen de manifiesto la tarea pedagógica que le compete al hombre en la educación de su mujer; todo el dispositivo está pensado para consolidar las relaciones que, sin duda, irán de lo micro a lo macro. Se puede pensar cómo este modelo de constitución de la subjetividad pone en juego la noción de poder. Del poder que el hombre virtuoso ejerce sobre sí mismo, al poder que ejerce sobre la familia, al poder que se ejerce en la vida comunitaria.

A continuación, una larga lista de prohibiciones, que evitarán la condena de los mortales, guardando la buena reputación. La lista culmina efectivamente con la siguiente conclusión:

Obra de este modo y evita la terrible reputación de los mortales; pues la mala reputación es ligera y muy fácil de levantar, pero dura de soportar, y es casi imposible quitársela de encima. Ninguna reputación desaparece totalmente si mucha gente la corre de boca en boca. Sin duda que también ella es un dios (*Teogonía*, v. 760-4).

Finalmente una advertencia sobre las bondades de ciertos días, propicios para ciertas tareas. La observancia de todas y cada una de las recomendaciones hará del hombre un hombre justo y por ende, feliz. El mismo Hesíodo lo dice en los últimos versos de la obra: “Feliz y dichoso el que conociendo todas estas propiedades de los días y trabaja sin ofender a los Inmortales, consultando las aves y evitando transgresiones”. (*Teogonía*, v. 827-9).

## CONCLUSIONES

Nuestro recorrido estuvo marcado por el horizonte mítico griego como punto de anclaje de la articulación antropológica que da cuenta de la díada pensamiento-instalación; los mitos griegos constituyen una primera forma de dar sentido al mundo; el hombre necesita darle un sentido a todo lo que hace y el mito ocupa ese nicho de significación, que articula experiencia. La experiencia se presenta atravesada por el sentido que la mitología le impregna. El mito constituye entonces una bisagra instituyente, tal como acontece en el mundo griego. Sin mito no hay Grecia; la ha constituido como condición de posibilidad histórica. Pero, es hora de ir por más; sin mito no hay pueblo ni identidad organizada en torno al relato ancestral.

Los caracteres poéticos constituyen el primer lenguaje, así como la palabra mágico religiosa constituye el primer *logos*, la primera trabazón entre lo que se ve y lo que se nombra, la primera trabazón entre lo visible y lo decible, el primer encastre entre las palabras y las cosas.

Ese lenguaje poético recoge la primera experiencia de la *arkhe*. El fundamento último de lo real descansa en los dioses; todo está pensado en términos de divinidad; los dioses son “por necesidad” el fundamento de lo real, por ello todos los fenómenos naturales encarnan una voluntad anímica. Se trata de un mundo animado, donde el pensamiento mágico religioso da cuenta, desde la peculiaridad de su lógica, la legalidad interna de su orden. Para el hombre, la naturaleza es un “tú” que interpela desde su vastedad. He allí el mito como una primera respuesta al impacto que la naturaleza imprime al asombro del hombre; la respuesta se articula en lenguaje poético.

Por eso, quizás, nacimos poetas y lo seguimos siendo para seguir conservando un albergue existencial, para seguir tramando una trama que no cesa de tejerse, una urdimbre que nos cobija en nuestra precariedad existencial. Por eso somos y hemos sido hacedores de *mithoi*.

El trabajo se ha movido en distintos frentes pero siempre desde un intento de lectura antropológica de la obra de Hesíodo. Tanto *Teogonía* como *Trabajos y Días* se erigen como discursos instituyentes de la legalidad, tanto cósmico-natural, como en el primer caso, como antropológico-político-social, en el segundo.

Tanto *Teogonía* como *Trabajos y Días* se erigen como discursos instituyentes de la legalidad, entendida como el límite que se opone a lo caótico, oscuro, negativo, desmesurado. Pensar a Hesíodo desde la vertiente política de responder a las necesidades de la *pólis* supone problematizar ciertos conceptos nodulares de la organización socio-política: la justicia, el orden, el trabajo, el individuo, la familia, la sociedad como medios de acotar la posibilidad del *khaos*, al tiempo que se delinea la definición de un tipo de hombre, como presupuesto funcional a la incipiente organización política.

## ABSTRACT

Our passage is marked by a mythical Greek horizon as point of attachment of anthropological joint that gives account of the pair thought/installation; the Greek myths constitute a first form to give a direction to the world. The man has

to give a direction to that he makes, and the myth occupies this niche of meaning that articulates the experience. The experience presents itself crossed for the direction that the mythology attributes to it. The myth constitutes then a founding hinge, as it happens in the Greek world. Without the myth, it does not have Greece. The myth constituted it as a historical possibility. However, it is hour to go more beyond. Without myth, there is not people and nor identity organized around the ancestral story.

The poetical characters constitute the first language, as well as the magician – religious word constitute the first *logos*, the first tie between what it is seen and what can be said, the first tie between what can be seen and what can be said, the first adequacy between the words and the things.

This work moves in distinct fronts, but always from an intention of an anthropological reading of the work of Hesiod. So much *Theogony* as *Works and the Days* raise themselves as speeches of legality, in such a way cosmic-natural, as in the first case, how much as anthropological-politician-social, as in the second case.

**Keywords:** Myth; sense; world; anthropology; legality; religious

## NOTAS

<sup>1</sup> SANTILLÁN GÜEMES, R. *Cultura, Creación del pueblo*, p. 23

<sup>2</sup> Tomamos la expresión de Ernst Cassirer en su obra *Antropología Filosófica*, donde la definición de hombre que propone va en la línea de pensarlo como un *animal simbólico*.

<sup>3</sup> ARISTÓTELES, *Metafísica*, I, 2, 982b.

<sup>4</sup> ARISTÓTELES, *Metafísica*, XII, 1074b.

<sup>5</sup> Las notas que caracterizan al mito como historia sagrada, significativa, verdadera, ejemplar y mimética son las características que Mírcea Eliade le da al mito en su obra *Mito y Realidad*, en el capítulo dedicado a “La estructura de los mitos”.

<sup>6</sup> Martín Buber en *Yo Tú* alude precisamente a la imposibilidad de pensar al hombre por fuera de ese espacio que se entabla entre él y las cosas, el mundo, los otros hombres y el Absoluto. El hombre no puede ser captado por fuera de este universo sellado por el “entre” como instalación antropológica.

<sup>7</sup> La composición en “anillo” es aquella en la que una misma frase da comienzo y cierre al mismo episodio.

<sup>8</sup> Michel Foucault trabaja los “modos de subjetivación” en el último período de su producción intelectual, revisando el concepto en el mundo clásico, tanto griego como romano, a fin de ver cómo la constitución de la subjetividad se enmarca en una estética de la existencia. Sobre este punto y el llamado retorno a los griegos, puede verse mi libro *Foucault y lo político* en su tercer apartado, “Políticas del alma”.

<sup>9</sup> Referencia a un trabajo sobre Pandora.

## BIBLIOGRAFÍA

BERMEJO BARRERA, J. C.; GONZÁLEZ GARCÍA, F. J.; REBOREDA MORILLO, S. *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid: Ed. Akal, 1996.

CASSIRER, E. *Antropología Filosófica*. México: F.C.E. 1971.

COLLI, G. *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1987.

COLLI, G. *La sabiduría griega*. Valladolid: Ed. Trotta, 1988.

COLOMBANI, M.C. *Hesíodo*. Una Introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

\_\_\_\_\_. *Homero*. Una Introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

CORNFORD, F. M. *Principium Sapientiae*. Madrid: Ed. Visor Distribuciones, Colección “La balsa de la Medusa”, n. 6, 1987.

DETIENNE, M. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Editorial Taurus, 1986.

DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1964.

ELIADE, M. *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Cristiandad, 1974.

FOUCAULT, M., *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*. Buenos Aires: Paidós, 2004

GARRETA, M. y BELLELI, C. *La trama cultural*. Textos de Antropología. Buenos Aires: Editorial Caligraf, 1999.

GERNET, L. y BOULANGER, A. *El genio griego en la religión*. México: Editorial Uteha, 1960.

GERNET, L. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Editorial Taurus, 1981.

HESÍODO. *Obras y fragmentos* (“Los trabajos y los días” y “Teogonía”). Madrid: Ed. Gredos, 2000.

MONDOLFO, R. *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1979.

\_\_\_\_\_. *El Pensamiento Antiguo*. Historia de la Filosofía greco-romana. (v. I.: Desde los orígenes hasta Platón). Buenos Aires: Losada, 1980.

MOUNIER, E. *El Personalismo*. Buenos Aires: EUDEBA, 1972.

SANTILLÁN GUEMES, R. *Cultura, creación del pueblo*.

SCHELER, M. *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires: Losada, 1968.

# A CONSTRUÇÃO DO CATÁLOGO DO CONTINGENTE DO EXÉRCITO BÁRBARO NO PÁRODO DE *PERSAS* DE ÉSQUILO (V. 21-58)

Ricardo de Souza Nogueira

---

## RESUMO

Este artigo apresenta uma tradução do texto grego do catálogo de chefes e povos bárbaros, presente no párodo da tragédia *Persas*, de Ésquilo (v. 21-58), e uma análise de sua construção por meio de um discurso trágico que pretende dar ênfase à grandiosidade e ao extraordinário.

**Palavras-chave:** *Persas*; catálogo; párodo; Ésquilo; bárbaro.

A tragédia *Persas* de Ésquilo possui ares de uma grande comemoração cívica pela vitória helênica que ela representa. Sendo a única tragédia grega sobrevivente a ter seu tema baseado em um fato histórico,<sup>1</sup> sua ação se desenvolve com base em acontecimentos posteriores ao desfecho da batalha entre atenienses e persas nos arredores da ilha de Salamina. Nessa batalha, a frota naval ateniense impõe uma terrível derrota ao poderoso exército persa, liderado pelo grande rei Xerxes. A batalha de Salamina ocorre em 480 a.C., oito anos antes da primeira encenação da tragédia *Persas*, em 472 a.C. De fato, apenas oito anos separam o evento real da representação mimética construída por Ésquilo, que, além de autor, era um cidadão ateniense que lutara em Salamina para defender uma democracia nova, instaurada após as reformas do político Clístenes, em 508 a. C. Ésquilo apresenta-nos duas facetas: em uma delas, como genial autor trágico, ele produz uma peça notável, que tenta representar o homem persa da Antiguidade e seu ambiente; na outra, como cidadão de Atenas e defensor da cidade, Ésquilo associa-se à própria audiência receptora do discurso elaborado em sua tragédia como um autor bastante familiarizado com os elementos que tornam o mundo bárbaro plausível para o homem grego, usando um imaginário que se sustenta na percepção do outro, daquele que é diferente por não ser grego. A experiência mimética gerada pela representação permitia à audiência uma posição privilegiada

de poder, comodamente e sem risco, assistir a acontecimentos que na realidade lhe seriam inalcançáveis: as ações dos inimigos após os fatos que se deram em Salamina.<sup>2</sup> Na maioria das tragédias gregas, a audiência é levada para um tempo distante e mitológico, representado por deuses e heróis, mas, na tragédia *Persas*, esse distanciamento é apenas espacial, por causa de seu tema histórico pautado num fato recente.

A tragédia grega foi um fenômeno de constante evolução durante a sua curta existência em todo o século V a. C. Por ser a mais antiga peça do gênero que sobreviveu ao tempo, *Persas* possui características ainda embrionárias que determinam seu aspecto formal. Um traço bem perceptível de suas características ainda arcaizantes está no fato de ela não possuir prólogo.<sup>3</sup> Essa particularidade faz com que determinadas funções, comumente presentes no prólogo em tragédias mais tardias, sejam transferidas para o párodo, a saber, uma apresentação do ponto cronológico em que a narrativa trágica se encontra, e a menção aos antecedentes que explicam essa situação.

O párodo apresenta-se como a parte da tragédia em que o coro entra em cena pelas partes laterais do teatro, denominadas *πάροδοι*, *párodoi*.<sup>4</sup> Uma tragédia que se inicia com um párodo concede uma importância toda especial ao coro, tendo em vista as funções que lhe são atribuídas para dar conta da ação trágica da peça. Em *Persas*, o coro compõe-se de anciãos persas de uma alta linhagem real, o que é perceptível diante dos *πέπλοι*, *trajes cerimoniais*, que ostentam.<sup>5</sup> Apesar de adquirir muitas vezes uma função narrativa, por fazer menção a vários acontecimentos passados, deve-se dizer que o coro de *Persas* também age de forma vivaz no momento presente, mostrando-se, por meio de sua apreensão, seu sofrimento e de sua participação diante de acontecimentos que aos poucos se desenrolam, como mais um personagem em cena.

O coro faz seu trajeto até a orquestra cantando em versos anapestos,<sup>6</sup> cujo ritmo determina um tipo de marcha que confere um significado de grandiosidade à ocasião. Cada anapesto representava possivelmente um duplo passo dos membros do coro, em seu trajeto até a orquestra, área circular que, estando situada exatamente no centro do teatro, se destinava à dança e às evoluções do coro.<sup>7</sup> É possível calcular que o coro teria dado 119 duplos passos<sup>8</sup> em seu trajeto até a orquestra para lá permanecer até o fim da tragédia. Essa passagem marcial, que pode ser considerada uma primeira parte do párodo (v. 11-64), termina quando começa, a partir do

verso 65, uma parte de caráter musical, passando o coro a cantar alternadamente uma série de estrofes e antístrofes. Nesse início, enfoca-se principalmente o tempo passado, com dados acerca do momento da partida do exército persa para a Grécia ocidental. Em meio a essa parte, encontra-se um catálogo em que o coro menciona todo o contingente – povos, guerreiros e chefes – que compõe o imenso exército persa (v. 21-58). O presente artigo tratará da forma como esse catálogo é construído, com o objetivo de especificar os elementos que o constituem para dar conta de sua função trágica nesse momento e no decorrer da peça.

Há outras passagens semelhantes a catálogos em *Persas*, tais como a comumente denominada lista dos mortos na guerra<sup>9</sup> (v. 302-30), em que o mensageiro, no primeiro episódio, cita o nome de vários chefes, narrando de maneira imagética suas mortes em Salamina, e os vários catálogos (vv. 958-61, 967-72, 981-5, 993-9) do grande κομμός, *canto de lamento*, ao final da tragédia, em que o coro cita os chefes bárbaros, enquanto alternadamente, o personagem Xerxes expõe, em pungente lamento, seus destinos. Contudo, o catálogo do párodo, além de ser o mais extenso da obra, pode ser considerado o mais importante do ponto de vista da ação trágica, uma vez que enfatiza a magnitude e o poderio da força bélica persa que partira para a Grécia ocidental. A ênfase na força bárbara valoriza o embate trágico entre gregos e persas narrado na peça e, conseqüentemente, a vitória grega, já que os atenienses conseguiram suplantar tal poderio.

À primeira vista, tem-se a impressão de que o catálogo dos comandantes do exército e da força naval bárbara do párodo possui exclusivamente uma influência homérica. De fato, não há como esquivar-se das similaridades entre essa passagem e o famoso Catálogo das Naus do canto II da *Iliada*, em que as forças aqueias e troianas são, respectivamente, apresentadas pelo narrador (vv. 494-759 e 816-77). Contudo, é possível que Êsquilo tenha como influência mais direta os catálogos dos primórdios da história, mais precisamente, aqueles elaborados por Hecateu de Mileto em sua obra *Volta ao Mundo*, cujo conteúdo apresenta uma espécie de itinerário em que o autor descreve diversas regiões, seus habitantes, costumes, animais e várias curiosidades, reproduzindo, ainda, fábulas locais.<sup>10</sup>

O catálogo do contingente do exército persa, presente no párodo, é uma construção do que o imaginário grego entendia por um poderoso exército bárbaro, formado por guerreiros idealizados. No momento em que o catálogo é apresentado, os anciãos, apesar de apreensivos, não sabem



ainda da derrota persa e da conseqüente morte de quase todos aqueles que compunham o exército de Xerxes.

O método do presente estudo ampara-se no uso da pontuação constante da edição crítica estabelecida por Edith Hall<sup>11</sup> e na ordem dos nomes próprios citados, o que permite organizar a análise de uma maneira linear, na medida do possível. Desse modo, pode-se perceber a função enfática do catálogo no desenvolvimento da peça, haja vista apresentar, gradativamente, elementos de espanto e magnitude que determinam o caráter do exército, característica que Ésquilo deseja sublinhar nessa passagem. Na seqüência, encontra-se o texto do catálogo seguido da tradução:

οἷος Ἄμιστρης ἤδ' Ἄρταφρένης καὶ Μεγαβάτης ἤδ' Ἀστάσπης, ταγοὶ Περσῶν, βασιλῆς βασιλέως ὕποχοι μεγάλου, σοῦνται, στρατιᾶς πολλῆς ἔφοροι,	25
τοξοδάμαντές τ' ἤδ' ἵπποβάται, φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην ψυχῆς εὐτλήμονι δόξῃ· Ἄρτεμβάρης θ' ἵπποχάρμης καὶ Μαισίστρης ὅ τε τοξοδάμας	30
ἔσθλος Ἰμαῖος Φαρανδάκης θ' ἵππων τ' ἑλατῆρ Σοσθάνης. ἄλλους δ' ὁ μέγας καὶ πολυθρέμμων Νεῖλος ἔπεμψεν· Σουσισκάνης, Πηγασταγῶν Αἰγυπτογενῆς,	35
ὅ τε τῆς ἱερᾶς Μέμφιδος ἄρχων μέγας Ἀρσάμης, τὰς τ' ὠχυγίους Θήβας ἐφέπων Ἀριόμαρδος, καὶ ἐλειοβάται ναῶν ἔρεται δεινοὶ πλήθος τ' ἀνάριθμοι.	40
ἀβροδιαίτων δ' ἔπετα Λυδῶν ὄχλος, οἷτ' ἐπίπαν ἠπειρογενῆς κατέχουσιν ἔθνος, τοὺς Μιτραγάθης Ἄρκεύς τ' ἀγαθός, βασιλῆς δίοποι, χαὶ πολύχρσοι Σάρδεις ἐπόχους	45
πολλοῖς ἄρμασιν ἐξορμῶσιν, δίρρυμά τε καὶ τρίρρυμα τέλη, φοβερὰν ὄψιν προσιδέσθαι. στεῦνται δ' ἱεροῦ Τμῶλου πελάται ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι,	50

Μάρδων, Θάρυβις, λόγχης ἄκμονες,  
 καὶ ἄκοντισταὶ Μυσοί· Βαβυλῶν δ'  
 ἡ πολύχρσος πάμμεικτον ὄχλον  
 πέμπει σύρδην, ναῶν τ' ἐπόχους  
 καὶ τοξουλκῶλήματι πιστούς· 55  
 τὸ μαχαιροφόρον τ' ἔθνος ἐκ πάσης  
 Ἀσίας ἔπεται  
 δειναῖς βασιλέως ὑπὸ πομπαῖς.

*Tal como Amistres e Artafrenes,  
 também Megabates e Astaspes,  
 comandantes dos persas,  
 reis submetidos ao grande rei,  
 precipitam-se, éforos do grande exército, 25  
 tanto de domadores do arco quanto de cavaleiros,  
 medonhos de ver e extraordinários em batalha,  
 com uma corajosa determinação de espírito;  
 e ainda Artembares, belicoso cavaleiro,  
 e Masistres, e o domador do arco, 30  
 o corajoso Imaios, e ainda Farandaces  
 e Sostanes, condutor de cavalos.  
 Outros o grande e muito nutriz  
 Nilo enviou: Sousiscanes,  
 Pegastagon, nascido de Egito, 35  
 e o chefe da sagrada Mênfis,  
 o grande Arsames, e o dirigente  
 da antiquíssima Tebas, Ariómardos,  
 e ainda remadores que, com naus, atravessam pântanos,  
 extraordinários e uma multidão, inumeráveis. 40  
 Uma turba de lídios de modos refinados  
 os segue, que dominam inteiramente  
 o povo nascido no continente; Mitrages  
 e o nobre Arcteus, reis soberanos,  
 e Sardes plena de ouro os impelem, 45  
 transportando-os nos muitos carros,  
 invenções de dois ou de três timões,  
 visão medonha de ver aproximando-se.  
 Os vizinhos do sagrado Tmolo prometem  
 lançar em torno da Grécia o jugo da escravidão, 50  
 Márdon, Táribis, bigornas da lança,  
 e os Mísios arremessadores de dardos; a Babilônia,  
 plena de ouro, uma turba confusa, em longas colunas,  
 envia, fiéis transportados por naus*

*A raça portadora de sabres,  
proveniente de toda a Ásia, avança,  
sob a condução da extraordinária comitiva do rei.*

O catálogo começa com a menção a quatro indivíduos, cujos nomes são *Amistres*, Ἀμίστρης, *Artafrenes*, Ἀρταφρένης, *Megabates*, Μεγαβάτης, e *Astaspes*, Ἀστάσπης (v. 21-2). Na composição de alguns desses nomes, há elementos do iraniano que possivelmente servem para enfatizar a estranheza do linguajar persa em oposição à língua grega. Isso acontece, precisamente, em Ἀρταφρένης, em que o elemento *art-* deriva de uma raiz iraniana, cujos significados podem ser *reto*, *direito*, *justo*, e em Ἀστάσπης, em que o elemento da composição *-aspes* significa *cavalo*.<sup>12</sup> É impossível precisar se os nomes próprios empregados na peça são fictícios ou trazem alguma fundamentação histórica, e isso, na verdade, não é importante para a construção do imaginário que se formará nesses 38 versos.

Os quatro chefes citados recebem, em primeiro lugar, a determinação ταγοὶ Περσῶν, *comandantes dos persas* (v. 23). A utilização de um termo pouco usual para qualificá-los visa a mostrar que eles possuem uma relação de comando diferente daquela que é estabelecida, por exemplo, na πόλις ateniense. De fato, a palavra ταγός, *comandante* (v. 23), está presente, na literatura grega apenas em contextos de caráter solene, o que concede a esses chefes um valor bem elevado. Formando uma espécie de crítica ao homem persa por sua sujeição a uma condição escrava, Êsquilo, no verso seguinte, de certa forma, define esse tipo de comandante no imaginário de seu catálogo. Os quatro comandantes são citados como reis, mas são *reis submetidos ao grande rei*, βασιλῆς βασιλέως ὑποχοὶ μεγάλου (v. 24), tendo acima de si, portanto, alguém que lhes é superior em poder.<sup>13</sup> O adjetivo ὑποχοὶ, *submetidos*, *subordinados*, provavelmente, faz referência aos sátrapas, os governadores das províncias persas. Outro termo raro é o verbo σοῦνται, forma média poética do verbo σεύω, *avançar*, *precipitar-se*, *pôr em fuga*, o primeiro entre muitos verbos de movimento que aparecem no catálogo.

Outro elemento digno de nota é o enunciado metafórico que faz menção aos quatro chefes: a expressão στρατιᾶς πολλῆς ἔφοροι, *éforos do grande exército* (v. 25). Em Esparta, os éforos constituíam os mais

poderosos magistrados eleitos, tendo como função supervisionar os reis. Em *Persas*, os éforos, transportados para o mundo em guerra da tragédia esquiliana, por meio do genitivo στρατιῶς πολλῆς, simbolizam o poder absoluto dos quatro comandantes sobre um imenso contingente bárbaro.<sup>14</sup>

A instituição denominada éforo tinha uma função que pode ser depreendida do próprio significado etimológico da palavra<sup>15</sup>: cuidar da cidade e controlá-la em tudo. No período clássico, Esparta possuía a peculiar instituição de uma realeza dupla, cujos reis eram advindos de duas famílias reais, a dos Agíadas e a dos Euripôntidas (cada uma fornecia um rei à cidade). Os dois reis eram auxiliados por um Conselho de Anciãos, que deviam ser escolhidos entre os cidadãos com mais de 60 anos de idade. Com o passar do tempo, acrescentou-se a essa forma de governo os cinco funcionários denominados éforos. Com seu colégio de cinco membros, os éforos eram eleitos anualmente, ao que tudo indica, por sorteio, ficando assim encarregados de supervisionar os próprios indivíduos na função de rei no ambiente da aristocracia espartana.<sup>16</sup> Qualquer cidadão espartano tinha o direito de candidatar-se para exercer a função de éforo, compondo, de certa maneira, uma ala democrática na constituição espartana, tão comumente reconhecida por seu caráter aristocrático.

Ao definir Amistres, Artafrenes, Megabates e Astaspes como éforos de um grande exército, Ésquilo cria a possibilidade de determinar o próprio exército, estabelecendo a grandeza e o excesso que serão comuns tanto no catálogo quanto no decorrer da obra. Ao já afirmar, por meio do adjetivo πολὺς (v. 25), que o exército é grande, os determinantes que dizem respeito ao próprio conteúdo e a maneira de ser dos componentes da armada persa começam a ser apresentados. O exército persa é genericamente composto por τοξοδάμαντες, *arqueiros, domadores do arco*, e ἵπποβάται, *cavaleiros* (v. 26), que são φοβεροὶ ἰδεῖν, *medonhos de ver*, e δεινοὶ μάχην, *extraordinários em batalha*. Complementa a passagem um dado relacionado com a percepção geral que os arqueiros e cavaleiros persas formaram em torno de si mesmos. O complexo termo δόξα, *opinião, fama, reputação, glória, determinação*, utilizado juntamente ao não menos complexo termo ψυχῆ, *espírito, alma pensamento*, é empregado em um dativo de meio que mostra o exército ψυχῆς εὐτλήμονι δόξῃ, *com uma corajosa determinação de espírito*. As qualidades do exército são explicitadas, assim, por ideias que dizem respeito ao espanto que, porventura, causa naqueles que veem o contingente. Saindo do âmbito genérico, elementos de grandeza serão

apresentados em muitas passagens no decorrer do catálogo, e o grande número de epítetos que acompanham os nomes citados também contribui com essa ideia do extraordinário.

Há mais epítetos em *Persas* do que em qualquer outra tragédia de Ésquilo.<sup>17</sup> Os próximos chefes da lista (v. 29-32) recebem vários deles. O chefe Ἄρτεμβάρης, *Artembares*, é ἰππιοχάρμης, *belicoso cavaleiro*. Já Ἴμαϊος, *Imaios*, é mostrado como ὁ τοξοδάμας, *o domador do arco*, enquanto Σοσθάνης, *Sostanes*, recebe a determinação de ἵππων ἑλατήρ, *condutor de cavalos*. Apenas Μασίστρης, *Masistres*, e Φαρανδάκης, *Farandaces*, não recebem epíteto algum nessa passagem. Como se pode perceber pela tradução, alguns desses epítetos formam-se por complexas composições. A mais interessante delas ocorre em τοξοδάμας, em que o tema τόξο-, retirado da palavra τόξον, *arco*, se associa à raiz δαμ-, proveniente do verbo δαμάω ou δαμάζω, *domar, domesticar*. O segundo elemento da composição evoca, portanto, uma imagem de natureza campesina, que se funde ao mundo de guerra do contexto apresentado. A metáfora, abarcando assim imagens, possui a função de enfatizar a qualidade de indivíduos ou ações do contexto.

A lista de nomes próprios prossegue mencionando os chefes enviados das regiões em torno do rio Nilo. Tal passagem é enriquecida com dados de localidades inseridos sempre no mundo de grandeza e exagero que acompanha a descrição do catálogo. O próprio rio Nilo, apesar de ser elemento natural, recebe determinações de magnitude que enfatizam o extraordinário no texto, pois é apresentado como μέγας, *grande*, e πολυθρέμμων, *muito nutriz* (v. 33). Os chefes citados nesse momento são Σουσισκάνης, *Sousiscanes*, e Πηγασταγών, *Pegastagon*, recebendo este último a determinação Αἰγυπτογενής, *nascido de Egito* (v. 34-5), composição que determina a sua paternidade e origem. Os dois chefes seguintes recebem dados locativos, mas relacionados com um comando (v. 36-7): Ἄρσάμης, *Arsames*, é apresentado como ὁ τῆς ἱερᾶς Μέμφιδος ἄρχων, *o chefe da sagrada Mênfis*, enquanto Ἀριόμαρδος, *Ariomardos*, é τὰς ὠγυγίους Θήβας ἐφέπων, *dirigente da antiquíssima Tebas*. Um dado a mencionar-se é que muitos desses epítetos antecedem o próprio nome citado, mostrando o quanto Ésquilo desejava enfatizar mais a característica dos combatentes do que propriamente seus nomes. Deve referir-se, mais uma vez, o emprego do qualificativo μέγας, dessa vez acompanhando o nome *Arsames*.

Também provenientes do Nilo, o texto apresenta os ἑρέται, *remadores*, que recebem uma qualificação característica de suas ações notáveis. Eles são ἐλειοβάται ναῶν, *que atravessam pântanos, com naus*. Mais uma vez, o acúmulo de significado é gerado pela riqueza da composição: o tema ἔλειο-, proveniente do adjetivo ἔλειος, *de pântanos*, associa-se à raiz βα- de βαίνω, *caminhar, ir*, com a presença ainda do sufixo -της, que determina o agente da ação. A imagem é significativa ao mostrar o ímpeto dos remadores que entram em espaços de grande dificuldade. O próximo verso sintetiza o significado do catálogo como um produtor de embate trágico: δεινοὶ πληθὸς τ' ἀνάρητοι, *extraordinários e uma multidão, inumeráveis*. A ênfase no número e no excesso apresenta-se na totalidade do verso e serve para expressar o quanto é poderoso, imenso e notável o exército opositor aos gregos, mesmo que aqui Êsquilo esteja se referindo apenas aos remadores.

Na sequência do catálogo, os nomes próprios se reduzem, dando lugar a descrições que têm, como ocorrera com a imagem dos remadores, a função de enfatizar o numeroso contingente, descrição em que se inclui um acúmulo de riqueza que está intimamente relacionado com poder.<sup>18</sup> A imagem dos lídios avançando em carros, em meio à fila de combatentes, é especialmente interessante nesse aspecto.

Os lídios são apresentados no catálogo por meio de mais uma complexa composição (v. 41): o adjetivo ἄβροδίαιτος, *de hábito refinado, de vida afeminada*, que possui o tema ἄβρο-, proveniente do qualificativo ἄβρός, *belo, refinado, afeminado*,<sup>19</sup> associado ao radical διαίτ-, do termo δίαιτα, *hábito de vida, modo de viver, dieta*. Não há como precisar se existe algum valor pejorativo no emprego desse adjetivo composto, mas certamente é visível aqui a preocupação de caracterizar-se a diferença de outro povo em relação aos gregos. Os lídios da armada de Xerxes são retratados como cheios de luxúria, fato que explica sua dominação sobre os outros povos do continente (v. 42-3). Poder e riqueza são indissociáveis para a construção do bárbaro persa idealizado por Êsquilo em seu contexto literário. Eles são comandados por dois chefes, que têm o seu poder enfatizado no texto por curtas determinações; tanto Μιτραγάτης, *Mitragates*, quanto Ἄρκτεὺς, *Arcteus*, são apresentados como βασιλῆς δίοποι, *reis soberanos*, que os enviaram de Sardes (v. 43-6), cidade que recebe o característico epíteto πολύχρυσοι, *plena de ouro*.<sup>20</sup> Esse adjetivo aparecerá, ainda, ao final do catálogo (v. 53), para qualificar a Babilônia.

O termo δίσιπος é de emprego raro, o que concede exotismo à passagem. O último chefe recebe também o qualificativo ἀγαθός, *nobre*,<sup>21</sup> o que contribui, nesse sentido, para a ideia de riqueza advinda dos persas.

Ésquilo não poupa elementos grandiosos para descrever para a sua audiência, no teatro, os ἄρματα, *carros*, que transportam os lídios (v. 46-8). Mais uma vez, o adjetivo πολύς (v. 46) está presente. Os carros são muitos e possuem ainda um notável mecanismo, pois são δίρρυμά τε καὶ τρίρρυμα τέλη, *invenções de dois ou de três timões* (v. 47). A descrição é concluída com um tipo de percepção que se torna bem característica do catálogo pelo aposto φοβερὰν ὄψιν προσιδέσθαι, *visão medonha de ver aproximando-se* (v. 48), no qual é acrescentado um movimento de aproximação que torna mais trágico o enunciado. A ênfase na imagem do carro encontra-se tanto no substantivo ὄψις, *visão*, quanto no uso do verbo προσιδέσθαι, composto pela raiz ἰδ- do aoristo de ὀράω, *ver, conhecer, saber*, e pelo prefixo preposicional πρὸς, que indica aproximação. O verbo adquire na passagem a ideia de reconhecer algo ao longe, como se, aos poucos, os carros se tornassem visíveis em todo o seu ameaçador aspecto. Contudo, são os adjetivos compostos por prefixos oriundos de advérbios numerais δίρρυμα e τρίρρυμα, que possuem a raiz ρυ-, proveniente do termo ῥυμός, *timão*, que fazem o carro idealizado por Ésquilo ser visualizado em toda a sua força, por meio do poder imagético que ecoa da construção. O notável é que Ésquilo, após retratar um carro na acepção literal do termo, faz uso, em seguida, de outro instrumento próprio do carro para expressar uma ação metafórica. Fala-se aqui do jugo.

O ῥυμός é a parte do carro que fica atada, por uma correia, ao ζυγόν, *jugo*, o instrumento utilizado para atrelar bois ou cavalos ao carro. Este último termo e seus cognatos formam enunciados metafóricos de suma importância no contexto literário de *Persas*. Uma manifestação da ação de atrelar ocorre na próxima passagem a ser analisada. A imagem é a primeira, entre as muitas que aparecem na tragédia em pauta, em que Ésquilo se utiliza da ação cotidiana do boieiro ou do cavaleiro para produzir o embate trágico.<sup>22</sup> A ação de colocar um jugo em torno do pescoço de um animal, prendendo-o ao carro, aparece desviada de seu contexto para expressar o desejo de os bárbaros escravizarem os gregos. De fato, a luta dos gregos contra uma opressão que lhes seria imposta pelos persas é uma das ideias mais fortes presentes na tragédia, e são as metáforas formadas pelo jugo que melhor refletem essa oposição. Não é possível compreender bem a

metáfora do jugo metafórico, em *Persas*, se o receptor do discurso desconhece o que é um jugo concreto, ou melhor, um jugo no sentido literal. Dumortier o descreve de maneira detalhada (1975, p. 12-3):

[...] o jugo era a peça principal do arreamento dos animais de carga – bois ou cavalos. – Ele era colocado sobre o garrote, e era unido à caixa do carro pelo timão. Uma cinta de couro, que rodeava o ventre, e uma coleira de couro flexível, que comprimia o pescoço do animal, submetia-lhe o jugo. O próprio jugo era duplo, sendo formado pela junção de duas cangas, ζεύγλη.

O uso do imaginário do jugo apresenta-se em *Ésquilo* de uma forma concreta, e como tal, para haver metáfora, é preciso uma compreensão dependente de uma visualização do instrumento em um âmbito estranho a esse próprio instrumento, ou melhor, em um contexto em que esse instrumento não possa existir concretamente, sendo, contudo, indispensável evocar sua imagem para se entender o enunciado. São os ἱεροῦ Τμώλου πέλαται (v. 49), *os vizinhos do sagrado Tmolo*, cujos nomes serão citados posteriormente, que pretendem fazer a ação metafórica de ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι, *lançar em torno da Grécia o jugo da escravidão* (v. 50).<sup>23</sup> O jugo inteiriço é formado por duas ζεύγλη, *cangas*, o que significa que ele serve para atrelar dois animais, um em cada canga. O verbo ἀμφιβάλλω indica, por possuir em sua composição o prefixo preposicional ἀμφί, *em torno*, um movimento curvo que evoca exatamente a ideia de se amarrar uma das cangas do jugo em torno do pescoço de um animal. O enunciado expressa uma ação que se poderia dizer absurda, se não fosse um contexto que a acolhesse harmoniosamente: a associação arrojada entre o ato de atrelar e a ideia de escravização territorial. A metáfora se faz exatamente por esse ato se dar, no contexto literário, não sobre um animal, mas sobre toda uma porção territorial que é a Grécia.

Os vizinhos do Tmolo são os Mísios, que recebem a determinação de ἀκοντισταί, *arremesadores de dardos* (v. 52), e ainda Μάρδων, *Márdon*, e Θάρυβις, *Táribis*, os últimos nomes próprios que aparecem no catálogo. Eles são apresentados pelo aposto metafórico λόγχης ἄκμονες, *bigornas da lança* (v. 51), numa alusão ao âmbito de trabalho do ferreiro. Essa curiosa imagem talvez signifique que tais chefes seriam tão imóveis diante do perigo bélico quanto a lança sobre a dura bigorna.<sup>24</sup> Ideias relacionadas com a força e a coragem podem surgir dessa relação, mas é possível ainda pensar em valores ligados à destreza desses homens, ou melhor, à sua perícia e ao seu conhecimento na arte bélica. Além de corajosos, esses



chefes seriam especialistas na arte da guerra, o que permite interpretar essa metáfora da técnica do ferreiro como algo que exprime ainda a destreza guerreira e o conhecimento desta prática. Citados como *bigornas*, esses chefes não são apenas homens que suportam o perigo, mas também são aqueles que sabem portar suas lanças e empunhá-las. A bigorna é um instrumento necessário à feitura da lança, um produto da arte do ferreiro, e por isso pode ser entendida, nesse contexto, como um símbolo do conhecimento inerente à arte da metalurgia. Ao serem associados ao instrumento que serve para construir a lança, esse elemento imóvel, passivo, em que o metal em brasa é batido para formar o produto necessário, Mardon e Táribis recebem, na relação arte do ferreiro e mundo bélico, uma complexa determinação que indica, ao mesmo tempo, coragem, força, técnica e conhecimento, ideias necessárias à ênfase no excesso bélico, que é tão recorrente no catálogo.

A última região do Império Persa mencionada é a Babilônia. Continuando com a construção de seu caráter imagético, Ésquilo apresenta os enviados da Babilônia como πάμμεικτος ὄχλος σύρδην, *turba confusa em longas colunas* (v. 54). Tal turba é composta de πιστοί, *fiéis* (v. 55), apresentados em uma dupla determinação que expressa, respectivamente, formação técnica e desejo pelo combate (v. 55-6). No primeiro caso, o adjetivo ἔποχος, *transportado*, que já havia aparecido no catálogo em referência aos lídios em seus carros, aparece novamente para mencionar os fiéis da força naval persa, transportados agora pelas naus. No segundo caso, expressa-se o desejo dos fiéis: eles são apresentados por meio do dativo instrumental τοξουλκῶ λήματι, *com a vontade de retesar o arco*. O adjetivo τοξουλκός é formado por mais uma interessante composição, possuindo o tema τοξο-, de τόξον, *arco, flecha*, associado à raiz ἔλκ-, pertencente ao verbo ἔλκω, *esticar, retesar, puxar*. A composição traz em si mesma a ideia da ação do manejo do arco para o ataque.

O catálogo termina com a menção a todo o exército como μαχαίροφόρον ἔθνος, *a raça portadora de sabres*, havendo ainda o genitivo de origem e proveniência ἐκ πάσης Ἀσίας, *proveniente de toda a Ásia* (v. 56-7). Dessa vez, a presença do adjetivo composto fica a cargo do termo μαχαίροφόρος, que possui em sua formação o radical μαχαίρ-, de μάχαιρα, *espada, sabre, adaga*, associado à raiz com apofonia φορ-, advinda do verbo φέρω, *carregar, conduzir*. Na complementação da passagem, há a repetição de alguns elementos com intenção de ênfase. O verbo ἔπω, que significa

*avançar* na voz média, é mais um verbo de movimento, e a ideia de submissão a um rei aparece novamente no verso que fecha o catálogo, com a presença do extraordinário presente no emprego do adjetivo δεινός, dessa vez qualificando a própria comitiva de Xerxes. O exército de Xerxes avança δεινῶς βασιλέως ὑπὸ πομπῶς, *sob a condução da extraordinária comitiva do rei* (v. 58).

Há 17 nomes próprios de combatentes mencionados no catálogo a que se somam mais cinco nomes que representam certa coletividade (nomes de lugares e povos). Todos os nomes próprios aparecem no caso nominativo, assim como seus epítetos, que recebem complementos dos mais variados. A grande maioria dos nomes de povos também aparece no caso nominativo. Muito da riqueza de significado do catálogo se encontra em meios às composições empregadas por Êsquilo. Se, por um lado, o catálogo formalmente possui uma estrutura compacta e um tanto rígida, por outro, apresenta um variado colorido advindo de imagens que evocam cenas repletas de ação.

Na abordagem dos 38 versos do catálogo, mostrou-se a ênfase em uma ideia genérica que mistura grandiosidade, excesso e espanto. Sucintamente, poder-se-ia dizer que Êsquilo, para construção desse caráter, usa dos seguintes artifícios: 1) utilização constante de verbos de movimento, tais como σοῦμαι (v. 25), πέμπω (vv. 34 e 54), ἐξορμῶ (v. 46) e outros, cuja função é dar ao catálogo uma ideia de andamento ameaçador e de aumento progressivo do contingente (tais características são reforçadas pela própria marcha em anapestos); 2) metáforas, cuja função, pela própria natureza do fenômeno, é enfatizar uma ação, como no caso do jugo da escravidão (v. 50), ou caracterizar seres, como ocorre no caso dos éforos (v. 25) ou, ainda, na designação bigornas da lança (v. 51); 3) adjetivos compostos, muitas vezes com elementos que significam número elevado, excesso ou luxúria, tais como πολύχρυσος (vv. 45 e 53), πολυθρέμμων (v. 33), que possuem o elemento πολυ— em suas composições, ἐλειοβάτης (v. 39), ἀβροδίαιτος (v. 41); 4) termos raros, tais como ταγός (v. 23), σοῦμαι (v. 27) e os próprios nomes dos chefes; 5) adjetivos que indicam espanto e medo, tais como δεινός (vv. 25 e 58) e φοβερός (vv. 25 e 48); 6) adjetivos e substantivos que indicam aglomeração, número elevado, exagero, tais como πολύς (vv. 25 e 46), μέγας (vv. 33 e 37), πλήθος (v. 40), ἀνάριθμος (v. 40) ὄχλος (v. 53). A própria construção de imagens faz por estabelecer a grandeza e o excesso

que acompanha o catálogo durante toda a sua apresentação. Todos esses elementos determinam imagens exóticas que mostram uma forma de o homem grego ateniense do século V a. C. pensar o homem bárbaro das regiões que compunham o imenso Império Persa.

## ABSTRACT

This article presents a translation of the Greek original catalogue of the leaders and barbarian peoples, which is present in the parodos of the Aeschylus' tragedy *Persians* and also an analysis of its construction by means of a tragic discourse that intends to give emphasis to grandiosity and extraordinary events.

**Keywords:** *Persians*; catalogue; Aeschylus; barbarian.

## NOTAS

<sup>1</sup> Frínico compôs uma tragédia intitulada *As Fenícias*, encenada provavelmente no governo de Temístocles, em 493/2 a.C. Ao que parece, ela influenciou *Os Persas* de Ésquilo, por tratar também de acontecimentos relacionados com as Guerras Médicas. Cf. FIALHO, Maria do Céu Zambujo. *Máthesis*, p. 211. Também pertencente a Frínico talvez seja a primeira tragédia de enredo histórico: *A tomada de Mileto*.

<sup>2</sup> Robertson (1967, p. 374. v. 98) afirma categoricamente que o tema de *Os Persas* não é a vitória dos gregos, mas a derrota sofrida pelos persas por causa da ὑβρις, *excesso*, de Xerxes.

<sup>3</sup> West (1990, p. 8) afirma que até o tempo da Trilogia *Danaide* o prólogo era apenas uma introdução opcional. De fato, *Suplicantes*, a única peça subsistente de tal trilogia, também não possui prólogo.

<sup>4</sup> O termo πάροδος, além de designar a parte da tragédia em que o coro entra no teatro, inserindo-se assim no âmbito da estrutura do próprio gênero literário, também dá nome a um espaço estrutural do teatro.

<sup>5</sup> O traje dos anciãos é citado ao final da tragédia, no verso 1060, quando Xerxes pede que o coro rasgue suas próprias vestes: πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χερῶν., *e rasgue o peplo sinuoso com a força das mãos*. O rasgar das vestes simboliza, no contexto literário de *Persas*, a perda do poder com a derrota sofrida pelas mãos dos atenienses, em Salamina.

<sup>6</sup> Cada pé desse metro é composto por duas sílabas breves e uma longa (U U –), podendo as duas breves serem substituídas por uma longa, caso em que se tem um pé espondeu (– –). O primeiro verso de *Persas*, por exemplo, possui dois espondeus emoldurados por dois anapestos: τὰ-δε μὲν / Περ-σῶν / τῶν οἰ / χο-μέ-νων (U U – / – – / – – / U U –).

<sup>7</sup> O próprio sentido do verbo ὀρχέομαι, *dançar, pôr-se em movimento*, cognato ao termo ὀρχήστρα, *orquestra*, insere-se no âmbito de agitação e movimento.

Por extensão, ao se referir ao próprio coro, o verbo ὀρχέομαι significa *agitar-se, sobressaltar-se*.

<sup>8</sup> Cf. WEST (1990, p. 8).

<sup>9</sup> Ebbott (*op.cit.*, p. 83-96) possui um pormenorizado estudo sobre essa lista.

<sup>10</sup> Cf. comentário de Edith Hall. AESCHYLUS, *Persians*. Aris & Phillips LTD. Warminster: England, 1997, p. 108-9.

<sup>11</sup> O texto traduzido pertence à edição crítica estabelecida por Edith Hall. AESCHYLUS. *Persians*. Warminster. Aris & Phillips LTD, 1997.

<sup>12</sup> Cf. HALL, Edith (2004, p.77).

<sup>13</sup> Tal crítica fica bem evidente no 1º Episódio quando o mensageiro, diante da indagação da rainha sobre quem dominava o exército grego, afirma (v. 242): οὐτινος δούλοι κέκληνται φωτός οὐδ' ὑπήκοοι., *não são chamados de escravos por ninguém e nem submetidos a um guerreiro*.

<sup>14</sup> A imagem dessa instituição espartana já havia sido evocada no início da tragédia por meio do verbo ἔφορευεῖν, *ser éforo* (v. 7). A expressão diz respeito aos próprios anciãos persas, que foram escolhidos por Xerxes para cuidar da cidade durante sua ausência, como se fossem éforos. A metáfora do mundo dos éforos simboliza assim o poder absoluto desses anciãos perante a cidade de Susa, capital do Império Persa.

<sup>15</sup> O verbo ἔφορεύειν, cognato a ἔφορος, é um termo composto formado pela preposição ἐπί associada ao radical do verbo ὄραω. Como significado etimológico, tem-se, literalmente, o sentido próximo de *vigiar sobre, supervisionar tudo*.

<sup>16</sup> Harvey (1998, p. 211) enumera, de maneira sucinta, as funções desse colegiado: *Os éforos controlavam a administração pública e tinham certas funções judiciais; podiam até condenar os reis a multas ou a prisão, podiam destituir de seus comandos os generais e negociavam tratados com Estados estrangeiros*.

<sup>17</sup> É o que afirma Hall, em seu estudo introdutório sobre o estilo e a linguagem utilizados por Ésquilo em *Persas*. AESCHYLUS, *Persians*. Aris & Phillips LTD. Warminster: England, 1997, p. 22.

<sup>18</sup> No decorrer da tragédia, fica claro o quanto o excesso de riqueza adquire um significado de crítica aos persas, pois, se o poder de um homem é determinado pelos seus bens, o seu valor individual para nada serve. A pseudoqualidade dos persas, fiados em seus bens materiais, fica bem caracterizada na esticomitia entre o corifeu e a rainha Atossa que ocorre no primeiro episódio. Ao ser questionado pela rainha sobre as riquezas materiais dos atenienses, o corifeu responde concedendo pouco valor às minas de prata na região do Láurion, na Ática: ἀργύρου πηγή τις αὐτοῖς ἔστι, θησαυρὸς χθονός, *eles possuem certa fonte de prata, tesouro do solo*. (v. 238). Forma-se, assim, um discurso, que parece dizer que, para os gregos, o valor de um homem é independente de seus bens materiais e infinitamente superior a qualquer tipo de riqueza.

<sup>19</sup> A tragédia *Os Persas* possui um grande número de palavras com o tema ἄβρο-, que servem sempre para fazer menção à luxúria dos persas ou às suas maneiras delicadas (vv. 133, 139, 541, 543 e 1073). Cf. comentário de Hall (1997, p. 111).

<sup>20</sup> Só até esta passagem da tragédia tal adjetivo composto já havia aparecido duas vezes: para determinar as moradas dos persas (v. 3) e para qualificar o próprio exército (v. 9). Contudo, muitos helenistas desconfiam desta segunda ocorrência, tanto pela repetição muito próxima quanto pela falta de lógica em se considerar um exército como pleno de ouro. West (1990, p. 75) discorre sobre a questão e parece inclinar-se para a solução de Wecklein, que propõe, em substituição a πολυχρύσου do verso 9, o adjetivo no genetivo πολυάνδρου, *pleno de homens*, termo que aparece também no verso 73 para designar o povo da Ásia.

<sup>21</sup> É digno de nota mencionar o jogo de palavras construído por Ésquilo. A determinação ἀγαθός, pertencente a Arcteus se harmoniza com o elemento –αγαθής ou –γαθής, que compõe o próprio nome Μιτραγάθης. O elemento Μιτρ– talvez seja proveniente de Mitra, o deus persa associado ao Sol. West (1990, p. 76-7), contudo, menciona que Wilamowitz prefere o elemento μητρο–, de μήτηρ, *mãe*, alegando que seria plausível que um dos chefes lídios tivesse tal componente em seu nome. A escolha por Μητρογάθης ou Μητραγάθης causaria uma ausência de sentido na junção do grego μητρο– com o elemento restante, enquanto o nome Μιτραγάθης possui sentido em persa antigo, significando *por quem Mitra é hineado*.

<sup>22</sup> Outras passagens de interesse que fazem uso da imagem do jugo, seja pelo próprio substantivo ζυγόν, seja pelo verbo ζεύγνυμι, *colocar o jugo, atrelar*, seja, ainda, pelo adjetivo ζευκτήριος, *que coloca o jugo*, encontram-se nos versos 72, 191, 196 (estes dois últimos no passo referente ao sonho da rainha Atossa), 594 e 722.

<sup>23</sup> A passagem parece dever sua inspiração ao poeta lírico Teógnis de Mégara, que apresenta a mesma associação do monte Tmolos com o jugo exposta por Ésquilo, fazendo também amplo uso do modo como esse instrumento era utilizado nos animais. Contudo, no discurso poético-político utilizado por Teógnis, o poeta se coloca no lugar do animal que recebe o jugo, enfatizando, contudo, que nunca admitiria tal submissão a esse instrumento figurado de opressão (Livro 1, 1023-4): οὔποτε τοῖς ἐχθροῖσιν ὑπὸ ζυγὸν αὐχένα θήσω / δύσλοφον, οὐδ' εἴ μοι Τιμῶλος ἔπεστι κάρη, *jamais aos inimigos concederei o meu pescoço ao jugo/ insuportável na cerviz, nem mesmo se o Tmolos estiver sobre minha cabeça*. Teógnis também apresenta ainda em seu enunciado metafórico o substantivo αὐχίν, *pescoço*, que será empregado por Ésquilo no próximo enunciado metafórico do jugo, um dos mais perfeitos da tragédia, por fazer a associação arrojada da ponte de Xerxes, como o jugo, e do Helesponto, como o pescoço do animal, atrelado: πολύγομφον ὄδισμα/ ζυγὸν ἀμφιβαλῶν αὐχένι πόντου, *lançando o jugo, uma passagem/ de muitos pregos, em torno do pescoço do mar* (v. 71-2).

<sup>24</sup> Cf. comentário de Edith Hall. AESCHYLUS, *Persians*. Aris & Phillips LTD. Warminster: England, 1997, p. 112.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AESCHYLUS. *Persians*. Greek text with introduction, translation and commentary by Edith Hall. Warminster: Aris & Phillips LTD, 1997.

ANDERSON, Michael. The imagery of the Persians. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. *Greece & Rome*, second series, v. 19, nº 2, 1972, p. 166-74.

BAILLY, A. *Dictionnaire grec français*. Ed. rev. et aum. par L. Sechan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 1983.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.

CLIFTON, G. The Mood of the ‘Persai’ of Aeschylus. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. *Greece & Rome*, second series, v. 10, nº 2, 1963, p. 111-7.

DICIONÁRIO GREGO-PORTUGUÊS. Coordenado por Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti e Maria Helena de Moura Neves. São Paulo: Ateliê Editorial, 5 v. (2006-2010).

DUMORTIER, Jean. *Les Images dans la Poésie d’Eschyle*. Paris: Société d’Édition Les Belles Lettres, 1975.

EBBOT, Mary. The list of the War Dead in Aeschylus ‘Persians’. Department of the Classics, Harvard University. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 100, 2000, p. 83-96.

FIALHO, Maria do Céu Grácio Zambujo. Os Persas de Ésquilo na Atenas do seu tempo. *Máthesis* 13. 2004, p. 209-25.

FINLEY, Moses I. *Aspectos da Antiguidade*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Edições 70, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os gregos antigos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

GUERN, Michel Le. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Librairie Larousse, 1973.

HALL, Edith. *Inventing the barbarian – Greek self-definition through tragedy*. New York: Oxford University Press, 2004.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HALDANE, J. A. Musical Themes and Imagery in Aeschylus. The Society for the Promotion of Hellenic Studies. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 85, 1965, p. 33-41.

JONES, Peter V. (organizador). *O mundo de Atenas – uma introdução à cultura clássica ateniense*. Trad. Ana Lia de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LAKOFF, George & JOHNSEN, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MAFFRE, Jean-Jacques. *O Século de Péricles – Introdução à Civilização Grega*. Trad. Maria do Carmo Pires. Men Martins: Europa-América, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MICHELINE, Ann N. *Tradition and Dramatic Form in The Persians of Aeschylus*. Cincinnati: Leiden E. J. Brill, 1997.

MOREAU, A. *Eschyle, la Violence et le Chaos*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

MOSSÉ, Claude. *A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Trad. Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. *Atenas – a história de uma democracia*. Trad. João Batista da Costa. Brasília: UnB, 1997.

\_\_\_\_\_. *Dicionário da Civilização Grega*. Trad. Carlos Ramallete. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Péricles – o inventor da democracia*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

NEIVA JR., Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Ática, 2006.

NOVO, Elsa García. Las dos caras del protagonista em Los Persas de Esquilo. CFC (G): *Estúdios griegos e indoeuropeos*, 15, 2005, p. 49-62.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROBERTSON, H. G. The Hybristes in Aeschylus. The Johns Hopkins University Press. *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*, v. 98, 1967, p. 373-82.

ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1998.

SEARLE, John R. *Expressão e Significado: estudos da teoria dos atos de fala*. Trad. Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luiza Marcondes Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

THALMANN, Willian G. Xerxes' rags: some problems in Aeschylus' Persians. The Johns Hopkins University Press. *The American Journal of Philology*, v. 101, n. 3, 1980, p. 260-82.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. *Mito e religião na Grécia antiga*. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

WEST, Martin L. *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner, 1990.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Studies in Aeschylus*. New York: Cambridge University Press, 2009.



# PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO DA TRAGÉDIA NA DRAMATURGIA DE JEAN ANOUILH\*

Sonia Pascolati

---

## RESUMO

Entre as mais de quarenta peças escritas por Jean Anouilh (1910-1987) há cinco reescrituras de mitos e tragédias gregos: *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942) e *Medée* (1946), *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1969), retomada da tragédia dos Atridas, e *Oedipe ou les rois boïeux* (1978). Esse conjunto de textos dramáticos provoca uma importante questão: como a tragédia (forma dramática) é incorporada e transformada pelo teatro moderno? Para refletir sobre esse tema, analiso as cinco peças enumeradas, verificando paralelos formais com três elementos estruturais da tragédia: o prólogo ou exposição; o tratamento das unidades de ação, tempo, espaço; e as transformações sofridas pelo Coro. Meu interesse é apontar como a modernidade teatral de Jean Anouilh inscreve-se no espaço entre a retomada da tradição e sua transformação, em particular com o concurso de recursos metateatrais.

**Palavras-chave:** tragédia; reescritura; teatro moderno; metateatro; Jean Anouilh.

Como explicar o fascínio exercido pela civilização grega sobre a cultura ocidental? O que dizer da permanência de tantos mitos em nosso imaginário coletivo? A produção artística moderna e contemporânea é prova contundente de que os mitos gregos permanecem um terreno fértil para a criação nos campos da pintura, escultura, das artes cênicas e da literatura.

A literatura dramática francesa do século XX é marcada pela reescritura de mitos, à qual se dedicaram Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau, André Gide, Jean Anouilh, entre outros. As sagas de personagens como Édipo, Medeia ou Electra são o pano de fundo para a discussão de questões contemporâneas ao período entre guerras. Além de um contexto histórico que, pela adversidade, se torna provocativo à criação artística reflexiva, contestadora e engajada, a reescritura de mitos é favorecida pela tendência da arte moderna de travar diálogo com a tradição,

---

\* Resultado parcial de pesquisa desenvolvida em 2012 durante estágio pós-doutoral na Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

de olhar para o passado não como para um “monumento”, seja ele a história seja a própria arte, mas como construção discursiva e ideológica, portanto, passível de reinterpretação, ressignificação.

Jean Anouilh (1910-1987) atende a ambos os apelos: dialoga abundantemente com a tradição teatral que o antecede, em especial Shakespeare e Molière, assimilando e transformando formas dramáticas como o teatro de *boulevard* e o *vaudeville*, assim como semeia nos textos *des clins d’œil* sobre o contexto histórico, mesmo não sendo apropriado chamá-lo de escritor engajado. Fiel a temas recorrentes em sua produção – personagens que defendem seus ideais a todo custo; apego à infância, símbolo de pureza; busca pelo amor puro ao lado da consciência de que a vida corrompe tudo; representação do universo teatral e artístico –, Anouilh consegue projetá-los nos mais diferentes textos, seja numa comédia como *Le bal des voleurs* (1929),<sup>1</sup> em peças de fundo histórico como *L’Alouette* (1953) ou *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes* (1956), seja nas criações mais evidentemente metateatrais, como *Ne reveillez pas madame* ou *Les poissons rouges*, ambas de 1970.

Entre seus mais de 40 textos dramáticos, há cinco reescrituras de tragédias gregas cujos títulos – salvo a peça de 1969, retomada da tragédia dos Atridas – deixam claro os mitos com os quais dialogam: *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942), *Medée* (1946), *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1969) e *Edipe ou le roi boiteux* (1978). Acerca dos mitos retomados durante a guerra, Anca Visdei (2010, p. 90) propõe duas indagações – “Est-ce qu’Anouilh coule le monde moderne dans le moule de la tragédie antique? Est-ce qu’il fait revivre le mythe dans le monde d’aujourd’hui?” – e apresenta uma hipótese, com a qual concordo plenamente: “En tout cas, il met en résonance le monde antique et le moderne” – temática e fomalmente, acrescento.

As reescrituras de Anouilh se constroem na tensão entre permanência e transformação. A essência dos mitos é preservada: Orphée resgata Eurydice da morte; Antigone sepulta o irmão, enfrenta Créon e morre; Médée vinga-se de Jason por ter sido traída; Oreste, atendendo às expectativas de Électre, volta para vingar a morte do pai; Édipe é o mesmo rei orgulhoso de Sófocles que, em busca da verdade, descobre a si mesmo. Por outro lado, há alterações no plano formal, pois mesmo os elementos preservados, como o Coro e as unidades de ação, tempo e espaço, são transformados em relação à sua configuração na tragédia grega.

A primeira reescritura de tragédia, datada de 1941, parte do encontro de Orphée e Eurydice numa estação de trem onde se dá o reconhecimento do casal como almas gêmeas. Eles se sentem destinados a, juntos, preservarem-se da degradação realizada pela vida em seu entorno; contudo, a certeza de Orphée de ter encontrado a mulher correspondente a seu ideal vai se desfazendo ao passo que conhece seu passado e as mentiras se interpõem entre o casal. Não sendo possível a plenitude do amor em vida – pois ela, inevitavelmente, conspurca até mesmo as melhores intenções –, a saída é a morte que interrompe o fluxo do tempo e impede o amor de envelhecer. Como destaca Visdei (2010, p. 94), trata-se de um texto cuja “[...] action se déroule sur le modèle de la tragédie grecque: en vingt-quatre heures, les personnages se rencontrent, s’aiment, sont séparés par la mort, ont une nouvelle chance et se perdent pour toujours”.

No ano seguinte, é a vez de *Antigone* perseguir seu ideal de pureza. Na reescritura, o amor fraternal cede espaço para o desejo de autenticidade da heroína. Os constrangimentos exigidos pela vida social e o ideal burguês de felicidade apresentado por Créon desgostam-na tanto que não restam dúvidas: vale a pena morrer para manter-se fiel a seus princípios. Ela enterra o irmão, transgredindo o édito de Créon, enfrenta o poder, nega a ajuda da irmã Ismena, abre mão do casamento com Hémon, tudo como no texto de Sófocles, todavia, o faz em seu próprio nome e não mais como defensora das leis divinas, superiores às humanas criadas pelos governantes.

*Médée* é a última tragédia revisitada na década de 1940. Dez anos de convivência promoveram o desgaste do amor experimentado no início: Jason sente a companheira como um fardo, um ser cuja presença o impede de gozar a fácil e leve felicidade que ele vê outros experimentar, razão por que deseja casar-se com a jovem filha do rei de Corinto. Médée, ao contrário, não consegue entrever sua identidade que não ao lado do companheiro por quem mentiu, roubou, matou. Sua vingança é menos um ato contra Jason que um reencontro consigo mesma, pois, ao contrário do mito, ela opta pela morte ao lado dos filhos na casa em chamas, como se o fogo fosse capaz de devolver-lhe a pureza original.

Somente 23 anos depois, Anouilh se volta novamente para os mitos gregos, agora para a saga dos Atridas, com *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, de 1969. A peça apresenta uma Électre tão amargurada quanto a legada pela tradição, mas Oreste é outro: ele age como se tivesse um

papel a representar, sem nenhuma motivação pessoal pela vingança. Tem tanta consciência disso que, após matar Égisthe e Clytemnestre, simplesmente quer seguir sua vida, desprezando tanto o amor quanto o ódio, deixando Électre para trás.

Em 1978, o dramaturgo francês decide debruçar-se sobre um dos maiores heróis trágicos da Antiguidade: Édipo. Entre os cinco textos aqui analisados, é o que mais se aproxima estrutural e tematicamente do texto que lhe serve de inspiração. Ao contrário das demais reescrituras, nessa os deuses estão presentes, invocados pelo Coro ou pelas personagens, assim como Édipo reconhece o peso do destino sobre sua trajetória. Também a motivação do protagonista pouco se altera: instado pelo povo a aplacar a ira divina que massacra Tebas com uma peste, ele se dispõe a encontrar e banir o assassino do antigo rei; sua trajetória é, como no mito, um percurso de autoconhecimento.

Esse conjunto de peças – pequeno diante da abundante produção do dramaturgo, mas significativo pelas personagens que retoma e semelhanças que guarda entre si – permite uma reflexão sobre a presença da tragédia como forma dramática no processo de renovação estrutural do drama. Entre os vestígios da tragédia, evidencio a inserção do metateatro na exposição da situação dramática, o diálogo com a regra das unidades (ação, tempo, espaço) e a presença do Coro, mas mantendo sempre um olhar atento para as transformações sofridas por esses elementos. O fator de renovação formal da tragédia nas reescrituras é a presença de recursos metateatrais, isto é, referências a “[...] faits théâtraux: citations dramatiques, réflexions sur l’art de théâtre, pièce(s) dans la pièce. C’est ce qu’on peut appeler ‘théâtre sur le théâtre’ [...]”, conforme a definição proposta por Kowzan (2006, p.12).

### Exposição da situação dramática e ruptura da ilusão

De acordo com a *Poética* de Aristóteles (1993, p. 37), a tragédia obedece a uma série de convenções:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”.

Dessa definição e de outros apontamentos esparsos pelo texto aristotélico, depreendem-se alguns elementos estruturais: a ação trágica deve ser limitada a um episódio específico da saga de uma personagem de caráter elevado e cujas partes (do enredo) devem ser arquitetadas artisticamente a fim de provocar certo efeito sobre o leitor/espectador, efeito esse denominado *catarse*.

É forçoso admitir o caráter lacunar do texto do Estagirita, em particular quanto a conceitos como *catarse* ou o próprio trágico, fundamental para a tragédia, mas sobre o qual o filósofo não se manifesta diretamente. Reside aí, ao menos em parte, a explicação para interpretações diversas e até divergentes acerca do teor da *Poética*.

No século XVII francês, a *Poética* é retomada com tanta força que as proposições da época respaldam até hoje o que chamamos de “forma dramática pura” (ROSENFELD, 1997), uma espécie de modelo de composição dramaturgica. Autores e teóricos da época vão além, impondo rigidez no que diz respeito às unidades de ação, espaço e tempo e estabelecendo a regra da *bienséance*, isto é, delimitando o que é conveniente ser mostrado no palco sem ferir a sensibilidade do público. Cenas de morte violenta, por exemplo, acontecem sempre nos bastidores (espaço diegético, construído discursivamente, sem materialidade cênica que não a da palavra) e são apenas relatadas no palco (espaço mimético, edificado concretamente diante dos olhos do leitor/espectador) (ISSACHAROFF, 1985). A estrutura “modelar” da tragédia é, portanto, uma herança devida tanto a Aristóteles quanto à recepção da *Poética* pelo classicismo francês.

Em sua formulação clássica, a tragédia parte da apresentação de um problema ou conflito. A ação é delimitada a um dado específico do mito e deve ser encadeada de forma a que uma ação leve necessariamente à seguinte, até o desfecho trágico. A ação se desenrola num mesmo espaço – no caso da tragédia grega, geralmente diante do palácio real –, e a resolução do conflito deve acontecer num intervalo de tempo que não exceda “uma revolução do sol”, ou seja, do amanhecer ao findar de um mesmo dia toda a ação dramática se desenvolve e chega a um termo.

Mesmo que se admita a “morte da tragédia” (STEINER, 2006) na modernidade (a partir de fins do século XVIII), quando dramaturgos do século XX se voltam para a Antiguidade e dela resgatam mitos são obrigados a dialogar também com a forma que lhes deu existência artística e perenidade, a tragédia. Por isso, a comparação entre a configuração

formal da tragédia na Antiguidade e sua reformulação por Anouilh é meu ponto de partida.

De acordo com o modelo de tragédia sintetizado por Aristóteles com base nos textos dramáticos que chegaram até ele, a exposição é o momento no qual é explanada a situação dramática que cerca as personagens. As cinco peças aqui estudadas contêm uma exposição, mais ou menos próxima daquela própria à tragédia grega; por isso, destaco as que inovam ao incorporarem recursos metateatrais. Sobre *Eurydice* e *Médée* basta dizer que a exposição de ambas se dá por meio do diálogo entre os respectivos protagonistas e uma personagem secundária, porém fundamental para estabelecer um contraponto entre a grandeza do herói e o apego dos outros à banalidade do cotidiano.

*Antigone* é a única que traz declaradamente uma personagem denominada Prólogo. A peça de Sófocles começa com o diálogo entre Antígona e Ismena, durante o qual a primeira compartilha com a irmã a intenção de fazer justiça a Polinices, sobre o qual pesa um édito real que impede seu sepultamento. Na reescritura, o Prólogo antecede esse diálogo, dirigindo-se diretamente ao público e antecipando o desenrolar da ação. Todas as personagens estão no palco, o Prólogo as descreve e apresenta o papel de cada uma. Essa fala inicial rompe qualquer ilusão dramática, pois lembra ao público que ele está no teatro, que ali se dará uma representação e que o enredo está fixado há séculos pelo mito e seu registro literário pela tragédia. A fala começa com um tom metateatral – “Voilà. Ces personnages vont vous jouer l’histoire d’Antigone [...]” – e se encerra com a apresentação da situação dramática:

Et maintenant que vous les connaissez tous, ils vont pouvoir vous jouer leur histoire. Elle commence au moment où les deux fils d’Œdipe, Étéocle et Polynice, qui devaient régner sur Thèbes un an chacun à tour de rôle se sont battus et entre-tués sous les murs de la ville, Étéocle l’ainé, au terme de la première année de pouvoir, ayant refusé de céder la place à son frère. [...] Créon, le roi, a ordonné qu’à Étéocle, le bon frère, il serait fait d’imposantes funérailles, mais que Polynice, le vaurien, le révolté, le voyou, serait laissé sans pleurs et sans sépulture, la proie des corbeaux et des chacals. Quiconque osera lui rendre les devoirs funèbres sera impitoyablement puni de mort. (ANOUILH, 1958a, p.133).

Procedimento semelhante é utilizado em *Œdipe ou le roi boiteux*,<sup>2</sup> na qual, de acordo com a rubrica inicial, “*Le Chœur entre et s’adresse au*

*public*”, apresenta as personagens – “Cet homme qui rêve sur ce banc, à côté de sa femme: c’est Œdipe [...]”, e descreve Œdipe como confiante e orgulhoso, portador de uma “[...] certitude étrange d’être toujours plus fort que tout [...]” (ANOUILH, 1986, p.9-10). E tal qual em *Antigone*, ele estabelece o pano de fundo da ação: a peste que assola Tebas e pede a intervenção do governante.

Cela commence, dans Thèbes, par une petite fille malade que les médecins regardaient mourir sans comprendre. Puis d’autres morts d’enfants suivirent, et bientôt, après les enfants et les vieillards, les adultes se mirent à périr aussi en grande nombre [...]. C’était comme une peste étrange qui s’était mise à ravager la ville [...]. Alors ils sont venus trouver Œdipe, leur roi, pour lui demander de les sauver une deuxième fois. Et c’est ici que l’histoire commence... (ANOUILH, 1986, p. 14-5).

A fala do Coro provoca um distanciamento de caráter metateatral ao evidenciar que se trata da representação de uma história diante dos olhos do leitor/espectador, em especial porque ele assume o papel de narrador; fica claro que se trata de ficção, de artifício.

A peça que mais se distancia do modelo da tragédia grega é *Tu étais si gentil quand tu étais petit*<sup>3</sup> porque estabelece um jogo de espelhos entre dois grupos de personagens: os músicos da orquestra e os atores que representam os papéis das personagens míticas. De fato, é possível identificar três níveis distintos de representação. O primeiro é composto pelos músicos que se posicionam no palco, a fim de executar as músicas que acompanham a ação dramática, mas, como o Coro grego, é um espectador privilegiado. Sua entrada em cena funciona como ruptura da ilusão dramática à medida que rompe a expectativa do público de ter diante dos olhos uma ação única e contínua que caminha até seu desfecho. Os músicos comentam o que veem em cena, isto é, Électre que parece estar imóvel desde a representação da noite anterior. O segundo nível, portanto, é instaurado: há uma personagem em cena, à espera do começo da ação. Quando Égisthe inicia um diálogo com Électre, o leitor/espectador acredita estar, agora de fato, diante do início da ação. Contudo, eles falam das personagens com certo distanciamento, propondo um intrincado jogo de espelhos entre as figuras do ator e da personagem. O diálogo revela a natureza ficcional das personagens, pois elas falam de si mesmas como atores que representam papéis, como fica claro na pergunta de Égisthe – “On va tout redire encore ce soir?” – e na resposta de Électre: “Oui. Tous le soirs”

(ANOUILH, 2008b, p.14). A repetição do espetáculo, noite após noite, faz parte do *métier*. É necessário avançar ainda umas páginas na leitura até que se esteja diante do início da tragédia dos Atridas, que começa com a chegada de Oreste e seu discurso diante do túmulo do pai. O decorrer de toda a peça é marcado por intersecções entre esses níveis cujo resultado é tornar sempre mais aguda a revelação de que se está diante de um jogo, de que o teatro é um jogo de ilusões em diferentes escalas.

Portanto, a exposição de *Tu étais...* é feita pelos músicos da orquestra que deverá acompanhar os passos da vingança de Orestes. Contudo, mais do que fornecer informações sobre a situação inicial da peça, eles emitem juízos de valor sobre a família que, no entender da contrabaixista, por exemplo, exagera sem razão seu sofrimento:

Des égoïstes! C'est pour ça qu'ils souffrent tant. Ils pensent tellement à eux, tout le temps, que leur malheur, il prend des proportions inimaginables. On dirait qu'ils sont les premiers à avoir eu des coups durs. Je vais vous dire: en plus des deux services à l'orchestre, s'ils avaient eu comme moi à s'occuper d'un ménage, deux enfants inadaptés (avec un homme qui n'était jamais content de rien, comme M. Hortense de son vivant), ils n'auraient pas eu le temps d'y penser tant, à leur malheur, les Atrides! (ANOUILH, 2008b, p.10).

A apresentação dos dados míticos se mistura com informações da vida das personagens que compõem o primeiro nível de representação, a orquestra, ao mesmo tempo espectadora e comentadora da tragédia dos Atridas. O elemento metateatral, presente desde o levantar da cortina – Eléctre está em cena; ao lado do palco, os instrumentos musicais à espera dos músicos, como se o cenário não estivesse completamente preparado para o início do espetáculo –, impede que a ação evolua numa relação de causa e consequência entre os episódios, tal como observou Aristóteles em seu tempo.

### Unidades na tessitura da ação dramática

Dada a situação inicial, a ação dramática deve se desenrolar, seguindo um lógico encadeamento causal no qual uma ação decorre da imediatamente anterior e assim até o desfecho; ou seja: a tragédia, ao contrário da epopeia, dedica-se à representação de uma ação bem delimitada, específica, capaz de desenrolar-se no decurso das horas de um único dia, do nascer ao por do sol. Todas as reescrituras de tragédia empreendidas por



Anouilh respeitam a regra da unidade de ação, à exceção de *Tu étais...*, em razão da multiplicação dos níveis de ilusão e seu constante diálogo.

*Édipe...* e *Médée* obedecem rigidamente à regra das três unidades:<sup>4</sup> focam um momento específico da trajetória do herói (Édipe é instado pelo povo a descobrir a causa da peste e erradicá-la; Médée perpetra sua vingança após ser traída por Jason) cuja ação se desenrola no decorrer de um curto espaço de tempo (em *Médée*, a ação começa no fim de um dia e termina no alvorecer do seguinte; apenas uma noite separa o momento em que Édipe é tomado pela suspeita de ser o assassino de Laios da ação seguinte: a chegada do mensageiro que anuncia a morte de Polybe) e toda num só lugar, havendo, para tanto, recurso ao espaço diegético, aquele que é apenas narrado no palco, sem que os fatos decorridos sejam efetivamente mostrados em cena – caso da morte de Creonte e sua filha, em *Médée*.

A rubrica inicial de *Édipe...* propõe “*un décor neutre, des pans de murs, une haute porte étroite, un banc sur lequel sont assis côte à côte Édipe et Jocaste*” (ANOUILH, 1986, p. 9). Nenhum outro espaço é mime-tizado; o interior do palácio é mencionado, mas todos os diálogos e confrontos se dão nesse cenário propositalmente neutro. O mesmo acontece em *Médée*, cujo espaço mimético é único e simples: “*En scène, au lever du rideau, Médée et la Nourrice accroupies par terre devant une roulotte. Des musiques, des chants vagues au loin [...]*” (ANOUILH, 1958b, p. 355). Da festa em preparação ao casamento da filha do rei, da visita dos filhos de Médée ao palácio e a conseqüente morte de Créüse e seu pai, o leitor/espectador toma conhecimento apenas por meio de relatos; a morte dos filhos de Jason não é sequer relatada: o deslocamento da protagonista para o interior da casa, com ambas as crianças, subentende sua morte. Essa escolha não sinaliza, ao contrário da tragédia clássica francesa do século XVII, o respeito a qualquer *bienséance*, visto que a morte de Medeia consumida pelas chamas não é poupada à visão do leitor/espectador.

*Antigone* também obedece à regra da unidade de ação e de tempo. Já o cenário previsto – “*Un décor neutre. Trois portes semblables. Au lever du rideau, tous les personnages sont en scène [...]*” (ANOUILH, 1958a, p. 131) –, exatamente por ser neutro, se presta a simulação ou construção imaginária de diversos espaços: o espaço doméstico em que Antigone conversa com a Nourrice não parece ser o mesmo em que Créon recebe o guarda que vem denunciar a prestação de homenagens ao corpo de Polínicos, embora uma cena se siga imediatamente à outra.

A retomada do mito de Orfeu por Anouilh, embora não dialogue com nenhuma tragédia, mantém os principais elementos estruturais dessa forma dramática. Como nenhuma tragédia escrita com base nesse mito chegou até nós, subentende-se que Anouilh toma como ponto de partida registros narrativos do mito e dele conserva sua essência: um amor que tem a chance de superar a morte, mas sucumbe ao ciúme, à insegurança. A ação representada limita-se ao encontro de Orphée e Eurydice durante o qual se reconhecem como almas gêmeas, seguido pela morte da jovem num acidente automobilístico e o reencontro do casal, que desperdiça a segunda chance de ficarem juntos; a união é possível, ao final, porque Orphée aceita morrer para juntar-se à amada.

A ação dramática de *Eurydice* inicia-se num fim de dia, numa estação de trem onde estão tanto Orphée e seu pai quanto a trupe de comediantes a que pertence Eurydice, todos artistas “mambembes”, portanto. A ação se estende pela noite de idílio do casal, mas logo ao amanhecer Eurydice abandona Orphée e morre num acidente de ônibus. A noite seguinte encontra Orphée desesperado, mas com a promessa de reencontrar sua amada, desde que ele resista a olhá-la até o nascer do sol. Para confirmar se Eurydice diz ou não a verdade, é preciso olhá-la de frente, portanto, antes do nascer do sol, eles se perdem novamente. Todavia, com o concurso de M. Henri, personagem misteriosa facilmente identificável com a morte, Orphée reencontra Eurydice pela última vez, esta definitiva já que ele aceitou a morte para preservar o amor tal como ele o experimentou no dia anterior e mantê-lo longe das mentiras a que a vida obriga. A ação ultrapassa a medida das 24 horas; por outro lado, segue um fluxo ininterrupto do tempo, num encadeamento rigoroso de ações dramáticas.

Na estação, a jovem é atraída, tal como no mito, pela canção melodiosa executada por Orphée, mas, ao contrário do tom sublime dos relatos clássicos, o encontro se dá num espaço quase grotesco, como se a impossibilidade do amor se anunciasse desde a rubrica inicial:

Le buffet d'une gare de province. Style pompeux, **usé** et **sali**. Tables de marbre, glaces, banquettes de velours rouge, **râpé**. Sur sa caisse trop haute, comme un bouddha sur un autel, la cassière, au gros chignon, aux seins énormes. De vieux garçons chauves et dignes, des boules de métal brillant où dorment des torchons **puants**. (ANOUILH, 2008a, p. 325, grifos meus).

A apresentação do espaço é fundamental para a compreensão da mundaneidade das personagens que estarão em cena para contrastar com o casal

apaixonado. Apesar da aparência, do “style pompeux”, tudo no ambiente é sujo, desgastado, corroído pelo tempo – como faz a vida com as personagens. E não é diferente com o outro espaço da peça, em que se passam o segundo e o quarto atos: “Une chambre dans un hôtel de province, grande, **sombre** et **sale**. Des plafonds trop hauts, perdus dans **l’ombre**, des doubles rideaux **poussiéreux**, un grand lit de fer, un paravent, une lumière **avare** [...]” (ANOUILH, 2008a, p. 367, grifos meus). A beleza parece ter sido banida dos espaços ocupados pelos jovens amantes.

Desnecessário reiterar que *Tu étais...* não respeita a unidade de ação, pois coloca em cena dois grupos de personagens que, embora pertençam ambos ao mundo da representação, se colocam em posições diferentes em relação a ele; o mundo dos músicos e o mundo dos Atridas não é o mesmo, portanto, o desdobramento se projeta sobre a configuração espacial da peça, assim como sobre a temporalidade: os músicos estão num presente claramente diverso do tempo dos Atridas, mesmo que, no que se refere à representação, estejam colocados lado a lado no palco, compartilhando o mesmo presente da representação. Um dos diálogos entre os músicos evidencia esse paralelismo temporal: a violonista fala sobre seu abandono na infância pela mãe, fato que ela repete, com certos atenuantes, com a própria filha, deixada sob os cuidados de uma ama e a quem ela visita duas vezes por mês. Na sequência, o Chœur discorre sobre a relação entre Électre e Clytemnestre: “Dirai-je les souffrances que certains doivent à une mère? On peut tenter de les apaiser, pour elles il n’est point de calmant. Sa mère elle-même a fait du cœur d’Électre un loup carnassier que rien jamais n’apaisera” (ANOUILH, 2008b, p. 38). A justaposição de tempos é mais uma modalidade de jogo de espelhos utilizada por Anouilh, colocando em comparação o presente dos músicos (século XX) e o tempo dos Atridas.

### Novas evoluções do coro e a evidência da teatralidade

Outro elemento estrutural da tragédia grega conservado *ma non troppo* por Anouilh é o Coro, espectador privilegiado que desempenha várias funções: ele observa a cena, comenta-a, dialoga com os protagonistas, menciona dados do mito anteriores à ação que se desenrola no palco, invoca os deuses ou evoca outros mitos e heróis, aconselha as personagens. Para Souza (1997), a condição de espectador e observador da ação

confere ao Coro clássico um estatuto especial: possibilita distanciamento em relação aos fatos; dota-o de um saber global, ao passo que as personagens têm saberes parciais sobre a ação; permite uma visão de mundo mais ampla, pois geralmente o Coro representa um sujeito coletivo. Além disso, na análise das ficções assumidas pelo Coro, Souza (1997, p.138) destaca seu papel de mediador entre espetáculo e público, já que “o Coro é peça fundamental para a teatralidade”.

Se levarmos em conta que ele é um interpretante, sua interpretação tem que chegar ao ânimo do público leitor/espectador com uma carga emotiva que não deixe perder a tensão vivida na cena. A tragédia é o lugar dos conflitos, das grandes emoções vividas em tensividade que, considerando o testemunho de Aristóteles, quer produzir *catharsis* no espectador. Ora, um Coro que interpretasse os fatos somente do ponto de vista cognitivo talvez contribuisse para enfraquecer a densidade dramática que, colocada na cena, deve chegar ao público não só como uma narrativa para se apreender o fio que a tece, mas, principalmente para que, atravessando a mediação da orquestra, chegue “viva” ao leitor/espectador. (SOUZA, 1997, p. 137-8).

Do conjunto de peças aqui analisado, três delas trazem o Coro na lista de personagens: *Antigone*, *Tu étais...* e *Édipe...* Nesta última, ele está presente do início ao fim, abrindo e fechando a peça, e desempenha não só as funções previstas na tragédia grega, como também as ultrapassa, tornando-se um recurso metateatral.

A primeira fala do Coro tem função narrativa (expositiva). Ele aponta Édipe sentado ao lado de Jocaste e retoma o episódio da resolução do enigma da esfinge. Quando age como narrador, assume caráter onisciente, revelando pensamentos e sentimentos das personagens, assim como, ao emitir juízos sobre elas, toma certa distância em relação aos fatos, como se se tornasse um narrador-testemunha, recorrendo a termos de teoria da narrativa. O Coro clássico, embora espectador privilegiado da ação, não tem um conhecimento maior do que o do público, isto é, sua perspectiva coincide com a do leitor/espectador. Nas reescrituras, o saber do Coro é maior do que o do público e das próprias personagens: é por meio do Coro que sabemos de sentimentos íntimos de Jocasta, vazados, claro, pela percepção dele próprio, que se permite certos juízos de valor. O quadro do casamento de Jocasta pintado pelo Coro não é nada agradável e Édipo figura nele como a descoberta do amor e do prazer:

Elle, elle ne pouvait pas l'oublier [Laïos] [...]. Ce vieil homme qui s'était amusé un temps avec son corps de petite fille, avant de retourner à ses concubines et à ses gitons – la délaissant dans l'ennui du gynécée... [...] Elle n'était devenue une femme que dans le bras d'Œdipe, avec l'autre elle n'avait rien su de l'amour, elle l'avait avoué à Œdipe le premier soir et Œdipe le savait [...] (ANOUILH, 1986, p. 23).

A onisciência do Coro permite ainda a antecipação de fatos, como quando se refere ao orgulhoso Œdipe como caçador que ignora que, dessa vez, “[...] il commençait sa dernière chasse – une chasse où Il devait être à la fois le chasseur et la bête traquée...” (ANOUILH, 1986, p. 22).

Como funções mais especificamente dramáticas – isto é, relativas ao desenrolar da ação –, o Coro de *Œdipe*... repete a funcionalidade do Coro grego, anunciando a entrada de personagens, como no momento em que todos aguardam o retorno de Créon à consulta do oráculo – “Il est revenu, Œdipe! Je le vois qui gravit la colline du palais” (ANOUILH, 1986, p.17), ou opinando sobre a “desmedida” do protagonista, como quando Œdipe acusa Tirésias de mentiroso e conspirador: “Œdipe, cet homme est saint. Il a toujours été vénéré et écouté de tous. Tu troublerais tous ceux d'ici si tu touchais à sa personne” (ANOUILH, 1986, p. 31). Interferência semelhante acontece quando Œdipe e Créon não se contêm e partem para a agressão física; trata-se de um momento de grande tensão dramática em relação à qual a intervenção do Coro serve como moderadora: “Arrêtez, princes! Vous êtes frères et voici Jocaste, votre sœur et votre femme. Elle va vous départager” (ANOUILH, 1986, p. 45). O Coro é porta-voz da *polis* no momento em que é preciso recordar a Œdipe a necessidade de obedecer às leis de Tebas, as quais nem mesmo o governante pode ultrapassar ou ignorar: “Prince, nous sommes dans Thèbes où le serment rend auguste, il a droit à ton respect. Chez nous l'homme qui a juré est sacré et seule une preuve irréfutable peut le confondre. Ce sont les lois de Thèbes” (ANOUILH, 1986, p. 47).

Por fim, tal como na maioria das tragédias gregas, ele tem direito à palavra final. Observador privilegiado da cena, tendo acompanhado todos os golpes sofridos pelo herói e conhecendo-o profundamente (no caso das reescrituras, mais que ele próprio), ninguém melhor para enunciar uma lição, uma “moral da história”; todavia, ao contrário da grandiloquência e seriedade clássicas, no texto de Anouilh o tom é próximo do prosaico,

sem pretensão de que a história que se acabou de contar seja mais exemplar do que outras colhidas no cotidiano:

C'est fini, pour cette fois. Les autres sont retournés à Thèbes où la vie de tous les jours va continuer. Voilà la saison où il faut semer et espérer que la récolte sera meilleure que celle de l'année dernière... Quant à la peste, elle passera toute seule. Cela sera un souvenir que les vieux raconteront aux enfants plus tard. Puis il y aura d'autres maladies, d'autres ennuis, d'autres misères... Et bon an mal an, il meurt toujours à peu près autant de monde... Le malheur, comme dans l'histoire d'Édipe que vous venez d'entendre, n'est pas toujours exceptionnel... (ANOUILH, 1986, p. 94-5).

Em *Antigone*, a participação do Coro é bem mais restrita, mas não menos significativa. Sua entrada se dá logo após o momento em que Créon recebe a notícia de que alguém, possivelmente uma criança manipulada por insurretos políticos, prestou os ritos fúnebres ao cadáver de Polynice. Mas não se trata de nenhuma das funções clássicas do Coro: ele entra em cena para tecer uma longa consideração acerca da diferença entre drama e tragédia, discurso obviamente metateatral. Segundo a personagem, a tragédia é cômoda e tranquila porque tudo caminha inevitavelmente para o desfecho trágico. Os ingredientes básicos para tocar o leitor/espectador estão todos lá: a morte, o desespero, o medo. Não há bons e maus: todos são inocentes, mas tocados pelo trágico. E passando para o campo do metateatro, aparece a palavra-chave “distribuição”. Não é uma questão de julgamento moral e sim de distribuição de papéis.

Não se pode dizer o mesmo do drama, ao menos não acerca de sua recepção, das reações esperadas dos leitores/espectadores. No drama, há sempre a esperança de que tudo acabe bem.

Suas duas próximas intervenções, bem pontuais e em conformidade com as funções de narrador e comentarista atribuídas ao Coro clássico, têm por objetivo chamar Créon à razão, primeiro conclamando-o a não condenar Antigone, depois alertando-o de que Hémon, seu filho e noivo de Antigone, pode cometer alguma loucura devido ao estado em que acaba de sair de cena. O Coro só volta à cena nos momentos finais, seja para relatar a morte da rainha Eurydice, seja para encerrar a peça.

Ao contrário das peças anteriores, em que a tendência do Coro é de caminhar em direção ao metateatro, o Chœur de *Tu étais...* mantém-se fiel à configuração clássica, mas apenas porque ele participa do terceiro nível de representação, aquele em que se encena a tragédia dos Atridas.

O Coro pertence exclusivamente ao espaço e ao tempo da tragédia clássica, desempenhando a função de narrador – “Un ordre m’envoie hors du palais accompagner les offrandes funèbres qu’Électre porte à sont père mort [...]” (ANOUILH, 2008b, p. 21), invocando os deuses – “Ô Zeus, père de tous les dieux de l’Olympe, maintenant, je t’en conjure! [...]” (*idem*, p. 72), sendo porta-voz dos valores gregos – “[...] Et la Justice, à chacun son dû, va, criant de sa grand voix. – Que la haine paie la haine! Que le sang paie le sang, et pour un coup, un autre coup [...]” (*idem*, p. 25) e permitindo-se mesmo tomar partido de Oreste: “Protège-le, Zeus, dans l’instant qui va suivre! Il est en ce moment, comme le jeune athlète qu’on a mis en réserve pour combattre les vainqueurs du précédent combat, seul contre deux dans l’arène... / Mais il est jeune et pur, que ce soit lui le vainqueur!” (*idem*, p. 73). A linguagem utilizada é muito semelhante ao tom elevado das tragédias clássicas, algo que o autor faz questão de reforçar nas rubricas: “[...] *le Chœur scande* [...]” (*idem*, p. 25); “[...] *le Chœur commence à scander*” (*idem*, p. 38); “*Le Chœur, scandé*” (*idem*, p. 72), num perfeito resgate da dimensão musical da tragédia clássica, afinal, há em cena uma orquestra especialmente para acompanhar os momentos mais pungentes da ação.

Além da presença explícita do Coro no terceiro nível de representação, é possível identificar no diálogo entre os músicos alguns dos papéis atribuídos ao Coro. A mediação entre a ação dramática e o público é o mais evidente, inclusive porque, como assinala Souza (1997), a interpretação da ação não se restringe a um escopo cognitivo. A diferença fundamental é que, ao contrário do Coro clássico, cuja mediação estava a serviço da intensificação da “densidade dramática”, as intervenções dos músicos funcionam como fator de distanciamento, de quebra de ilusão e ruptura da identificação entre o público e os percalços do herói.

Nas reescrituras dos mitos de Orfeu e Medeia, não existe Coro; contudo, é possível identificar algumas de suas funções projetadas sobre outras personagens. No caso de *Médée*, é possível pensar que a Nourrice desempenha a dupla função de confidente e Coro, mas sem corresponder exatamente aos respectivos paradigmas. Com o Coro, ela compartilha a tendência a acalmar os ânimos quando pressente que algo grave se avizinha, mas sem sucesso, como na cena em que ela se lança contra Médée, na intenção de contê-la: “Tais-toi, tais-toi, je t’en supplie! Enfouis tes plaintes au fond de ton cœur, enfouis ta haine. Supporte. Ce soir, ils sont

plus fort que nous!” (ANOUILH, 1958b, p.365). Além de outras pequenas funções semelhantes à do Coro, como alertar sobre a chegada de uma personagem, cabe à Nourrice e a um guarda, que deve vigiar as chamas até que só restem cinzas de Médée e seus filhos, as réplicas finais da reescritura; e mais uma vez o tom grandiloquente da tragédia grega é substituído pelo prosaísmo do cotidiano, pela mediocridade e vulgaridade da vida:

LE GARDE, *après un temps*: Il va faire beau aujourd’hui.

LA NOURRICE: Ça sera une bonne année. Il y aura du soleil et du vin. Et la moisson?

LE GARDE: On a fauché la semaine dernière. On va rentrer demain ou après-demain si le temps se maintient.

LA NOURRICE: La récolte sera bonne par chez vous?

LE GARDE: Faut pas se plaindre. Il y aura encore du pain pour tout le monde cette année-ci. (ANOUILH, 1958b, p.399).

Se houver acordo sobre a Nourrice ser a figura mais próxima do Coro presente em *Médée*, é forçoso admitir também seu franco rebaixamento, pois o diálogo acima transcrito afasta-se totalmente do tom da linguagem do canto coral. Ao contrário, esse tipo de personagem permite a mistura de tom – sério e jocoso – nas peças de substrato trágico, afinal, “[...] la dimension humaine est [sic] peu d’importance pour eux et ils manifestent leur indifférence pour tout ce qui est à l’extérieur de leur tâche, comme le dit le prologue d’Antigone [...]” (SHIM-HONG, 1992, p.125) e como reforça o diálogo transcrito.

A mesma aproximação pode ser feita entre o Coro e Monsieur Henri, a personagem misteriosa de *Eurydice*. Alguns críticos o apontam como a representação da morte (TZOUMAKA, 1993; VISDEI, 2010), mas isso diz respeito apenas ao plano do significado da peça. Em termos estruturais, especificamente dramaturgicos, trata-se de uma figura múltipla. Em minha tese de doutorado, defendo que a personagem desempenha “um papel próximo da função do *raisonneur* – segundo Pavis (1999, p. 323), ‘herdeiro do coro trágico grego’ – já que ele é uma espécie de conselheiro de Orphée, interferindo no papel a ser desempenhado pela personagem” (PASCOLATI, 2005, p. 99). Portanto, a mesma personagem congrega três funções dramáticas: a de *raisonneur*, a de confidente e algo fronteiro ao papel do Coro clássico. O *raisonneur* atua como porta-voz da “visão de mundo” da peça, o que é verdadeiro em relação a M. Henri, já que a ele cabe expressar uma premissa do teatro anouilhano, a



divisão dos seres em duas raças, a dos “heróis” e a dos que se submetem aos constrangimentos sociais. Também a função de confidente é desempenhada por ele, pois está ao lado de Orphée o tempo todo, ouvindo seus lamentos e aconselhando-o diretamente, permitindo que a dimensão psicológica de Orphée seja exteriorizada. Acontece que essas duas funções se cruzam com papéis desempenhados pelo Coro grego, que acompanha de perto a trajetória do herói, ouve seus lamentos, aconselha-o, dialoga com ele, manifesta a ideologia que enforma o texto dramático. E ao contrário das grotescas figuras de guardas ou amas, M. Henri é sério, misterioso, sedutor, inteligente, dotado de uma superior compreensão das relações entre vida e morte, portanto, bem próximo da configuração do Coro como detentor de um saber cuja transmissão merece atenção e respeito.

A análise da presença de elementos formais da tragédia nas reescrituras de Anouilh leva a crer que a permanência se sobrepõe à transformação; mas essa é apenas uma primeira impressão. Há um elemento fundamental na escritura de Anouilh, presente desde suas primeiras peças e acentuado nas reunidas sob as rubricas “pièces baroques” e “pièces grinçantes”, que opera uma profunda modernização formal do drama, a saber, o metateatro, recurso presente nas cinco reescrituras, em graus diferentes, mas com funções semelhantes: romper a ilusão dramática, denunciando o caráter de jogo da representação teatral, e problematizar a concepção de teatro como *mimesis* do real.

Apesar da explicitude do diálogo de Anouilh com os mitos gregos e do reconhecimento de seu domínio das regras clássicas de composição dramaturgica, o diálogo com a tragédia promove uma renovação formal do drama na medida em que a estrutura básica é mantida, sempre modificada, contudo, por uma aguda consciência metateatral, isto é, o teatro não é mimese do real, razão por que é importante evidenciar sua natureza de artifício, de jogo.

A reescritura parte da estrutura da tragédia, portanto, do eixo da similaridade, mas o diálogo se dá a fim de revelar distanciamentos. Em primeiro lugar, a grandiosidade da tragédia se esfacela pelo rebaixamento do próprio herói e do mundo em que ele é inserido; humanizado, o herói revela a fragilidade da condição humana e expõe a verdadeira dimensão trágica da existência: suportar o cotidiano. Nesse contexto, a reflexão filosófica e existencial própria da tragédia cede lugar a uma reflexão estética, pois em cena está o próprio teatro e seu caráter de representação, de artifício;

isso equivale a uma espécie de substituição do trágico pela teatralidade. Se na tragédia está em questão o homem em sua relação com os deuses e o destino – forças que o ultrapassam –, nas reescrituras, a consciência das personagens de seu estatuto ficcional recorda ao leitor/espectador as máscaras sociais portadas nas mais diversas circunstâncias da vida. Como resultado dessas transformações, não é possível esperar que as reescrituras provoquem um efeito catártico; pelo contrário, todo o esforço concentra-se na ruptura da ilusão dramática e na demonstração de que a vida é menos grandiosa e previsível do que faz crer a tragédia.

Assumindo uma posição intermediária entre tragédia – forma resgatada – e drama – identificado à época de Anouilh com a “peça bem feita” –, a reescritura é capaz de promover a renovação formal do drama na medida em que assimila recursos metateatrais, assumindo uma visada autorreflexiva como algo próprio da natureza da dramaturgia moderna. Ao tirar as máscaras do Coro e do herói trágico, Anouilh obriga a refletir sobre a teatralidade, que é, no fundo, o que define o teatro de toda e qualquer época, qualquer que seja sua forma (tragédia, comédia, farsa, auto).

## RESUMÉE

Parmi les plus de quarante pièces écrites par Jean Anouilh (1910-1987) il y a cinq réécritures de mythes et de tragédies grecs: *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942), *Medée* (1946), *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1969), dialogue avec la tragédie des Atrides, et *Cedipe ou le roi boiteux* (1978). La lecture de ces textes pose une question intéressante: comment la tragédie, en tant que forme dramatique, est assimilée par le théâtre moderne? Pour entreprendre cette réflexion, toutes les pièces mentionnées ci-dessus sont analysées d’après un parallèle avec la structure de la tragédie: l’exposition de l’action dramatique; les enjeux avec les unités d’action, temps, space; les transformations subits par le Chœur, afin de mettre en relief la modernité théâtrale d’Anouilh et le mouvement de transformation et renouvellement de la tradition théâtrale, en considérant, en particulier, les procédures méta-théâtrales.

**Mots-clés:** tragédie; réécriture; théâtre moderne; métathéâtre; Jean Anouilh.

## NOTAS

<sup>1</sup> As datas entre parênteses diante dos títulos das peças referem-se sempre ao ano da escrita.

<sup>2</sup> Doravante, a peça será indicada simplesmente por *Ædipe...*

<sup>3</sup> Doravante, a peça será indicada simplesmente por *Tu étais...*

<sup>4</sup> Não ignoro o fato de Aristóteles referir-se de forma explícita apenas à unidade de ação, a concepção de “regra” sendo posterior e fruto de interpretações do tratado; contudo, é preciso reconhecer o peso da expressão “regra das três unidades” legada pelo Classicismo francês e como ela tem sido integrada historicamente à definição de tragédia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANOUILH, Jean. *Antigone*. In: \_\_\_\_\_. *Nouvelles pièces noires*. Paris: Table Ronde, 1958a. p. 127-207.

\_\_\_\_\_. *Médée*. In: \_\_\_\_\_. *Nouvelles pièces noires*. Paris: Table Ronde, 1958b. p. 351-99.

\_\_\_\_\_. *Eurydice*. In: \_\_\_\_\_. *Pièces noires*. Paris: Table Ronde, 2008a. p. 323-445.

\_\_\_\_\_. *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. In: \_\_\_\_\_. *Pièces secrètes*. Paris: Table Ronde, 2008b. p. 7-89.

\_\_\_\_\_. *Ædipe ou le roi boiteux*. Paris: Table Ronde, 1986.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ISSACHAROFF, Michael. *L'espace au théâtre*. In: \_\_\_\_\_. *Le spectacle du discours*. Paris: Librairie José Corti, 1985.

KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIe. siècle*. Paris: L'Harmattan, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PASCOLATI, Sonia. *Faces de Antígona: leituras e (re)escrituras do mito*. 2005. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SHIM-HONG, Kyoung Eun. *La dramaturgie de Jean Anouilh*. 1992. Thèse de Doctorat. Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, 1992. Direction: Henry Bouillier.

SOUZA, Marisa Giannecchini Gonçalves de. *O coro e suas ficções: máscaras na orquestra*. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 1997.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TZOUMAKA, Georgette. *Le mythe d'Orphée et sa mise en oeuvre théâtrale dans Orphée de Jean Cocteau et Eurydice de Jean Anouilh*. 1993. Mémoire de D.E.A. Université Sorbonne Nouvelle (Paris III), Institut d'Études Théâtrales, Paris, 1993. Direction: Michel Corvin.

VISDEI, Anca. *Anouilh, un auteur "inconsolable et gai"* – Une biographie affective. Paris: Les Cygnes, 2010.

# CARMEN 139 DE BALDRICUS BURGULIANUS

Livia Lindoia Paes Barreto

---

## RESUMO

Baldricus Burgulianus, também conhecido como Baudri de Bourgueil, viveu entre os anos 1046 e 1130. Da sua vida pouco se sabe, a não ser o local e a data de nascimento – Meung-sur-Loire, em 1046 – e morte, em 1130 –, e algumas notícias de desavenças com os companheiros de vida religiosa. Em contrapartida, restaram muitas referências sobre a sua vasta obra, tanto em prosa quanto em versos. Pela quantidade e qualidade e pelas características de sua produção, *Baldricus* é considerado um dos responsáveis pela revolução cultural do século XII, principalmente por ter escolhido como modelos os autores profanos da Antiguidade clássica.

Este prelado erudito e grande admirador das mulheres, a quem dedicou diversos dos seus *carmina*, também compôs epigramas, epítáfios, poemas de amor e hinos. De sua produção literária chegaram-nos cerca de 256 *carmina* escritos, principalmente, em dísticos elegíacos inspirados em Ovídio, Horácio e Marcial, além de outras composições em prosa de cunho histórico-narrativo. Toda a obra está reunida em um manuscrito da Biblioteca do Vaticano, Reg.Lat. 1351 (V).

O *Carmen 139* é dedicado a uma certa monja, Ema (v.1). Ela pode ser identificada com a *Emma grammatica* ou *magistra* (v.15-8), autora de cartas da abadia de Notre Dame de Ronceray d'Angers escritas entre 1110 e 1118. As religiosas de Ronceray foram destinatárias privilegiadas de composições, às vezes eróticas, dos “poetas do Loire” (Jean-Yves Tilliette), como Baudri e seus contemporâneos, Ildeberto de Lavardin e Marbodo de Rennes. A análise aprofundada do *Carmen* aponta para uma técnica de estruturação poética pautada no desenvolvimento progressivo de dísticos elegíacos escalonados em partes distintas onde já podem ser detectadas inovações/modificações dessa modalidade métrica, adaptando-as a um novo estado da língua latina, o latim medieval. O poeta, religioso e intelectual do século XII, denota, nas suas composições literárias, grande familiaridade com o latim clássico, o que lhe permitiu impulsionar o movimento de renovação da latinidade clássica em plena Idade Média.

**Palavras-chave:** dístico elegíaco; latim medieval; poesia latina; renovação cultural.

CARMEN 139  
*DOMINAE EMMAE*

Coenobitarum decus et decor, Emma, sororum,  
Suscipe quod mandat Burgulianus aue.  
Burgulianus que tibi mandat et inmolat iluud  
Quod te contiguet perpetuetque michi.  
Te michi contiguet semper specialis honestas,  
Lex bene uiuendi te michi perpetuet  
Aut olim fama michi tantum cognita sola,  
Aut uix communi cognita colloquio,  
Nunc mecum uiuis non tanquam uirgo gregalis,  
Sed tanquam uirgo nominis egregii,  
Ergo, semota michi quae propria est Orieldi,  
Gratifices nostris alloquiis alias.  
Ipse quidem ueniam pro me legatus ad ipsam,  
Non mediatricem quamlibet esse uolo.

TRADUÇÃO

Ema, honra e decoro das monjas tuas irmãs,  
acolhe a saudação que eu, o *Burgulianus*, te envio.  
Eu, o *Burgulianus*, te envio e consagro uma saudação  
que te aproximará de mim e te perpetuará aos meus olhos.  
Outrora, tu me eras conhecida tão somente pela tua  
reputação ou mesmo por um encontro público.  
Agora, vives comigo não como uma virgem de um grupo,  
mas como uma virgem de nome glorioso.  
Tu, mulher que a Sabedoria nutriu de tal forma com o seu mel  
que agora os teus seios jorram com aquele leite;  
há pouco, me pareceu, enquanto lia os teus versos,  
que tu os escrevera com néctar em profusão.  
Correm a ti multidões de discípulas, como abelhas  
que são reconfortadas pelo mel da abelha mãe.  
E se a vossa ordem permitisse discípulos,  
eu mesmo desejaria ser um discípulo teu.  
Agora, virgem, acolhe-me sob o teu amor,  
verdadeiramente, eu te acolhi sob o meu amor.  
Saúda, por mim, muitas vezes, a minha querida Godehildes,  
e saúda a todas a quem amo e a quem desejo saúde.  
Gratifica todas as outras com as minhas palavras de conforto,  
à exceção de Orielda, que me pertence.  
Eu, como meu mensageiro, chegarei até ela,  
não desejo que haja qualquer mediadora,  
seja ela quem for.

## RESUMÉE

*Baldricus Burgulianus*, également connu sous le nom de Baudri de Bourgueil, a vécu de 1046 à 1130. Sur sa vie, l'on ne connaît que le lieu et la date de sa naissance – Meung-Sur-Loire, 1046 – et la date de sa mort, 1130, et quelques mentions sur sa mauvaise entente avec ses compagnons de vie religieuse. Par contre, on a trouvé plusieurs allusions sur sa vie et sur son œuvre, très vaste, en prose ou en vers. La quantité, la qualité et les caractéristiques de ces textes attestent que *Baldricus* est considéré comme l'un des responsables de la révolution culturelle du XII<sup>e</sup> siècle, surtout dû au fait d'avoir choisi comme modèles les auteurs profanes de l'Antiquité classique.

Ce prélat érudit et grand admirateur des femmes, auxquelles il a dédié plusieurs de ses *carmina*, a également composé des épigrammes, des épitaphes, des poèmes d'amour et des hymnes. De sa production littéraire nous avons pu trouver à-peu-près 256 *carmina*, écrits surtout en distiques élégiaques inspirés par Ovide, Horace et Martial, en plus d'autres compositions en prose de nature historique et narrative. L'œuvre complète est réunie en un document manuscrit, à la Bibliothèque du Vatican, (Reg. Lat. 1351 (V)).

Le *Carmen* 139 est dédié à une certaine moinesse, Ema (v.1). On peut l'identifier comme étant l'Emma *grammatica* ou *magistra* (v.15-18), auteur des lettres de l'abbaye de Notre Dame de Ronceray d'Angers, écrites entre 1110 et 1118. Les religieuses de Ronceray ont été les destinataires privilégiées de compositions, parfois érotiques, des «poètes de la Loire» (Jean-Yves Tilliette), comme Baudri et ses contemporains Ildeberto de Lavardin et Marbodo de Rennes. Une analyse approfondie du *carmen* révèle une technique de structuration poétique fondée sur le développement progressif de distiques élégiaques échelonnés en parties distinctes, où l'on peut déjà détecter des innovations/modifications de cette modalité métrique, les adaptant à un nouvel état de la langue latine, le latin médiéval. Le poète, religieux et intellectuel du XII<sup>e</sup> siècle, fait état, dans ses compositions littéraires, de la grande familiarité avec le latin classique, qui lui a permis de promouvoir le mouvement de renouvellement de la latinité classique en plein cœur du Moyen Âge.

**Mots-clés:** distique élégiaque; latin médiéval; poésie latine; renouvellement culturel.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURGULIANUS, Baldricus. *Carmina*. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Yves Tilliette. Tome II. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

PERNOUD, Régine. *La femme au temps des cathédrales*. Paris: Éditions Stock, 1982.

# LIVRO VIII DO *BANQUETE* DE XENOFONTE

Tânia Martins Santos

---

## RESUMO

A obra *Sympósion*, da lavra Xenofonteana, compõe-se de 09 (nove) livros, divididos em 03 (três) partes, a saber: na parte inicial, formada pelos livros I e II, são apresentados os convivas e a ambiência em que vai transcorrer o simpósio; do livro III ao VII, tem-se a segunda, na qual se encontram discursos sobre temas diversificados, seguidos da terceira parte, que engloba os livros VIII e IX, de temática amorosa. Apresenta-se, aqui, a tradução do livro VIII, em que Sócrates discursa a respeito do amor, um dos temas mais relevantes no diálogo. O filósofo, em seu pronunciamento, além de inspirar reflexões várias sobre o tema, faz uma exortação ao amor etéreo, argumentando que só o amor dirigido à alma é capaz de proporcionar ao amado e ao amante a *kalokagathía*.

**Palavras-chave:** *Banquete*; Sócrates; amor.

### 8.

ὁ μὲν δὴ Συρακόσιος ἐξελθὼν συνεκροτεῖτο· ὁ δὲ Σωκράτης πάλιν αὖ καινοῦ λόγου κατήρχεν. ἄρ', ἔφη, ὧ ἄνδρες, εἰκὸς ἡμᾶς παρόντος δαίμονος μεγάλου καὶ τῷ μὲν χρόνῳ ἰσῆλικος τοῖς ἀειγενέσι θεοῖς, τῇ δὲ μορφῇ νεωτάτου, καὶ μεγέθει πάντα ἐπέχοντος, ψυχῇ δὲ ἀνθρώπου ἰδρυμένου, Ἔρωτος, μὴ [ἀν] ἀμνημονῆσαι, ἄλλως τε καὶ ἐπειδὴ πάντες ἐσμὲν τοῦ θεοῦ τούτου θιασῶται; [2] ἐγὼ τε γὰρ οὐκ ἔχω χρόνον εἰπεῖν ἐν ᾧ οὐκ ἐρῶν τινος διατελῶ, Χαρμίδην δὲ τόνδε οἶδα πολλοὺς μὲν ἐραστὰς κτησάμενον, ἔστι δὲ ὧν καὶ αὐτὸν ἐπιθυμήσαντα· Κριτόβουλος γε μὴν ἔτι καὶ νῦν ἐρώμενος ὧν ἤδη ἄλλων ἐπιθυμεῖ. [3] ἀλλὰ μὴν καὶ ὁ Νικήρατος, ὡς ἐγὼ ἀκούω, ἐρῶν τῆς γυναικὸς ἀντερᾶται. Ἐρμογένη γε μὴν τίς ἡμῶν οὐκ οἶδεν ὡς, ὅ τι ποτ' ἐστὶν ἢ καλοκάγαθία, τῷ ταύτης ἔρωτι κατατήκεται; οὐχ ὁράτε ὡς σπουδαῖαι μὲν αὐτοῦ αἱ ὀφρῦες, ἀτρεμεῖς δὲ τὸ ὄμμα, μέτριοι δὲ οἱ λόγοι, πραεῖα δὲ ἡ φωνή, ἰλαρὸν δὲ τὸ ἦθος; τοῖς δὲ σεμνοτάτοις θεοῖς φίλοις χρώμενος οὐδὲν ἡμᾶς τοὺς ἀνθρώπους ὑπερορᾷ; [4] σὺ δὲ μόνος, ὧ Ἀντίσθενης, οὐδενὸς ἐρᾷς; ναὶ μὰ τοὺς θεοὺς, εἶπεν ἐκεῖνος, καὶ σφόδρα γε σοῦ. καὶ ὁ Σωκράτης ἐπισκώψας ὡς δὴ



θρυπτόμενος εἶπε· μὴ νῦν μοι ἐν τῷ παρόντι ὄχλον πάρεχε· [5] ὡς γὰρ ὀρθῶς, ἄλλα πράττω. καὶ ὁ Ἀντισθένης ἔλεξεν· ὡς σαφῶς μέντοι σὺ μαστροπὲ σαντοῦ ἀεὶ τοιαῦτα ποιεῖς· τοτὲ μὲν τὸ δαιμόνιον προφασιζόμενος οὐ διαλέγη μοι, τοτὲ δ' ἄλλου του ἐφίεμενος. [6] καὶ ὁ Σωκράτης ἔφη· πρὸς τῶν θεῶν, ὦ Ἀντίσθενης, μόνον μὴ συγκόψης με· τὴν δ' ἄλλην χαλεπότητα ἐγὼ σου καὶ φέρω καὶ οἴσω φιλικῶς. ἀλλὰ γάρ, ἔφη, τὸν μὲν σὸν ἔρωτα κρύπτωμεν, ἐπειδὴ καὶ ἔστιν οὐ ψυχῆς ἀλλ' εὐμορφίας τῆς ἐμῆς. [7] ὅτι γε μὴν σὺ, ὦ Καλλία, ἐρᾷς Αὐτολύκου πᾶσα μὲν ἢ πόλις οἶδε, πολλοὺς δ' οἶμαι καὶ τῶν ξένων. τούτου δ' αἴτιον τὸ πατέρων τε ὀνομαστῶν ἀμφοτέρους ὑμᾶς εἶναι καὶ αὐτοὺς ἐπιφανεῖς. [8] ἀεὶ μὲν οὖν ἔγωγε ἠγάμην τὴν σὴν φύσιν, νῦν δὲ καὶ πολὺ μᾶλλον, ἐπεὶ ὀρῶ σε ἐρῶντα οὐχ ἀβρότητι γλιδαινομένου οὐδὲ μαλακία θρυπτομένου, ἀλλὰ πᾶσιν ἐπιδεικνυμένου ρώμην τε καὶ καρτερίαν καὶ ἀνδρείαν καὶ σωφροσύνην. τὸ δὲ τοιούτων ἐπιθυμεῖν τεκμήριόν ἐστι τῆς τοῦ ἔραστοῦ φύσεως. [9] εἰ μὲν οὖν μία ἐστὶν Ἀφροδίτη ἢ διτταί, Οὐρανία τε καὶ Πάνδημος, οὐκ οἶδα· καὶ γὰρ Ζεὺς ὁ αὐτὸς δοκῶν εἶναι πολλὰς ἐπωνυμίας ἔχει· ὅτι γε μέντοι χωρὶς ἑκατέρω βωμοὶ τε καὶ ναοὶ εἰσι καὶ θυσίαι τῇ μὲν Πανδήμῳ ῥαδιουργότεραι, τῇ δὲ Οὐρανίᾳ ἀγνότεραι, οἶδα. [10] εἰκάσαις δ' ἂν καὶ τοὺς ἔρωτας τὴν μὲν Πάνδημον τῶν σωμάτων ἐπιπέμπειν, τὴν δ' Οὐρανίαν τῆς ψυχῆς τε καὶ τῆς φιλίας καὶ τῶν καλῶν ἔργων. ὑφ' οὗ δὴ καὶ σὺ, ὦ Καλλία, κατέχεσθαι μοι δοκεῖς ἔρωτος. [11] τεκμαίρομαι δὲ τῇ τοῦ ἐρωμένου καλοκάγαθία καὶ ὅτι σε ὀρῶ τὸν πατέρα αὐτοῦ παραλαμβάνοντα εἰς τὰς πρὸς τοῦτον συνουσίας. οὐδὲν γὰρ τούτων ἐστὶν ἀπόκρυφον πατρὸς τῷ καλῷ τε κάγαθῷ ἔραστῇ. [12] καὶ ὁ Ἑρμογένης εἶπε· νῆ τὴν Ἥραν, ἔφη, ὦ Σώκρατες, ἄλλα τέ σου πολλὰ ἄγαμαι καὶ ὅτι νῦν ἅμα χαριζόμενος Καλλία καὶ παιδεύεις αὐτὸν οἷόνπερ χρῆ εἶναι. νῆ Δί', ἔφη, ὅπως δὲ καὶ ἔτι μᾶλλον εὐφραίνηται, βούλομαι αὐτῷ μαρτυρῆσαι ὡς καὶ πολὺ κρείττων ἐστὶν ὁ τῆς ψυχῆς ἢ ὁ τοῦ σώματος ἔρωτος. [13] ὅτι μὲν γὰρ δὴ ἄνευ φιλίας συνουσία οὐδεμία ἀξιόλογος πάντες ἐπιστάμεθα. φιλεῖν γε μὴν τῶν μὲν τὸ ἦθος ἀγαμένων ἀνάγκη ἠδεῖα καὶ ἐθελουσία καλεῖται· τῶν δὲ τοῦ σώματος ἐπιθυμούντων πολλοὶ μὲν τοὺς τρόπους μέμφονται καὶ μισοῦσι τῶν ἐρωμένων· [14] ἂν δὲ καὶ ἀμφοτέρα στέρξωσι, τὸ μὲν τῆς ὥρας ἄνθος ταχὺ δήπου παρακαμάζει, ἀπολείποντος δὲ τούτου ἀνάγκη καὶ τὴν φιλίαν συναπομαραίνεσθαι, ἢ δὲ ψυχὴ ὅσονπερ ἂν χρόνον ἴη ἐπὶ τὸ φρονιμώτερον καὶ ἀξιεραστοτέρα γίγνεται. [15] καὶ μὴν ἐν μὲν τῇ τῆς μορφῆς χρήσει ἔνεστί τις καὶ κόρος, ὥστε ἅπερ καὶ πρὸς τὰ σιτία διὰ πλησμονήν, ταῦτα ἀνάγκη καὶ πρὸς τὰ παιδικὰ πάσχειν· ἢ δὲ τῆς ψυχῆς φιλία διὰ τὸ ἀγνή

εἶναι καὶ ἀκορεστοτέρα ἐστίν, οὐ μέντοι, ὡς γ' ἂν τις οἰηθεῖη, διὰ τοῦτο καὶ ἀνεπαφροδιτοτέρα, ἀλλὰ σαφῶς καὶ ἀποτελεῖται ἡ εὐχὴ ἐν ἧ αἰτούμεθα τὴν θεὸν ἐπαφρόδιτα καὶ ἔπη καὶ ἔργα διδόναι. [16] ὡς μὲν γὰρ ἄγαταί τε καὶ φιλεῖ τὸν ἐρώμενον θάλλουσα μορφῇ τε ἐλευθερίᾳ καὶ ἦθει αἰδήμονί τε καὶ γενναίῳ ψυχῇ εὐθὺς ἐν τοῖς ἡλιξιν ἡγεμονικῇ τε ἅμα καὶ φιλόφρων οὕσα οὐδὲν ἐπιδειῖται λόγου· ὅτι δὲ εἰκὸς καὶ ὑπὸ τῶν παιδικῶν τὸν τοιοῦτον ἐραστὴν ἀντιφιλεῖσθαι, καὶ τοῦτο διδάξω. [17] πρῶτον μὲν γὰρ τίς μισεῖν δύναται· ἂν ὑφ' οὗ εἰδεῖη καλὸς τε καὶ ἀγαθὸς νομιζόμενος; ἔπειτα δὲ ὁρῶν αὐτὸν τὰ τοῦ παιδὸς καλὰ μᾶλλον ἢ τὰ ἑαυτοῦ ἡδέα σπουδάζοντα; πρὸς δὲ τούτοις πιστεύοι μήτ' ἂν ἴπαρά τι ποιήσητ' μήτ' ἂν καμῶν ἀμορφότερος γένηται, μειωθῆναι ἂν τὴν φιλίαν; [18] οἷς γε μὴν κοινὸν τὸ φιλεῖσθαι, πῶς οὐκ ἀνάγκη τούτους ἡδέως μὲν προσορᾶν ἀλλήλους, εὐνοϊκῶς δὲ διαλέγεσθαι, πιστεύειν δὲ καὶ πιστεῦεσθαι, καὶ προνοεῖν μὲν ἀλλήλων, συνήδεσθαι δ' ἐπὶ ταῖς καλαῖς πράξεσι, συνάχθεσθαι δὲ ἂν τι σφάλμα προσπίπτῃ, τότε δ' εὐφραينوμένουσ διατελεῖν, ὅταν ὑγιαίνοντες συνῶσιν, ἂν δὲ κάμη ὀπότερος οὖν, πολὺ συνεχεστέραν τὴν συνουσίαν ἔχειν, καὶ ἀπόντων ἔτι μᾶλλον ἢ παρόντων ἐπιμελεῖσθαι; οὐ ταῦτα πάντα ἐπαφρόδιτα; διὰ γέ τοι τὰ τοιαῦτα ἔργα ἅμα ἐρῶντες τῆς φιλίας καὶ χρώμενοι αὐτῇ εἰς γῆρας διατελοῦσι. [19] τὸν δὲ ἐκ τοῦ σώματος κρεμάμενον διὰ τί ἀντιφιλήσειεν ἂν ὁ παῖς; πότερον ὅτι ἑαυτῷ μὲν νέμει ὧν ἐπιθυμεῖ, τῷ δὲ παιδί τὰ ἐπονειδιστότατα; ἢ διότι ἂ σπεύδει πράττειν παρὰ τῶν παιδικῶν, εἵργει μάλιστα τοὺς οἰκείους ἀπὸ τούτων; [20] καὶ μὴν ὅτι γε οὐ βιάζεται, ἀλλὰ πείθει, διὰ τοῦτο μᾶλλον μισητέος, ὁ μὲν γὰρ βιαζόμενος ἑαυτὸν πονηρὸν ἀποδεικνύει, ὁ δὲ πείθων τὴν τοῦ ἀναπειθομένου ψυχὴν διαφθείρει. [21] ἀλλὰ μὴν καὶ ὁ χρημάτων γε ἀπεμπολῶν τὴν ὥραν τί μᾶλλον στέρξει τὸν πριάμενον ἢ ὁ ἐν ἀγορᾷ πωλῶν καὶ ἀποδιδόμενος; οὐ μὴν ὅτι γε ὠραῖος ἄωρος, οὐδὲ ὅτι γε καλὸς οὐκέτι καλῷ καὶ ἐρῶντι οὐκ ἐρῶν ὀμιλεῖ, φιλήσει αὐτόν. οὐδὲ γὰρ ὁ παῖς τῷ ἀνδρὶ ὥσπερ γυνὴ κοινωνεῖ τῶν ἐν τοῖς ἀφροδισίοις εὐφροσυνῶν, ἀλλὰ νήφων μεθύοντα ὑπὸ τῆς ἀφροδίτης θεᾶται. [22] ἐξ ὧν οὐδὲν θαυμαστὸν εἰ καὶ τὸ ὑπερορᾶν ἐγγίγνεται αὐτῷ τοῦ ἐραστοῦ. καὶ σκοπῶν δ' ἂν τις εὐροὶ ἐκ μὲν τῶν διὰ τοὺς τρόπους φιλουμένων οὐδὲν χαλεπὸν γεγενημένον, ἐκ δὲ τῆς ἀναιδοῦς ὀμιλίας πολλὰ ἤδη καὶ ἀνόσια πεπραγμένα. [23] ὡς δὲ καὶ ἀνελεύθερος ἢ συνουσία τῷ τὸ σῶμα μᾶλλον ἢ τῷ τὴν ψυχὴν ἀγαπῶντι, νῦν τοῦτο δηλώσω. ὁ μὲν γὰρ παιδεύων λέγειν τε ἂ δεῖ καὶ πράττειν δικαίως ἂν ὥσπερ Χείρων καὶ Φοῖνιξ ὑπ' Ἀχιλλέως τιμῶτο, ὁ δὲ τοῦ σώματος ὀρεγόμενος εἰκότως ἂν ὥσπερ πτωχὸς περιέποιτο. αἰε

γάρ τοι προσαιτῶν και προσδεόμενος ἢ φιλήματος ἢ ἄλλου τινὸς ψηλα-  
φήματος παρακολουθεῖ. [24] εἰ δὲ λαμυρότερον λέγω, μὴ θαυμάζετε· ὁ  
τε γὰρ οἶνος συνεπαίρει και ὁ ἀεὶ σύννοικος ἐμοὶ ἔρωσ κεντριζέει εἰς τὸν  
ἀντίπαλον ἔρωτα αὐτῶ παρρησιάζεσθαι. [25] και γὰρ δὴ δοκεῖ μοι ὁ μὲν  
τῷ εἶδει τὸν νοῦν προσέχων μεμισθωμένῳ χῶρον εὐοικέαι. οὐ γὰρ ὅπως  
πλείονος ἄξιος γένηται ἐπιμελεῖται, ἀλλ' ὅπως αὐτὸς ὅτι πλείστα ὠραῖα  
καρπώσεται. ὁ δὲ τῆς φιλίας ἐφιέμενος μᾶλλον εὐοικε τῷ τὸν οἰκεῖον ἀγρὸν  
κεκτημένῳ· πάντοθεν γοῦν φέρων ὅ τι ἂν δύνηται πλείονος ἄξιον ποιεῖ  
τὸν ἐρώμενον. [26] και μὴν και τῶν παιδικῶν ὃς μὲν ἂν εἰδῆ ὅτι ὁ τοῦ  
εἶδους ἐπαρκῶν ἄρξει τοῦ ἐραστοῦ, εἰκὸς αὐτὸν τᾶλλα ῥαδιουργεῖν· ὃς  
δ' ἂν γινώσκη ὅτι ἂν μὴ καλὸς κάγαθὸς ἦ, οὐ καθέξει τὴν φιλίαν, τοῦτον  
προσῆκει μᾶλλον ἀρετῆς ἐπιμελεῖσθαι. [27] μέγιστον δ' ἀγαθὸν τῷ  
ὀρεγομένῳ ἐκ παιδικῶν φίλον ἀγαθὸν ποιήσασθαι ὅτι ἀνάγκη και αὐτὸν  
ἀσκεῖν ἀρετὴν. οὐ γὰρ οἷόν τε πονηρὰ αὐτὸν ποιοῦντα ἀγαθὸν τὸν συνόντα  
ἀποδειξαι, οὐδὲ γε ἀναισχυντίαν και ἀκρασίαν παρεχόμενον ἐγκρατῆ και  
αἰδοῦμενον τὸν ἐρώμενον ποιῆσαι. [28] ἐπιθυμῶ δὲ σοι, ἔφη, ὦ Καλλία,  
και μυθολογῆσαι ὡς οὐ μόνον ἀνθρωποὶ ἀλλὰ και θεοὶ και ἦρωες τὴν τῆς  
ψυχῆς φιλίαν περὶ πλείονος ἢ τὴν τοῦ σώματος χρῆσιν ποιοῦνται. [29]  
Ζεὺς τε γὰρ ὅσων μὲν θνητῶν οὐσῶν μορφῆς ἠράσθη, συγγεγόμενος εἶα  
αὐτὰς θνητὰς εἶναι· ὅσων δὲ ψυχαῖς ἀγαθαῖς ἀγασθεῖν, ἀθανάτους τούτους  
ἐποίει· ὧν Ἡρακλῆς μὲν και Διόσκουροὶ εἰσι, λέγονται δὲ και ἄλλοι· [30]  
και ἐγὼ δὲ φημι και Γανυμήδην οὐ σώματος ἀλλὰ ψυχῆς ἔνεκα ὑπὸ Διὸς  
εἰς Ὀλυμπον ἀνενεχθῆναι. μαρτυρεῖ δὲ και τοῦνομα αὐτοῦ· ἔστι μὲν γὰρ  
δήπου και Ὀμήρῳ “γάνυται δὲ τ' ἀκούων.” *Hom.* τοῦτο δὲ φράζει ὅτι ἡδεται  
δὲ τ' ἀκούων. ἔστι δὲ και ἄλλοθι που “πυκινὰ φρεσὶ μῆδεα εἰδώς.” *Hom.*  
τοῦτο δ' αὖ λέγει σοφὰ φρεσὶ βουλευμάτα εἰδώς. ἐξ οὖν συναμφοτέρων  
τούτων οὐχ ἡδυσώματος ὀνομασθεῖς ὁ Γανυμήδης ἀλλ' ἡδυγνώμων ἐν  
θεοῖς τετίμηται. [31] ἀλλὰ μὴν, ὦ Νικήρατε, και Ἀχιλλεὺς Ὀμήρῳ  
πεποιήται οὐχ ὡς παιδικῶς Πατρόκλῳ ἀλλ' ὡς ἐταίρῳ ἀποθανόντι  
ἐκπρεπέστατα τιμωρῆσαι. και Ὀρέστης δὲ και Πυλάδης και Θησεὺς και  
Πειρίθους και ἄλλοι δὲ πολλοὶ τῶν ἡμιθέων οἱ ἄριστοι ὑμνοῦνται οὐ διὰ  
τὸ συγκαθεῦδειν ἀλλὰ διὰ τὸ ἀγασθαι ἀλλήλους τὰ μέγιστα και κάλλιστα  
κοινῇ διαπεπρᾶχθαι. [32] τί δέ, τὰ νῦν καλὰ ἔργα οὐ πάντ' ἂν εὔροι τις  
ἔνεκα ἐπαίνου ὑπὸ τῶν και πονεῖν και κινδυνεύειν ἐθελόντων πραττό-  
μενα μᾶλλον ἢ ὑπὸ τῶν ἐθιζομένων ἡδονὴν ἀντ' εὐκλείας αἰρεῖσθαι; και-  
τοι Πausανίας γε ὁ Ἀγάθωνος τοῦ ποιητοῦ ἐραστῆς ἀπολογούμενος ὑπὲρ  
τῶν ἀκρασία ἐγκαλινδουμένων εἶρηκεν ὡς και στράτευμα ἀλκιμώτατον

ἂν γένοιτο ἐκ παιδικῶν τε καὶ ἔραστῶν. [33] τούτους γὰρ ἂν ἔφη οἶεσθαι  
 μάλιστα αἰδεῖσθαι ἀλλήλους ἀπολείπειν, θαυμαστὰ λέγων, εἴ γε οἱ ψόγου  
 τε ἀφροντιστεῖν καὶ ἀναισχυντεῖν πρὸς ἀλλήλους ἐθιζόμενοι, οὗτοι  
 μάλιστα αἰσχυνοῦνται αἰσχρὸν τι ποιεῖν. [34] καὶ μαρτύρια δὲ ἐπήγετο  
 ὡς ταῦτα ἐγνωκότες εἶεν καὶ Θηβαῖοι καὶ Ἥλαιοι· συγκαθεύδοντας γοῦν  
 αὐτοῖς ὅμως παρατάττεσθαι ἔφη τὰ παιδικὰ εἰς τὸν ἀγῶνα, οὐδὲν τοῦτο  
 σημεῖον λέγων ὁμοιον. ἐκείνοις μὲν γὰρ ταῦτα νόμιμα, ἡμῖν δ' ἐπονεῖδιστα.  
 δοκοῦσι δ' ἔμοιγε οἱ μὲν παραταττόμενοι ἀπιστοῦσιν εὐοικένας μὴ χωρὶς  
 γενόμενοι οἱ ἐρώμενοι οὐκ ἀποτελῶσι τὰ τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἔργα. [35]  
 Λακεδαιμόνιοι δὲ οἱ νομίζοντες, ἐὰν καὶ ὀρεχθῆ τις σώματος, μηδενὸς  
 ἂν ἔτι καλοῦ ἀγαθοῦ τοῦτον τυχεῖν, οὕτω τελῶς τοὺς ἐρωμένους  
 ἀγαθοὺς ἀπεργάζονται ὡς καὶ μετὰ ξένων κἂν μὴ ἐν τῇ αὐτῇ [πόλει]  
 ταχθῶσι τῷ ἔραστῇ, ὁμοίως αἰδοῦνται τοὺς παρόντας ἀπολείπειν. θεὰν  
 γὰρ οὐ τὴν Ἀναΐδειαν ἀλλὰ τὴν Αἰδῶ νομίζουσι. [36] δοκοῦμεν δ' ἂν μοι  
 πάντες ὁμόλογοι γενέσθαι περὶ ὧν λέγω, εἰ ὧδε ἐπισκοποῦμεν, τῷ ποτέ-  
 ρως παιδί φιληθέντι μᾶλλον ἂν τις πιστεύσειεν ἢ χρήματα ἢ τέκνα ἢ χάρι-  
 τας παρακατατίθεσθαι. ἐγὼ μὲν γὰρ οἶμαι καὶ αὐτὸν τὸν τῷ εἶδει τοῦ  
 ἐρωμένου χρώμενον μᾶλλον ἂν ταῦτα πάντα τῷ τὴν ψυχὴν ἔρασμῷ  
 πιστεῦσαι. [37] σοὶ γε μὴν, ὦ Καλλία, δοκεῖ μοι ἄξιον εἶναι καὶ θεοῖς  
 χάριν εἰδέναι ὅτι σοι Αὐτολύκου ἔρωτα ἐνέβαλον. ὡς μὲν γὰρ φιλότιμος  
 ἐστὶν εὐδηλον, ὅς τοῦ κηρυχθῆναι ἔνεκα νικῶν παγκράτιον πολλοὺς μὲν  
 πόνους, πολλὰ δ' ἄλγη ἀνέχεται. [38] εἰ δὲ οἴοιτο μὴ μόνον ἑαυτὸν καὶ  
 τὸν πατέρα κοσμήσειν, ἀλλ' ἱκανὸς γενήσεσθαι δι' ἀνδραγαθίαν καὶ  
 φίλους εὖ ποιεῖν καὶ τὴν πατρίδα αὔξειν τροπαῖα τῶν πολεμίων ἰστάμενος,  
 καὶ διὰ ταῦτα περιβλεπτός τε καὶ ὀνομαστός ἔσεσθαι καὶ ἐν Ἑλλήσι καὶ  
 ἐν βαρβάροις, πῶς οὐκ οἶει αὐτόν, ὄντιν' ἠγοῖτο εἰς ταῦτα συνεργὸν εἶναι  
 κράτιστον, τοῦτον ταῖς μεγίσταις ἂν τιμαῖς περιέπειν; [39] εἰ οὖν βούλει  
 τούτῳ ἀρέσκειν, σκεπτέον μὲν σοὶ ποῖα ἐπιστάμενος Θεμιστοκλῆς ἱκανὸς  
 ἐγένετο τὴν Ἑλλάδα ἐλευθεροῦν, σκεπτέον δὲ ποῖα ποτε εἰδὼς Περικλῆς  
 κράτιστος ἐδόκει τῇ πατρίδι σύμβουλος εἶναι, ἀθηρτέον δὲ καὶ πῶς ποτε  
 Σόλων φιλοσοφῆσας νόμους κρατίστους τῇ πόλει κατέθηκεν, ἐρευνητέον  
 δὲ καὶ ποῖα Λακεδαιμόνιοι ἀσκοῦντες κράτιστοι δοκοῦσιν ἠγεμόνες εἶναι·  
 προξενεῖς δὲ καὶ κατάγονται ἀεὶ παρὰ σοὶ οἱ κράτιστοι αὐτῶν. [40] ὡς  
 μὲν οὖν σοὶ ἡ πόλις ταχὺ ἂν ἐπιτρέψειεν αὐτήν, εἰ βούλει, εὖ ἴσθι. τὰ  
 μέγιστα γὰρ σοὶ ὑπάρχει· εὐπατρίδης εἶ, ἱερεὺς θεῶν τῶν ἀπ' Ἐρεχθέως,  
 οἱ καὶ ἐπὶ τὸν βάρβαρον σὺν Ἰάκχῳ ἐστράτευσαν, καὶ νῦν ἐν τῇ ἑορτῇ  
 ἱεροπρεπέστατος δοκεῖς εἶναι τῶν προγεγενημένων, καὶ σῶμα

ἀξιοπρεπέστατον μὲν ἰδεῖν τῆς πόλεως ἔχεις, ἱκανὸν δὲ μόχθους ὑποφέρειν. [41] εἰ δ' ὑμῖν δοκῶ σπουδαιολογῆσαι μᾶλλον ἢ παρὰ πότον πρέπει, μηδὲ τοῦτο θαυμάζετε. ἀγαθῶν γὰρ φύσει καὶ τῆς ἀρετῆς φιλοτίμως ἐφιεμένων ἀεὶ ποτε τῇ πόλει συναραστής ὢν διατελῶ. [42] οἱ μὲν δὴ ἄλλοι περὶ τῶν ῥηθέντων διελέγοντο, ὁ δ' Αὐτόλυκος κατεθεᾶτο τὸν Καλλίαν. καὶ ὁ Καλλίας δὲ παρορῶν εἰς ἐκεῖνον εἶπεν· οὐκοῦν σύ με, ὦ Σώκρατες, μαστροπεύσεις πρὸς τὴν πόλιν, ὅπως πράττω τὰ πολιτικά καὶ ἀεὶ ἀρεστός ὦ αὐτῇ; [43] ναὶ μὰ Δί', ἔφη, ἂν ὀρῶσί γέ σε μὴ τῷ δοκεῖν ἀλλὰ τῷ ὄντι ἀρετῆς ἐπιμελούμενον. ἡ μὲν γὰρ ψευδῆς δόξα ταχὺ ἐλέγχεται ὑπὸ τῆς πείρας· ἡ δ' ἀληθὴς ἀνδραγαθία, ἂν μὴ θεὸς βλάβηται, ἀεὶ ἐν ταῖς πράξεσι λαμπροτέραν τὴν εὐκλειαν συμπαρέχεται.

## LIVRO VIII

1. O Syracusano, quando saiu, foi aplaudido. Sócrates, então, iniciou um novo discurso: “Por ventura, senhores, é natural que nós, quando estamos diante de uma grande divindade, que, quanto ao tempo, tem a mesma idade que os deuses eternos, quanto à aparência, é mais jovem, quanto ao poder, se ocupa de todas as coisas, e se instala na alma do homem, o Amor, não façamos menção a ele, visto que todos somos devotos desse deus? 2. Quanto a mim, com efeito, eu não posso dizer em que momento não tenha estado apaixonado por alguém; por outro lado, eu sei que Cármitas, que aqui está, tendo tido muitos amores, também manifestou desejo por alguns. Critóbulo, mesmo ainda agora sendo amado, já deseja outros. 3. Quanto a Nicerato, eu ouço dizer que retribuiu o amor de sua mulher, amando-a. Quanto a Hermógenes, quem de nós não sabe que a nobreza de caráter em todos os seus aspectos é algo pela qual ele se consome de amor? Não vêdes como o ar dele é sério, o seu olhar é calmo, suas palavras são moderadas, a sua voz é suave e o seu temperamento é alegre? E que, ao se relacionar com as augustas divindades, como amigas, ele não desdenha de nós, os homens? E, tu Antístenes, és o único que não estás apaixonado por ninguém? 4. – Sim, pelos Deuses, disse ele, “estou completamente apaixonado, e é por ti.” Sócrates, tendo zombado dele, porque ele estava se requebrando, disse: “Agora não me incomodes; 5. pois, como vês, estou ocupado.” Antístenes, então, exclamou: “Sem dúvida alguma, tu, pervertido contigo mesmo, certamente fazes sempre tais coisas: não conversas comigo, ora desculpando-se por causa do teu poder divino, ora porque

vai fazer alguma outra coisa. Sócrates contestou: “Em nome dos deuses, Antístenes, só não me batas; além do mais, eu suporto o teu temperamento difícil e o suportarei como teu amigo que sou. Escondamos, pois o teu amor, posto que ele está voltado não para a minha alma, mas para a minha elegância. 7. Quanto a ti, Cálías, que amas Autólýco, a cidade inteira sabe, e eu creio que muitos estrangeiros também o sabem. A razão disso, deve-se ao fato de ambos terem pais célebres, e vós mesmos serem conhecidos. 8. Quanto a mim, eu sempre admirei a tua maneira de ser, e, agora, muito mais, porque vejo que tu estás apaixonado por um jovem que não se prostitui por causa da sua elegância, nem se torna efeminado por causa da sua delicadeza, mas que demonstra a todos a sua força, a sua resistência, a sua coragem e a sua temperança. O fato de estar apaixonado por essas coisas é um sinal de reconhecimento da natureza de quem ama. 9. Se, com efeito, existe uma Afrodite ou duas, a Celeste e a Vulgar, eu não sei; Zeus, com efeito, que parece ser o mesmo, tem muitos cognomes. Eu sei, que, certamente, para cada uma delas há altares e templos separados, como também para a Afrodite Vulgar, os sacrifícios são impudicos; para a Afrodite Celeste, são sagrados. 10. Pode-se conjecturar que a Afrodite Vulgar nos inspira os amores dos corpos; enquanto a Afrodite Celeste, inspira os amores da alma, da amizade e também das belas ações. É por esse tipo de amor que tu, Cálías, parece-me estar possuído. 11. Eu faço tal suposição com base na beleza de caráter do teu amado e porque eu te vejo levando o pai dele para reuniões dessa natureza. Na verdade, nenhuma dessas coisas deve ser escondida do pai por um amante que tem nobreza de caráter. 12. A seguir, Hermógenes disse: “Por Hera, Sócrates, eu te admiro em relação a muitas outras coisas e, agora, porque, ao mesmo tempo que és amável com Cálías, tu lhe ensinas exatamente como ele deve ser. – Por Zeus, disse, e para que ele fique ainda mais encantado, eu quero provar-lhe que o amor da alma é muito melhor que o do corpo. 13. Porque, com efeito, sem amizade, nenhum relacionamento é digno de consideração, todos nós sabemos. Fruir do amor dos que admiram o caráter constitui uma necessidade prazerosa e voluntária; entretanto, muitos dos que desejam o corpo censuram e odeiam os costumes dos seus amados. 14. Quando eles querem bem a ambas as coisas, o corpo e a alma, a flor da juventude, sem dúvida, fenece rapidamente; quando esta é posta de lado, é necessário que a amizade feneça também com ela; a alma, por outro lado, quanto mais o tempo passa, mais ela se torna sensata e mais

digna de ser amada. 15. Além do mais, com o uso do corpo, pode-se sentir uma certa aversão, como também é possível sentir, por causa da saciedade causada pelos alimentos, essas mesmas coisas, que, necessariamente, se sente pelos rapazinhos; entretanto, a amizade da alma, pelo fato de ser pura, é mais insaciável, de modo que, certamente, por causa disso, que ela não é mais sem graça como alguém poderia pensar, todavia, satisfaz-se, claramente, o desejo por meio daquela que nós pedimos à divindade que nos dê palavras e atitudes que inspirem amor. 16. Como essas são úteis, uma alma ama fazendo o amado crescer não só em sua forma física, digna de um homem livre; mas também em seu comportamento discreto e nobre; e ao mesmo tempo, uma alma que se mostra, imediatamente, entre os jovens, autoritária e benevolente, não tem necessidade de explicação, porque é natural que tal apaixonado seja correspondido em seu amor pelo jovem, e eu explicarei isso. 17. Primeiramente, quem poderia odiar aquele que, como se sabe, é considerado belo de caráter, pois o vê mais preocupado com a honra do jovem do que com seu próprio prazer? Além do mais, acredita que nem quando perder a juventude, nem quando adoecer e tornar-se alquebrado a amizade não diminuirá?” 18. Sendo a afeição algo comum para todos esses, como não há necessidade que estes vejam uns aos outros com prazer, que conversem espontaneamente, que acreditem e sejam acreditados, que zelem uns pelos outros, que se alegrem por causa das suas belas ações e se aflijam porque surgiu algum fracasso? Mas, agora, os que estão fascinados uns pelos outros, unem-se para passar a vida juntos, quando estão saudáveis, pois, quando um dos dois adoecer, o convívio torna-se muito mais intenso e o zelo é ainda maior pelos que estão ausentes do que pelos presentes? Não são todas essas coisas que inspiram o amor? Devido ao afeto, chegam à velhice, usufruindo deste e, sem dúvida, amando tais atitudes. 19. Por que o jovem corresponderia ao amor daquele que está ligado apenas ao corpo? Seria por que concede a si mesmo as coisas que deseja, e, ao jovem, as mais indignas? Ou porque para fazer com os efecos as coisas pelas quais está ardente, ele afasta imediatamente os pais destes. 20. Na verdade, não porque é coagido, mas porque persuade, torna-se mais detestável por causa disto. Com efeito, um coagindo demonstra a sua própria maldade; o outro, persuadindo, seduz a alma do que é persuadido. 21. Além disso, aquele, que vende a sua beleza por causa de riqueza, ou aquele que se prostitui ou se vende na praça vai querer mais o quê em relação ao que compra? Contudo,

o que está na flor da idade estabelece relações de comércio com o que não está mais; o belo, com o que não está mais belo; o que não está apaixonado, com o que está e lhe demonstrará afeição. Com efeito, o jovem, assim como a mulher, não participa das festas afrodisíacas, mas abstendo-se do vinho, torna-se expectador pelo fato de estar embriagado por Afrodite. 22. Nada disso seria admirável se fosse possível a ele desprezar o seu amado. E refletindo sobre os que amam o caráter, poder-se-ia descobrir que nada se torna desagradável, porém as ações realizadas por meio do comércio impudico tornam-se imediatamente muito ímpias. 23. Mostrar-vos-ei, agora, como o relacionamento amoroso para aquele que ama mais o corpo do que a alma é indigno de um homem livre. Com efeito, este que ensina a falar as coisas que são necessárias e age como convém, poderia ser honrado por Aquiles como Quiron e Fênix; aquele que deseja o corpo poderia, com razão, ser tratado como mendigo. Pois, sem dúvida, os que ainda têm necessidade de um beijo ou de alguma outra carícia, insistem suplicando sempre. 24. Se falo de uma maneira um pouco mais ousada, não vos espantei; com efeito, o vinho me excita, e o Amor que convive comigo me estimula a falar francamente para o Amor que é adversário dele. 25. Parece-me que aquele que dirige a sua atenção para a beleza física é semelhante a quem arrendou um terreno, pois não se empenha para tornar se digno de mais valor, mas se empenha para colher para si o maior número possível dos frutos da estação. Por outro lado, aquele que cobiça o afeto é mais semelhante ao dono do seu próprio campo, buscando-se, certamente, de toda parte, algo que possa tornar mais digno o seu amor. 26. Além disso, entre os jovens, aquele que sabe que, fornecendo a sua beleza, terá domínio sobre o seu amante, é natural que seja negligente em relação às outras coisas. Entretanto, aquele que reconhece que se não tiver beleza de caráter não atingirá o seu objetivo quanto à afeição, convém que zele mais pelo seu mérito. 27. O mais importante para aquele que deseja tornar-se amigo dos jovens é fazer o bem a alguém, porque há necessidade de que ele exercite o seu mérito. Pois não é possível provar que, sendo mal, faça o bem a quem convive com ele, nem que demonstrando imprudência e intemperança é possível fazer com que produza temperança e pudor. 28. Desejo, Cálías, contar a ti, por meio da mitologia, que não somente os homens, mas também os deuses e os heróis fazem mais questão da afeição da alma do que da afeição do corpo. 29. Zeus foi apaixonado pela beleza de tantas mulheres que são mortais,



que, unindo-se a estas, elas se tornaram mortais; ele admirou tantas almas boas, que tornou imortais a todas, entre as quais estão Hércules e Dióscuros, dizem que outros também. 30. Quanto a mim, afirmo que Ganimedes foi levado para o Olimpo por Zeus, não por causa do seu corpo, mas por causa da sua alma, como testemunha o seu próprio nome: Vós sabeis, sem dúvida, que isto está em Homero. Ouvindo isto, torna-se radiante. Isto significa que se alegra quando ouve. Existe ainda uma outra passagem, reconhecendo no espírito sábios propósitos. Diz isto de novo, reconhecendo sábios propósitos em seu espírito. Por causa da união destes dois, o que se chama Ganimedes foi tido não como o que atrai pelo corpo, mas como o que agrada pela sabedoria. 31. Mas, Nicerato, em Homero, Aquiles foi criado para vingar-se da maneira mais notável, não dos favoritos de Pátroclo, mas do companheiro de armas que Orestes, Pílates, Teseu, Píritoo e muitos outros entre os semideuses são celebrados como os melhores, não porque dormem juntos, mas porque se admiram mutuamente e realizam em comum as maiores e mais belas coisas. 32. Agora, quanto, às belas ações, não se poderia julgar que todas são realizadas pelos que desejam sofrer e correr perigo por causa da fama, mais do que pelos que estão habituados a escolher o prazer em lugar da glória? Todavia, Pausânias, o amante do poeta Agatão, defendendo-se diante dos que os rodeiam com intempérie, afirmou que a expedição tornar-se-ia mais valente se fosse formada por jovens e por amantes. 33. Disse, falando coisas estranhas, que pensa que estes que temem mais abandonar uns aos outros se os que estão acostumados a não ter nenhuma preocupação como infâmia e não têm pudor uns com os outros, esses têm mais vergonha de fazer algo vergonhoso. 34. Citou, também, como testemunha, que os que conhecem estas coisas seriam como os habitantes de Tebas e da Élide, entretanto, disse, os jovens que dormem com ele, por exemplo, são colocados em fileira para o combate. Esta prova nada tem de verossímil. Para aqueles, estas coisas são normais; para nós, vergonhosas. Quanto a mim, parece-me que os que são colocados em fileira não creem que são semelhantes quando estão separados; os que são amados não executam as ações dos homens bons. 35. Os Lacedemônios, julgando que, se alguém fosse desejado pelo corpo, não poderia alcançar a beleza de caráter com este, tornam, assim, os seus amados perfeitamente bons, porque, mesmo em companhia dos estrangeiros, se eles não forem colocados nesta disposição com o amado, tenham vergonha de abandonar os presentes. Com

efeito, eles costumam honrar não a deusa Impudica, mas a Pudica. 36. Parece-me que todos nós estaríamos de acordo com o que digo, se examinássemos, assim, de qual das duas maneiras o jovem deveria ser amado para que pudéssemos acreditar mais para confiar nossos bens, nossos filhos, nossas alegrias. Eu, com efeito, creio também que aquele que se utiliza da beleza física do amante poderia confiar mais todas estas coisas ao amado devido à sua alma. 37. Quanto a ti, Cálías, parece-me ser justo que sejas reconhecido pelos deuses, porque inspiram em ti o amor de Autólyco. Como é perfeitamente visível que ele é amante de honrarias, este, para ser proclamado pelo arauto como vencedor no pancrácio, suportou corajosamente muito cansaço e muitas dores. 38. Se ele pensasse que iria alcançar a vitória não somente por si mesmo e pelo seu pai, mas também por tornar-se capaz por causa do seu valor para fazer o bem aos amigos e para enaltecer a pátria, erguendo os troféus dos inimigos e, por causa disto, poder tornar-se célebre e renomado entre os gregos e os Bárbaros, como não pensarias que ele, poderia acreditar que qualquer um que é auxiliar nestas coisas é o melhor, tu o tratarias com as maiores honras?. 39. Se, realmente, queres agradá-lo, deves examinar que tipo de conhecimento tornou Temístocles capaz de libertar a Hélade; deves examinar também que tipo de saber Péricles julgou ser o melhor para tornar-se símbolo de reconhecimento para sua pátria; deves, ainda, observar atentamente como Sólon tendo refletido propôs as melhores leis para a cidade; e investigar como os Lacedemônios, ouvindo os melhores chefes julgaram sê-los também. És um representante oficial dos governos estrangeiros, e os mais importantes deles, hospedam-se em tua casa. 40. Se quiseres, a própria cidade poderá confiar rapidamente em ti, estejas bem certo disto. As coisas mais importantes são para ti. És um Eupátrida, sacerdote das divindades de Erecteu, que, como Baco, fizeram campanha contra os bárbaros, e, agora, na festa, pareces ter um aspecto mais sagrado do que teus ancestrais; tens o corpo mais majestoso de se ver pela cidade, e pareces ser capaz de suportar fadigas. 41. Se pareço a vós que falo com mais seriedade do que convém por causa da bebida, não vos espanteis com isso. Continuo, pois, sendo apaixonado pela cidade, sempre procurando com zelo o mérito dos que são bons por natureza. 42. Enquanto os outros conversavam sobre o que foi apresentado, Autólyco olhava atentamente para Cálías. E Cálías, olhando de lado para aquele, perguntou: “ Por ventura, Sócrates, serás o intermediário entre mim e a cidade, para que eu me

ocupe das coisas públicas e seja agradável com ela?” 43. “Sim, por Zeus”, respondeu Sócrates, pois veem que zelas pelo teu mérito não pela aparência, mas de fato. Na verdade, uma falsa reputação é rapidamente reprovada pela experiência, mas o verdadeiro valor, se nenhuma divindade denegrir, acompanha a glória mais brilhante em todas as suas ações.

#### ABSTRACT

The work *Sympósion*, which is Xenophon's authorship, is composed of 09 (nine) Books, divided in 03 (three) parts, as follows: in the first part, constituted by Books I and II, the banqueters are introduced, along with the ambience where the symposium will take place; Books III to VII correspond to the second part, where discourses on diverse themes are found, followed by the third part encompassing books VIII and IX, following an amorous thematic. Here, a translation of the book VIII is presented, which corresponds to the Book where Socrates discourses about love, one of the most important themes in the dialog. The philosopher, in his speech, besides inspiring reflections about several themes, makes an exhortation to the ethereal love, arguing that only the love which is directed to the soul is able to proportionate the *kalokagathía* to both lover and beloved.

**Keywords:** *Symposium*; Socrates; love.

#### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

XENOPHON. *Symposium*. London: Harvard University Press, 1923.

# TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2012

## MESTRADO

ALMEIDA, Emerson Rocha de. *A função do homem na família em Econômico*.  
*Banca examinadora:* Tania Martins Santos (or.), Auto Lyra Teixeira (UFRJ),  
Glória Braga Onelley (UFF).

SALEMA, Vivian de Azevedo Garcia. *A representação da Pietas, Fides e  
Virtus na epopeia virgiliana*.

*Banca examinadora:* Alice da Silva Cunha (or.), Ana Thereza Basílio Vieira  
(UFRJ), Amós Coêlho da Silva (UERJ).

SANTOS, Aline Chagas dos. *O perfil de Epidico na comédia de Plauto*.

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

SOARES, Érica de Melo. *As faces do personagem Gorgulho de Plauto*.

*Banca examinadora:* Alice da Silva Cunha (or.), Vanda dos Santos Falseth  
(UFRJ), Márcia Regina de Faria Silva (UERJ).

## AUTORES

CARLOS JUNIOR GONTIJO ROSA

Doutorando em Literatura Portuguesa pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP. Investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

E-mail: carlosgontijo@usp.br

CARLOS CESAR SIERRA MARTÍN

Universitat Autònoma de Barcelona

E-mail: cesar.sierra@e-campus.uab.ca

GREICE FERREIRA DRUMOND

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da UFF

E-mail: greice\_drumond@yahoo.com.br

LUIS AUGUSTO SCHMIDT TOTTI

Doutor em Letras Clássicas pela USP

Professor Assistente Doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários do Ibilce-UNESP

E-mail: luis.totti@sjrp.unesp.br

LUIZ HENRIQUE MILANI QUERIQUELLI

Doutorando em Linguística pela UFSC

E-mail: luizqueriquelli@yahoo.com.br

MARÍA CECILIA COLOMBANI

Titular da Faculdade de Filosofia, Ciências da Educação e Humanidades da Universidad de Morón e da Faculdade de Humanidades da Universidad Nacional de Mar del Plata

E-mail: mcolombani@unimoron.edu

RICARDO DE SOUZA NOGUEIRA

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ

Professor Adjunto de Língua e Literatura Grega da UFRJ

E-mail: rsnogueira@terra.com.br

SONIA PASCOLATI

Doutora em Estudos Literários pela UNESP

Professora Adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL Londrina

E-mail: sopasco@hotmail.com

LIVIA PAES BARRETO

Doutora em Letras Clássicas e Medievais pela UFRJ

Professora Associada de Língua e Literatura Latina da UFF

E-mail: liviapaesbarreto@yahoo.com.br

TÂNIA MARTINS SANTOS

Doutora em letras Clássicas pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da UFRJ

E-mail: tania.ms@terra.com.br

## NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS

*Calíope: presença clássica* recebe três tipos de trabalhos:

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

Os trabalhos devem vir acompanhados de:

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

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

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

As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT.

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

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

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

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

## SUBMISSIONS GUIDELINES

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

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

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

Send submissions to:

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









*Calíope 23* foi impressa na Gráfica J.Sholna  
para Viveiros de Castro Editora