

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
COORDENADOR: 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 Basílio Vieira
Anderson de Araújo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Nely Maria Pessanha
Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha
Ricardo de Souza Nogueira
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. 24 (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

SUMÁRIO

Apresentação.....	7	
ARTIGOS		
A mesa posta: elegia enquanto gênero	9	
<i>Alamir Aquino Corrêa</i>		
Aspectos da tragédia grega	31	
<i>Edvanda Bonavina da Rosa</i>		
<i>Sermonis custos siue poetarum interpres:</i> acerca do ofício de gramático em Roma	51	
<i>Fábio da Silva Fortes</i>		
Imagens metafóricas em <i>Olímpica 6</i>	67	
<i>Glória Braga Onelley</i> <i>Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha</i>		
A recepção da poesia amorosa na antiga Roma	86	
<i>Paulo Sérgio de Vasconcellos</i>		
TRADUÇÃO		
<i>Odissia</i> – Livius Andronicus	103	
<i>Kátia Teonia Costa Azevedo</i>		
TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2012		111
AUTORES.....	112	
NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS.....	113	

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão
21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas> – pgclassicas@letras.ufrj.br

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

APRESENTAÇÃO

Aos leitores de *Calíope*: presença clássica, periódico publicado pelo Departamento de Letras Clássicas e pelo Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresentamos sua 24ª. edição, contando com a colaboração de professores pesquisadores de seis universidades do país: Alamir Aquino Corrêa, da Universidade Estadual de Londrina; Edvanda Bonavina da Rosa, da Universidade Estadual Paulista; Fábio da Silva Fortes, da Universidade Federal de Juiz de Fora; Glória Braga Onelley, da Universidade Federal Fluminense; Paulo Sérgio de Vasconcelos, da Universidade Federal de Campinas; Kátia Teonia Costa de Azevedo e Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A presente edição contém, na primeira seção, artigos que versam sobre os seguintes temas: o gênero elegíaco e sua difusão desde a Antiguidade até a Modernidade; a tragédia grega, com ênfase na questão do sofrimento humano; as funções exercidas pelos gramáticos na Roma do período imperial, considerando os testemunhos de autores gregos e romanos dos séculos I a IV d. C.; o epinício pindárico, nomeadamente a *Olimpica* 6, da qual se comentam as metáforas, a *performance* e o vínculo entre as alusões míticas e o atleta vencedor; e, por fim, a poesia amorosa na antiga Roma, com a reflexão sobre a identificação entre *persona* poética e autor biográfico.

Quanto à segunda seção, apresenta em vernáculo fragmentos da tradução de *Odisseia* para o latim realizada por Lívio Andronico, escravo grego levado para Roma no século III a. C. Essa tradução inaugura o

período literário romano e é utilizada como instrumento pedagógico até a época do imperador Otávio Augusto.

Agradecemos aos leitores que nos privilegiam com a divulgação de nosso periódico, e aos professores que contribuem com parte de suas pesquisas para a edição de mais um número de *Calíope*: presença clássica, instrumento de integração entre pesquisadores e apreciadores da cultura clássica no Brasil e no exterior.

Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha
Tania Martins Santos

A MESA POSTA: ELEGIA ENQUANTO GÊNERO

Alamir Aquino Corrêa

RESUMO

Discussão sobre o significado e a amplitude do gênero elegia, observada a sua história desde a Antiguidade Clássica até a modernidade. Ao longo do artigo, procuro evidenciar a importância do gênero, a sua formulação métrica, as convenções da elegia pastoral clássica e o gênero da voz poemática. Também se descreve a evolução do gênero desde a elegia marcada pela visão medieval cristã, a sua recuperação no período do Renascimento até o Neoclássico, a contribuição dos românticos em sua concepção do tempo e, na modernidade, a circunstância de desespero diante do inconsolável. Aqui e ali, busca-se a proposição de uma estética da perda e da ausência representada pelo uso continuado da atitude elegíaca na ocidentalidade.

Palavras-chave: elegia; gênero; formas elegíacas; perda; luto; ausência.

Em seu poema “Consoada”, publicado em *Opus 10* (1952), Manuel Bandeira alerta para estarmos preparados para quando vier a “indesejada das gentes”. Em leitura absolutamente estreita, é possível afirmar que a vida por todos nós vivida idealmente precisa estar organizada para o seu término, para o seu equilíbrio entre deveres e haveres, para o instante de julgamento daquilo que fizemos. Talvez por isso, ao iniciar o estudo da elegia na modernidade, especialmente aquela da literatura brasileira, eu tenha entendido ser necessário começar a organizar a casa, a deixar a mesa posta, a preparar as condições para opor o raciocínio à pena da verdade de Maat. Ou seja, seria necessário caracterizar um gênero literário específico, definindo sua qualidade formal e conteudística. Nossa fortuna crítica tem esparsas e pouco precisas informações sobre a elegia, além de haver poucos estudos sobre o gênero em língua portuguesa. O texto mais recente é a tese de doutoramento de Rui Carlos Morais Lage, “A Elegia Portuguesa nos Séculos XX e XXI: Perda, Luto e Desengano” (dez. 2010), em que o autor fez uma razoável história da elegia em português. Assim, é realmente essencial dar respostas a algumas perguntas, mesmo que breves: qual a diferença entre a elegia pastoral moderna e a

clássica? Por extensão, há alguma elegia que não seja pastoral, tanto clássica como moderna? E na elegia, há nela algum traço marcante, alguma exclusividade?

SIGNIFICADO DA ELEGIA

O termo “elegia” tem causado certo desconforto em vários estudos recentes, por sua maleabilidade: “A elegia habita um mundo de contradições. A narrativa de seu desenvolvimento histórico é tortuosa na melhor das hipóteses, e o desenrolar das suas preocupações mais salientes revela um entrelaçamento persistente com seus afins genéricos e formais”¹ (WEISMAN, 2010, p. 1). Exatamente por isso, torna-se o ponto de partida para a compreensão de uma série de fenômenos: “[r]eunindo em um rótulo de obras aparentemente muito diferentes, o termo “elegia” suscita muitas perguntas e funciona como um instrumento heurístico”² (MONTE, 2005, p. 7). A elegia é um gênero com uma longa história de acomodações e convenções, talvez por demais fluida, que permeiam todas as grandes divisões tanto na Antiguidade como na Modernidade: “Na sua forma adjetiva, é onipresente na crítica literária, e mesmo assim poucos estudiosos arrogariam a certeza de saber exatamente o que denota o *elegíaco*”³ (WEISMAN, 2010, p. 1).

Por princípio, a atitude elegíaca é um olhar para o passado desde o presente, tentando marcar os passos futuros. É o elo jamais perdido, pois nos permite, enquanto grupo social, observar a nós mesmos e ela a mesma como objeto artístico, construir as ligações com a herança que nos é legada. Em termos latos, sua estrutura parte do lamento pela perda ou ausência, a seguir louva o passado e encontra consolação no futuro, que se fará em face do que foi feito antes. De certa maneira, a elegia é o constructo da autorreflexão artística, na qual o escritor ou a fala poética encontra a tradição e a renova, vinculando-se a ela, pelo artifício do respeito e da invocação do passado, encontrando nele mesmo (possivelmente num processo edípiano e antropofágico cultural) a sua própria imortalidade por meio da literatura.

Gênero iniciático e de profissionalização, a elegia proporciona, pela apoteose do passado, a renovação ou a revigoração dos tempos. Assim, a elegia seria a própria história e a crítica de si mesma, algo que entendo como se encarnasse o próprio mito do Uroboro. A recentíssima publicação

de um tratado sobre a elegia pela Oxford University Press demonstra o elevado interesse acadêmico pelo assunto, bem como sua atualidade. *The Oxford Handbook of Elegy* (2010) foi organizado por Karen Weisman e nas suas mais de 700 páginas reúne escritos de trinta e oito especialistas bastante proeminentes na área. Muito do que apresentado aqui está nessa obra lapidar, sendo importante anotar que, mesmo conjugando esforços da melhor qualidade, há dúvidas sinceras sobre uma completa história da elegia, algo que sinaliza também a sua enorme importância. Em França, duas revistas procuraram recentemente tratar também do assunto, diretamente ou não: a *Babel* (Sud-Toulon-Var) em seu volume 12 tratou das “*Elégies*”, e a *Modernités* (Bordaux) reuniu em seu volume 21 (2005) estudos sobre as relações modernas entre “Luto e Literatura”. Nesse aspecto, percebe-se que há muito que foi dito e que há um continuado interrogar sobre a elegia enquanto gênero.

O GÊNERO ELEGIA

O primeiro ângulo a se observar para a compreensão da elegia enquanto gênero, atitude que procura englobar tipologicamente diferentes textos a partir da construção de um modelo representativo mesmo que seja discutível o seu resultado (MINER, 1986, p. 23-5), é o seu contexto de origem, a sua adequação, mudança e inovação. A elegia pode ser caracterizada em três momentos: a clássica que vai desde o seu surgimento até o século XVIII, balizado pelos norteamentos gregos e latinos; a romântica, que incorpora a noção da perda sem a vinculação imediata e necessária com a morte, e a moderna, que é pautada por uma sensação de desespero e de desconolação. Em termos históricos, o percurso sintético que se fará aqui se deve à superficialidade necessária ao tipo de texto e ao ângulo de tratamento do objeto.

No caso dos gêneros existentes desde a Antiguidade Clássica (tragédia, comédia, ditirambo, epopeia, sátira, hino, encômio, elegia etc.), tem-se perdido muito em razão do afastamento natural no tempo – ou seja – pouca familiaridade hoje com o grego e com o latim a matizar os estudos literários em nível superior no Brasil, a par da pouca atenção dada às peculiaridades de definição de tipos, modos e objetos na leitura de Platão, Aristóteles, Horácio e Quintiliano, por exemplo, mesmo que lidos em recensões modernas. As postulações sobre os gêneros em razão desse

distanciamento se fazem de forma genérica e, por vezes, equivocadas. Fora dos estudos clássicos, tem prevalecido uma noção de perfeição dos gêneros literários em relação à Antiguidade, ou seja, os escritores gregos e latinos haviam tornado suas obras modelos de imitação, erigindo gêneros com marcas e propósitos específicos; com efeito, os exemplos de definição encontráveis nos “teóricos” clássicos geralmente matizavam os gêneros como vinculados a determinados autores e com uma ligação evidente entre metro e gênero (FARRELL, 2003, p. 283). Logo, está longe a ideia de um modelo copiável ou imitável. Na *Poética* de Aristóteles, a separação se dá na poesia com homens mais sérios e menos sérios, reiteradas as proposições na *Ética Nicomaqueia* acerca dos homens, diminuindo as chances de uma escolha de formas ou ações e fazendo prevalecer a afinidade de alguns por determinadas atitudes. Na outra ponta, mesmo que não seja absoluta, há a propriedade do tipo de verso: pentâmetro para a elegia, iâmbico para a sátira e datílico hexâmetro catalético para a épica (FARRELL, 2005, p. 385), a título de exemplo, observado que os diferentes metros também se acomodavam ao modo de representação (narrativo, dramático e lírico). As apresentações das formas poéticas, como também há de se supor a sua criação, geralmente ocorriam em razão de circunstâncias ou ocasiões (WEST, 1974, p. 2), o que levava à observação de ritos, tons e formulações, como o uso de instrumentos musicais.

O termo elegia vem do grego antigo, de *elegos* (ἔλεγος) e seus derivados *elegeion* e *elegeia*, que eram usados em referência ao canto de canção triste e lutuosa, acompanhado do aulo e não da lira (como se lê em Eurípides e sua caracterização da elegia como imprópria para a lira – ἄλυροις, ἔλεγιοις em *Ifigênia* 146), o que faz perceber o seu lado ritual na Antiguidade, e ao uso da copla elegíaca (nesse caso, sem relação obrigatória de conteúdo); modernamente, a origem de *elegos* tem sua discussão fundada no *Dictionnaire Étymologique de La Langue Grecque* (1968, vol. 1, p. 334) de Pierre Chantraine; argumenta-se também que há uma relação etimológica com a palavra armênia *elegn*, que significaria instrumento de sopro feito de cana-tronco (NAGY, 2010, p. 13; PFAU, 2010, p. 547). Tal relação com *elegn* não tem restado segura (CROISSET & CROISSET, 1890, p. 87-88; BOISACQ, 1916, p. 1108; BOWRA, 1938, 5; SHERER, 1964, p. 90). Chantraine aponta como tradução de *elegn* a palavra francesa *roseau*; entretanto, conforme o *Trésor de Langue Française Informatisé*, *roseau* pode significar apenas cana-tronco como também,

por metonímia, uma flauta feita de cana-tronco (*Arundo donax*), traduzida no português como bambu (*Bambusa vulgaris*), talvez pelo uso moderno dessa gramínea (ambas são da família *Poaceae*, mas de subfamílias diferentes). Assim, é possível apontar as qualidades próprias de sua percepção enquanto gênero na Antiguidade Clássica: o estilo da voz que fala, o instrumento que a acompanha e o tipo de verso utilizado. Os *topoi* marcantes são a filosofia política, epigramas marciais, encômios, queixas amorosas e o pranto lamentoso.

A voz que fala na elegia está caracterizada pela humildade (*humilis*) própria dos pastores; em contraste, há a mediocridade (*mediocris*) própria do trabalho de agricultores, caso de *Georgicon* de Vergílio, e a seriedade ou nobreza (*gravis*) dos guerreiros, nos poemas épicos. O uso da voz pastoral em outros momentos, como na Renascença, nas Arcádias do século XVIII, e até mesmo, em poetas românticos e posteriores (Blake, Wordsworth, Gonçalves de Magalhães, Varela, Whitman, Ricardo Reis, Eliot, Cecília Meireles, Murilo Mendes e Ivan Junqueira), mantém o mesmo tom de humildade, de reconhecimento, de vínculo ao barro primordial. Na rudeza fictícia do mundo pastoral, o poeta-pastor busca na elegia a absoluta reverência diante dos outros, aprendiz do passado a efetivar sua carreira futura, protegido pela tradição, a mostrar o lado cerimonial necessário enquanto rito de iniciação (SCHENCK, 1988, p. 8-10). São exemplares os lamentos pastorais de Teócrito por Dafne, Bión por Adônias e de Moscos por Bión de Esmirna, protótipos da elegia funeral, mesmo que tenham sido classificados como bucólicos, idílicos e, depois, pastorais.

Como acontece de forma precisa e regulatória nas *Leis* de Platão (III, 700b), à produção poética de expressão íntima não narrativo-mimética é possível vincular os instrumentos de sopro e de corda como modalidades mélico-recitativas, como a citarística, a partir da cítara, mencionada por Plutarco (no capítulo 13 de seu *Péricles*) e por Ovídio nas *Metamorfoses*; a lírica, cujo modo e uso é elencada, por exemplo, em Apolodoro de Atenas, Ésquilo, Eurípides e Píndaro; e a aulética, de *aulos* (αὐλός, há aportuguesamento como aulo), instrumento parecido com o oboé, com dois tubos cilíndricos com bocais de cana, inicialmente feito de cana, osso ou marfim, depois refinado como um instrumento feito em marfim coberto por um mecanismo deslizante e com sapatilhas móveis de bronze ou prata, permitindo o controle de considerável número de aberturas (HAGEL, 2009, p. 332-65). Um dos exemplares recentemente

53). Ovídio tem um papel especial por conta de suas obras *Ars Amatoria* e *Heroides* (LOPES, 2010). Por outro lado, há também de se considerar o exílio como morte ou como perda na elegia de Ovídio (BRADEN, 2010, p. 155-156). As éclogas de Vergílio vão influenciar consideravelmente a produção pastoral posterior. O amor cortês medieval, como nas cantigas de amor em galego-português, dá continuidade às posturas da elegia erótica latina, particularmente no servilismo ou na ironia.

No período medieval, percebe-se a elegia como um texto vinculado à meditação (BLOOMFIELD, 1986, p. 151), bem como se mantém o interesse no enlutamento, como escreveu Diomedes (séc. IV E.C.) no Livro 3 da *Artis Grammaticae* (KEIL, 1857, p. 484-5), registrando a alternância na elegia do hexâmetro datílico com o pentâmetro, em imitação romana dos gregos Euforíão e Calímaco, um pranto aos mortos ou que morrem, registrando o treno grego (*θρήνος*), escrito em elegíacos (*ἐλεγεία*), e a nênia romana. Santo Isidoro de Sevilha (séc. VI-VII EC), em sua *Etymologiae*, divide a poesia de forma temática em heroica, elegiaca e bucólica; a elegia como poema (*carmina*) convém aos momentos de misérias e aflições. Dante Alighieri, em sua *De Vulgari Eloquentia* (c. 1304-1307 E.C.), recuperando Horácio, estipula os estilos apropriados para a tragédia, a comédia e a elegia, mantendo para esta o trato das coisas aflitivas através do estilo humilde (Liv. II, Cap. IV, 4-5; 1896, p. 132-3). A menção desses textos não sinaliza aqui uma inversão da elegia a um contexto teorizante, mas sim referencial, enquanto percepção descritiva e não normativa do fazer literário.

Na Itália renascentista, retorna com vigor o contexto do enlutamento, talvez explicado pela peste negra do século XIV E.C. e sua grave influência nas mentalidades ou/e também pela continuada percepção da elegia como um texto lamentoso. A influência da elegia clássica é nítida, sendo que amor e morte passam a estar combinados, especialmente a partir das éclogas V e X das *Bucólicas* de Vergílio, com particular interesse sobre o episódio de Apolo e Dáfne. Petrarca vai buscar em Ovídio a ideia da escrita sobre o amor como caminho para a imortalidade literária (BRADEN, 2010, p. 157). Sannazaro, Alamanni, Trissino, Tasso e Ariosto, por exemplo, usam dos recursos elegíacos e das convenções pastoris; no lugar da copla elegiaca, é usada a terça rima (*terza rima*) de Dante, o que talvez possa ser interpretado como recurso rítmico necessário para a ponderação fluida sobre a perda. Até o século XVIII, a elegia pastoral ocorre em

várias literaturas europeias, mesmo que por vezes em formas diferentes, como a ode, o idílio e a écloga. Isso contribui para a sua aparente maleabilidade bem como para a sua caracterização enquanto gênero; há, entretanto, argumentação no sentido de mudança de foco, ou seja, da dificuldade de se adaptar a métrica quantitativa greco-latina para o acento melódico moderno (ZIOLKOWSKI, 1980, p. 60).

A partir do século XVI, conquanto haja manifestações anteriores que podem ser lidas como contendo condições elegíacas, as várias literaturas europeias têm seus próprios caminhos no uso da elegia. A partir das informações do verbete “Elegy”, em *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (PREMINER; BROGAN, 1993), podem ser apontados como marcos iniciais: em França, a “Eglogue sur le Trepas de ma Dame Loyse de Savoye” (1531) de Clément Marot lamento por Louise de Savoy, que usa das convenções da elegia, e a experimentação métrica de Jean Doublet em suas *Elégies* (1559); na Espanha, na “Égloga Primera” (c. 1534) de Garcilaso de la Vega (especialmente no lamento de Nemerose por Elisa, a portuguesa Isabel Freire); na Inglaterra, embora haja maior interesse por Edmund Spenser e seu poema “November” no *Shepherd’s Calendar* (1579), há um poema de George Gascoigne, “The Complaint of Philomene” (1562), que traz na dedicatória a identidade de uma “Elegye or sorrowfull song” (KENNEDY, 2007, p. 3). A primeira aparição em língua portuguesa da palavra elegia teria sido na *Imagem da vida christã* (1563) de Heitor Pinto, conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Entretanto, o introdutor da *terza rima* em Portugal, Sá de Miranda, escreve suas três melhores elegias entre 1553 e 1555, na opinião de Carolina de Michælis de Vasconcelos (MIRANDA, 1885, p. cx). Ou seja, em cerca de 30 anos no século XVI, há elegias lamentosas pela morte de alguém em francês, espanhol, português e inglês, demonstrando a continuidade do uso desse gênero.

Daí em diante, há inúmeras éclogas, elegias, epicédios, epigramas, epítáfios, idílios, obséquios, odes, orações fúnebres, prantos e sonetos fúnebres, representantes de uma cultura que vai até o século XIX, em que sobressaem a punção religiosa, o carreirismo encomiástico, a obediência aos mandamentos do Estado sobre o luto, e até mesmo, a ironia ou o tom jocoso, como o epítáfio a um cão escrito por Pedro Antonio Corrêa Garção (BRAGA, 1899, p. 487). Entre vários, dois textos merecem especial destaque: “Lycidas” (1638) de John Milton, realização completa da

elegia pastoral, por seu tom de dúvida constante sobre a possibilidade de consolo, e a “Elegy Written in a Country Churchyard” (1750) de Thomas Gray, com largo impacto para o senso da contemplação comunitária do passado perdido, quando não mais se fala com aflição de grandes personalidades, e sim de alguém humilde.

A contribuição romântica à elegia, ou o seu uso pelos românticos, tem relação profunda com a modificação da noção do tempo que ocorre no século XVIII. “Mourning Modernity: Classical Antiquity, Romantic Theory, and Elegiac Form” de Thomas Pfau (2010) discute com larga profundidade esse contexto. A partir de sua interpretação, elenco a seguir alguns argumentos sobre a elegia como gênero apropriado aos anseios românticos.

O mundo grego antigo não permite a salvação, isto é, a consolação já está posta, a substituição do objeto de desejo se dá pela apoteose ou cosmogonia daquele que se perde. A elegia contém em si, nesse caso, a revolta e a consolação – há uma punição implícita ou real – a perda – e ao mesmo tempo (já posta, porque é um passado recuperado) é presentificada a consolação, como é o caso de Apolo e Dafne e de Pã e de Siringe, a separação completa, a gnose, o conhecimento do fim, a irredutibilidade da morte, a impossibilidade da mudança. O mundo antigo é cíclico, os exemplos do passado retornam como se o presente fosse o passado revigorado, como se fossem estruturas similares, especulares, sem que haja nexos de causalidade – busca-se “o igual a”, o mundo do *é*. Passado, presente e futuro são planas simultâneas, sem possibilidade de outra solução, de uma decisão boa ou má a modificar o presente que se tornará passado, a definir um futuro diferente – em essência, a *hýbris* será punida. O exemplo do passado norteia a ação, como se todas as hipóteses já estivessem pré-vividas.

A visão cristã mantém a eternidade de Deus, a regular a vida terrena, em compasso de espera para o grande julgamento. As ações terrenas ou seculares conduzem para o acúmulo, a agir como um capacitor até o limiar de sua capacidade, quando tudo será reorganizado para outro tempo de eternidade. O medo dessa espera e do resultado, a salvação ou a danação eterna, organiza o homem; o comportamento terreno lhe dará a solução de um futuro pleno e eternamente presente, positiva ou negativamente. Os instantes de reiteração (rituais religiosos de lembrança do passado) servem para efetivar os exemplos, a contemplação do mundo

do *dever ser*. O velho, *antiquitas*, vive no novo, *modernitas*; se não há a possibilidade de retorno ao passado, a base para o novo.

O período do Renascimento até o Neoclássico se pauta como aquele consciente de seu distanciamento da Antiguidade, por representar a perfeição dos modos de agir. A busca desse modelo faz com se pretenda o mundo do *ser como* (parecer, diferente do *agir igual a*), a perceber o passado como algo a alcançar, como espelho, mas na distância relativizada. Há assim uma consciência do estar diferente em contraste com o mundo anterior, que pode voltar a *ser como*, observadas as novas condições. Talvez, por isso, a poesia neoclássica use tanto do *símile*.

O advento do Romantismo leva a percepção do tempo para outro nível – o do mundo que *deveria ter sido*. A tônica da fundação das nações modernas com a necessidade de construção de um pai e de uma mãe novos – um passado que possa ser glorificado a justificar o presente – vai encontrar na elegia (despida de sua exigência métrica, concentrada na meditação sobre a perda) o campo apropriado para sua efetivação. Outra proposição estético-formal precisa ser construída, com sua dignidade própria (PFAU, 2010, p. 552). Há uma desvinculação do passado, substituído por outro – imaginado como objeto de consolação também. Nos episódios de Apolo e Dafne e de Pã e Siringe, está-se diante do passado que não pode mais ser; Orfeu e Eurídice também vêm à lembrança, por sua completa elisão ou afastamento. O olhar de Orfeu para o passado faz com que ele tenha de procurar, por compensação, outra saída, outra história, outro tempo. Como tantos outros exemplos (Cicno, Píramo, Tisbe, Níobe, Egéria), a perda é irrecuperável – aquele passado não pode mais estar presente, pois não mais pertence ao mundo, Eurídice se desvincula por completo do mundo de Orfeu.

Igual a todos os outros, não mais em busca de uma glória divina, não mais a imagem e semelhança de Deus, o romântico precisa buscar um outro, igual a ele. A tristeza ou a melancolia daí resultante, própria de um passado idealizado e irrealizado, lhe faz contemplar o mundo que *deveria ter sido* – como a saída compensatória diante do mundo que é – esvaziado “pelas divisões socioeconômicas e de classes de uma sociedade histórica mundana”⁵ (PFAU, 2010, p. 553). Busca-se ler o passado, não mais com a sua força normativa, para sustentar a compreensão histórica das coisas. O mundo helênico é o caminho pela imitação, que se torna impossível pela “irreprodutibilidade” das condições do mundo antigo. O mundo

perfeito e idealizado da Antiguidade não existe mais; imitar é normatizar, mas nisso reside a impossibilidade, pois não é possível reproduzir. O tempo romântico induz a pensar que aquele mundo perfeito é por demais singular para ser reproduzido ou imitado – é necessário seguir em frente.

Não há a busca de representação da natureza e sim da sua essência – o que devemos ser novamente. Há de se voltar assim à infância (ao tempo não corrompido); a criança, pai do homem na palavra de Wordsworth, é o estado de desejo a que não se pode mais voltar, mas que deveria ser possível. A ingenuidade (*Naive* de Schiller) leva à impossibilidade da volta e à inexorável caminhada para diante no tempo. No passado, está o que nos chama, porque foi perdido, e o que poderia ter sido, algo que dá origem ao lamento por sua impossibilidade. A elegia se configura com o inalcançável e que faz restar a voz romântica incontrolável, anotado que essa voz geralmente é individual e não coletiva (BLOOMFIELD, 1996, p. 150). Somente no mundo idealizado, a recuperação do passado (consolação) se faz; a dificuldade de sua realização dá ao romântico o tom tristonho e melancólico, pois sabe pela ponderação consciente que está a lidar com o Ideal, a exigir que ele, homem diferente de Deus, salve a si mesmo, e isso é improvável. O mundo é desprezível ou desejável, mas inatingível nessa qualidade – ambas as situações o levam ao sofrimento, pela “concepção do conhecimento com uma consciência tristonha, uma subjetividade que é um pouco mais que destroço na corrente indiferente da modernidade e completamente destituída de expectativas transcendentes ou garantias metafísicas”⁶ (PFAU, 2010, p. 559). Por sua ênfase na voz individual, o romântico consegue fazer com que a sua dor ou perda se torne também a nossa, em razão da densidade que nos envolve agudamente (SHAW, 1994, p. 145-6).

Na modernidade, marcada por percalços incompreensíveis (guerras, genocídio étnico, ataques terroristas, AIDS), outras cargas emotivas são agregadas à elegia, como a noção da perda e da sobrevivência, a possibilidade da memória e da ansiedade pela imortalidade, o papel representado pelos sobreviventes no aproveitamento do passado, a descrença no homem, na falência do grotesco, o desespero diante da ausência de futuro. As emoções são o arrependimento, o pesar, a confusão, a raiva, a ansiedade, a dúvida, a alienação e o desespero. A perda e a ausência se tornam os grandes motivos elegíacos; o foco deixa de ser o morto, seu preparo para a vida além da morte e seu legado.

O sobrevivente, o testemunho, o dever futuro, a tarefa do luto, talvez num exagero de egoísmo, passam a ter maior ou total importância na elegia moderna, que trata de perdas além da morte. Os narradores, as famílias sobreviventes, o passado presente na memória, o eu que se faz diferente, deixando de ser o eu para se tornar um novo eu, a lidar com a memória e com o momento em que se faz eu-e-o-outro, todos esses parecem deixar o morto como fundamento e passam a considerar a memória e sua durabilidade como importante. A elegia concentrada no lamento da perda, através dessa resistência ao trabalho do luto, tem sido vista como *a* característica definidora da produção estética moderna (BLOOMFIELD, 1986, p. 155-6; RAMAZANI, 1994, p. 1-31; VICKERY, 2006, p. 1-7; RAE, 2007, p. 13-23; PFAU, 2010, p. 548). O lamento pelo morto cede espaço para a dúvida, a ironia, o deslocamento, como se a definição ou “definitividade” da morte do outro impedisse que se efetive o seu lamento. A dor migra para a ausência ou alienação, para o eu que precisa enfrentar a si mesmo, não há mais um mundo perfeito, futuro e consolatório. O passado ausente se torna parte do questionamento, por sua grave responsabilidade na conformação do tempo presente. Está-se, pois, a lidar com o tempo que se foi (*temps perdu*) com o tempo futuro a ser encontrado (um *temps retrouve*). Essa passagem, a tarefa do luto, dolorida é não pelo morto que já não mais é, mas por precisar o eu compreender o que foi e o que precisa ser.

CONVENÇÕES E FORMAS DA ELEGIA

Para aquele que se inicia em qualquer assunto técnico ou postulado teórico, a primeira obra a ser consultada é o dicionário, depois a enciclopédia e chega-se, antes de encontrar os estudos verticalizados, aos dicionários terminológicos. Nessa toada, tais processos de formulação de conceitos, história e crítica são perfunctórios, por conta do óbvio viés econômico de produção de obras genéricas de referência. Entretanto, há também de se dizer que são esses repositórios que agregam o senso comum; assim, tais noções amplas tendem a se firmar como crivos de julgamento e recepção.

Desde o século XVI, divide-se a produção literária na tríade clássica lírica-épica-drama, geralmente lida na modernidade como poema, prosa de ficção e drama, sem desprezar as contribuições de Frye (1957), Hamburger (1957), Todorov (1970), Genette (1979), Fowler (1982) e Guillén (1985)

para os estudos sobre gêneros literários. Entretanto, exatamente pelo interesse teórico sobre o surgimento e desenvolvimento dos gêneros, se faz importante discutir a evolução da elegia enquanto gênero, suas variantes e acomodações, até mesmo para se propor a sua percepção mais detalhada. Conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a elegia é um poema composto de versos hexâmetros e pentâmetros alternados, de tom geralmente terno e triste, sendo que na música seria canção de lamento ou nênia, canção melancólica, e tem como sinônimo o treno, lamento fúnebre que na música seria um canto lacrimoso. No *Novo Dicionário Aurélio*, acrescenta-se a informação sobre o formalismo poemático existir entre gregos e latinos; também assemelhado seria o epicédio (composição poética ou sinfônica em memória de alguém). Em essência, a percepção primeira para aquele que consulta os dicionários é que a elegia é um poema triste em razão da morte de alguém; em termos genéricos nos estudos literários, a elegia é tradicionalmente um poema curto que toma como assunto a morte de alguém, usando de tom formal ou cerimonioso, estabelecendo desde antes o princípio funcional da lamentação, do louvor e do consolo (HARDISON, 1962).

O percurso feito até aqui demonstrou a evolução do uso da elegia, definindo qualidades e reconhecendo interesse prolongado. Torna-se importante agora tentar responder brevemente as perguntas postas no início: qual a diferença entre a elegia pastoral moderna e a clássica? Por extensão, há alguma elegia que não seja pastoral, tanto clássica como moderna? E na elegia, há nela algum traço marcante, alguma exclusividade? A sua história completa, ou seja, unindo a origem grega, a contribuição latina, a inovação romântica e o seu uso moderno, como já referido, está repleta de acomodações da forma e do conteúdo. A elegia tem recebido vários qualificativos: pastoral, funeral ou funérea, erótica ou amorosa ou hedonista, marcial, moral ou filosófica, que traduzem o caráter ritual (pastoral e funeral) ou meditativo (as outras); também tem sido constante a expressão antielegia, para tratar do sentimento diferenciado encontrável na elegia pastoral moderna (RAMAZANI 1994, p. 2). Há quem sugira outras variantes de ordem temática: fúnebre, subdividida entre *ante mortem* e *post mortem*, a elegia de si mesmo (meditativa sobre o exílio), a da infância, a da natureza, a religiosa, a nacional, a antielegia, a satírica e a elegia da poesia (LAGE, 2010, p. 35-6).

As diversas formas ocorrem em razão do assunto, momento de sua dicção, extensão da voz ou das vozes e/ou do gênero da voz, uso de figuras de repetição e de explicitação ou comentário, a partir da técnica do coro, da composição harmônica ou antifônica das vozes, dos questionamentos dirigidos a entidades superiores, da manifestação de emoções (raiva, angústia, tristeza, melancolia, júbilo, orgulho etc.), bem como de sua ambientação. São conhecidas na ocidentalidade as seguintes espécies ou variantes: bucólica, *coronach* (canto lamentoso escocês), *dirge/ dirige* (a partir do Salmo 5.9 – “*Dirige, Domine*” – do primeiro Noturno do Ofício dos Mortos ou *Officium Defunctorum* do rito católico romano, cantado nas Matinas dos Mortos), écloa, elegia, elogio, endecha, epicédio, epigrama, epitáfio, epitalâmio, idílio, lamento (inclusive o bíblico), monodia, nênia, obséquio, ode coral, oração fúnebre ou *laudatio funebris*, panegírico, pranto, soneto funeral, trenodia ou treno.

O foco tradicional e mais constante da elegia é a lamentação da morte. O lamento é a principal característica da elegia, como ritual, sendo importante salientar o que ou quem se lamenta: o morto, a cidade, os deuses, os heróis (ALEXIOU 1974) e quem lamenta (SUTER, 2008, p. 4-5), incluindo aí as necessárias discussões sobre misoginia e poder (LORAUX 1990; ZEIGER 1997). Em Camacho Guizado (1969), é o lamento em razão da perda de alguém que dá a um poema a qualidade de elegia; para outros, há formas que usam de um modo elegíaco. Assim, o lamento enquanto atitude elegíaca permeia outros gêneros, como a tragédia e o romance, o que faz perceber a sua singularidade e o seu caráter. Os lamentos elegíacos dos poetas gregos do século III A.E.C. contêm elementos imitados nos pósteros: a invocação de um musa, a repreensão feita às ninfas por não estarem presentes e evitar a morte, uma procissão de pranteadores (animais, pastores e deuses), o uso da falácia patética (emoções humanas no mundo da natureza), perturbação da ordem natural das coisas pela morte, catálogo de flores e animais e apoteose do morto (KENNEDY, 2007, p. 12-3).

O mundo pastoral é um mundo possível ao lado daquele do poeta e de seu público, naquilo que falta ao mundo real; a elegia pastoral, como em Teócrito, representa um mundo ideal ao qual o ente amado e perdido teria pertencido; não é necessário acreditar nesse mundo, mas ele contém os elementos que existiram e devem continuar a existir (SMITH 1977, p. 2). Ao longo de *The English Elegy*, Sacks faz o estudo da pastoral desde

Spenser até Yeats, passando pela poesia de Kyd, Milton, Shakespeare, Jonson, Dryden, Gray, Shelley, Tennyson, Swynburne e Hardy. Com certeza, a obra de Peter Sacks tem sido a mais influente no estudo da elegia pastoral, apesar de seu vínculo com a obra de Freud, por interpretar a elegia como a realização da experiência própria da tarefa do luto (1985, p. 1); afinal, a literatura é o *locus* da experimentação, do registro das emoções possíveis, da reflexão ponderada sobre os anseios individuais e coletivos, mas seu papel termina aí.

O contexto pastoral, o mito de uma divindade vegetal (especialmente os elementos sexuais de tais mitos, bem como a sexualidade do pranteador), o uso de repetições e refrões, questões reiteradas, repentes de raiva ou maldição vingativa, procissão de pranteadores, movimento do pesar para a consolação e imagens tradicionais de ressurreição fazem parte do conjunto das convenções primárias; Sacks também elenca algumas secundárias: divisão em e entre vozes lamentadoras, as competições, as recompensas, a herança e um grau incomum de reflexão sobre a verdadeira realização da tarefa. Ele também faz três destaques: o grau de reflexão, pela necessidade de a voz elegíaca necessitar destacar, consoladoramente, a sua própria capacidade de resistência/sobrevivência, a submissão relutante à própria linguagem e, o menos observado dos elementos da elegia pastoral, a acomodação forçada entre o eu enlutado e as próprias palavras de pesar e ficções de consolação (1985, p. 2). Sacks aponta ainda a qualidade especial da elegia moderna, a de lidar com outro inimaginável; se a morte por si já era um mundo contrário aos desejos, as perdas no século XX tornam tudo inconsolável, o que exige da voz elegíaca uma dureza acima das forças antes pensadas (1985, p. 310). A elegia americana, por razões geográficas, históricas e identitárias, teve de reinventar as formas da mitologia elegíaca e de estabelecer sua própria configuração ideal e real (SACKS, 1985, p. 312-3).

Schenck estabelece o contraste entre “Lycidas” de John Milton, “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d” de Walt Whitman e “Cape Hatteras” de Hart Crane; não só há a tradição, no sentido da herança entre os poetas e o aspecto iniciático da elegia, mas também as convenções, apesar de adaptadas ou reinventadas, exercem o mesmo papel; o morto, a invocação, a culpa, as flores, a apoteose do morto (1988, p. 5-6). A grande diferença entre a elegia pastoral clássica e a moderna se dá em dois aspectos: a impossibilidade de preservação em separado de um espaço intocado

(ideal como o mundo bucólico pastoral), em razão da velocidade e da pressão da vida moderna, como também não se busca a supressão do enlutamento (aquilo que seria a saudável transição do vínculo com o morto para o vínculo com os outros também ainda viventes), o espaço de luto também serve como *locus* de ironia e mofa (RAMAZANI, 1994, p. 14).

O gênero elegíaco tem sido poderoso o suficiente para vocalizar as preocupações acerca das perdas e das ausências ao longo da história ocidental; sua capacidade realizadora de luto, enquanto proposição de um mundo possível, renovada e ampliada. Seu papel essencial na modernidade é permitir que se possa analisar o quanto podemos ganhar ao reconhecermos a qualidade de nossas perdas, como podemos melhorar socialmente ao realizarmos a tarefa do luto e, por outro lado, negar a sua efetiva completude para que permaneçamos com o outro, com a perda irreparável e esquecida. A elegia tem servido para que a voz artística expresse os dilemas individuais e coletivos nas idiossincrasias de época, nos episódios de esvaziamento humano, nas circunstâncias da dúvida diante do que somos, de onde viemos e para onde vamos. Nossa atitude paradoxal diante do pesar oriundo da perda e da ausência, tanto para que não nos esqueçamos daquilo que não pode ser mais, quanto para que possamos esquecer se for o caso, encontra na elegia o seu caminho maior e mais elaborado, é nela que está a nossa imortalidade, o passado redivivo, o presente ampliado, o futuro nosso desenhado. E termino a ponderar se tudo foi dito na sua necessidade, se a tarefa foi cumprida; talvez melancólico, percebo que também o texto é em si elegíaco, pois precisa de um fim e ao ser um fim encontra outro início, muito melhor dito pelo poeta inglês Philip Larkin em seu poema “Nothing to be said” (1988, p. 138):

And saying so to some
Means nothing; others it leaves
Nothing to be said.

ABSTRACT

Discussion about the meaning and breadth of elegy as a genre, in regard to its history from classical antiquity to modernity. Along the article, I highlight the importance of the genre, the metric formulation, conventions of classical pastoral elegy and the gender of the poetic voice. I also describe the genre's evolution from the elegy branded by the medieval Christian vision, the recovery of the classical elegy in the Renaissance up to the Neoclassicism, the Romantic contribution due

to a new conception of time and, in the modernity, the despair facing the inconsolable. Here and there, the goal is to propose an aesthetics of loss and absence represented by the continued use of the elegiac attitude in the Western world.

Keywords: elegy, genre, elegiac forms, loss, mourning, absence.

NOTAS

¹ Elegy inhabits a world of contradiction. The narrative of its historical development is tortuous at best, and the unraveling of its salient preoccupations betrays a persistent entanglement with its generic and formalist relatives.

² En regroupant sous une même étiquette des oeuvres apparemment fort diverses, le terme d'“élégie” soulève en fait de nombreuses interrogations et fonctionne comme un outil heuristique.

³ In its adjectival form it is all-pervasive in literary criticism, and yet few scholars would profess certainty in knowing precisely what *elegiac* denotes.

⁴ Disponível em: <<http://www.oeaw.ac.at/kal/>>.

⁵ “By the socio-economic and class-specific divisions of a mundane historical reality”.

⁶ “Conception of knowledge as unhappy consciousness, a subjectivity that is little more than flotsam on the indifferent stream of modern temporality and wholly devoid of transcendent expectations or metaphysical guarantees”.

REFERÊNCIAS

- ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Lanham: Rowman and Littlefield, 1974.
- ALIGHIERI, Dante. *Il Trattato de Vulgari Eloquentia*. Pio Rajna, org. Firenze: Successori Le Monier, 1896.
- BLOOMFIELD, Morton W. The Elegy and the Elegiac Mode: Praise and Allienation. Barbara K. Lewalski, org. *Renaissance Genres: Essays on Theory, History and Interpretation*. Cambridge: Harvard U P, p. 147-157, 1986.
- BOISACQ, Émile. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1916.
- BOWRA, M. C. *Early greek elegists*. London: Oxford U P, 1938.
- BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Properce: Problèmes d'Inspiration et d'Art*. Paris: Boccard, 1980.
- BRADEN, Gordon. Classical Love Elegy in the Renaissance. WEISMAN. *OHE*. p. 153-69.
- BRAGA, Teófilo. *Arcádia Lusitana* Vol. 19 da *História da Literatura Portuguesa*. 32 vols. Porto: Chadron, 1899.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos, 1969.
- CATULO. *Carmina*. Disponível em: <<http://rudynegenborn.net/catullus/text2/1101.htm>>. Acesso em: 16 mai 2011.
- CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE. *Trésor de Langue Française Informatisé*. Disponível em: <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=4094393730;?b=0>>. Acesso em: 15 mai 2011.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1968.
- CROISET, Alfred & Maurice Croiset. Lyrisme, premiers prosateurs, Hérodote. Volume 2 de *Histoire de la littérature grecque*. Paris: E. Thorin, 1890.
- EURÍPIDES. Ἰφιγένεια [Ifigênia]. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0111%3Acard%3D1>>. Acesso em: 16 mai 2011.
- FARRELL, Joseph. *Classical Genre in Theory and Practice*. New Literary History, Charlottesville, v. 34, n. 3, 2003, p. 383-408.
- FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard U P, 1982.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton U P 1957.
- GENETTE, Gérard. *Introduction à l'Architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- GUILLEN, Claudio. Entre lo Uno e lo Diverso: Introducción a la Literatura Comparada. Barcelona: Crítica, 1985.
- HAGEL, Stefan. *Ancient Greek Music: A New Technical History*. New York: Cambridge U P, 2010.
- HAMBURGER, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: E. Klett, 1957.

- HARDISON, Osborne Bennett. *Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1962.
- KENNEDY, David. *Elegy*. London: Routledge, 2007.
- KEIL, Heinrich. *Grammatici latini ex recensione Henrici Keilii*. 7 vols. Lipsiae [Leipzig]: aedibvs B.G. Teubneri, 1857-1880.
- LAGE, Rui Carlos Morais. *A Elegia Portuguesa nos Séculos XX e XXI: Perda, Luto e Desengano*. Tese. Literatura e Cultura Românicas. Faculdade de Letras – Universidade do Porto, 2010. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/50420>>. Acesso em: 17 mai 2011.
- LARKIN, Philip. *Collected Poems*. London: Faber and Faber, 1988.
- LOPES, Cecília Gonçalves. Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a Elegia Erótica em elevação. Diss. Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – USP, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-0303201-133009/publico/CECILIA_GONCALVES_LOPES.pdf>. Acesso em: 16 mai 2011.
- LORAUX, Nicole. *Les Mères en Deuil*. Paris: Seuil, 1990.
- MAHAFFY, J.P. *A History of Classical Greek Literature*. 2 vols. London: MacMillan, 1891.
- MILLER, Paul Allen. What's Love Go to Do with it? WEISMAN. *OHE*. p. 46-66.
- MINER, Earl. Some Issues on Literary “Species or Distinct Kind”. Barbara K. Lewalski, org. *Renaissance Genres: Essays on Theory, History and Interpretation*. Cambridge: Harvard U P, p. 15-44, 1986.
- MIRANDA, Francisco de Sá de. *Poesias*. Carolina de Michäelis de Vasconcelos, org. Halle: Max Niemeyer, 1885.
- MONTE, Michele. Variable Elegie. *Babel: Langage – Imaginaires – Civilisations* (Université du Sud Toulon), n. 12, p. 7-12, 2005.
- NAGY, Gregory. Ancient Greek Elegy. WEISMAN. *OHE*. p. 15-45.
- OVIDIO. *Metamorphoses*. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>>. Acesso em: 10 mai 2011.
- PFAU, Thomas. Mourning Modernity: Classical Antiquity, Romantic Theory, and Elegiac Form. WEISMAN. *OHE*. p. 546-564.
- PLATÃO. *Leis*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0165%3Abook%3D1%3Apage%3D624>>. Acesso em: 14 mai 2011.
- PLUTARCO. *Péricles*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0072%3Achapter%3D1%3Asection%3D1>>. Acesso em: 14 mai 2011.
- [PLUTARCO]. *[De la Musique]*. *Περὶ Μουσικῆς*. Edição crítica de Henri Weil & Théodore Reinach. Paris: Ernest Leroux, p. 17, 1900.
- PREMINGER, Alex, & T. V. F. Brogan, eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton U P, 1993.
- PSAROUDAKĒS, Stelios. The Auloi of Pydna. *Challenges and Objectives in Music Archaeology. Studien zur Musikarchäologie VI*. Arnd Adje Both et al., orgs. *Orient-Archäologie* 22. 197-216. Rahden (Westfalen): Marie Leidorf, 2008.
- RAMAZANI, Jahan. *Poetry of Mourning*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- RAE, Patricia. *Mourning and Modernism*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007.
- SACKS, Peter. *The English Elegy*. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1985.
- SCHENCK, Celeste Marguerite. *Mourning and Panegyric: the Poetics of Pastoral Ceremony*. University Park: Pennsylvania State U P, 1988.
- SEVILLA, Santo Isidoro de. *Etymologiae*. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/isidore/1.shtml>>. Acesso em: 16 mai 2011.
- SHAW, W. David. *Elegy and Paradox: Testing the Conventions*. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1994.
- SHERER, Anton. Die Sprache des Archilochus. J. Pouilloux et al. *Archiloque. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, x. *Vandoeuvres* (Geneva): Fondation Hardt, p. 89-107, 1964.
- SMITH, Eric. *By Mourning Tongues*. Ipswich: Boydell, 1977.
- SUTER, Ann. *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. New York: Oxford U P, 2008.

TODOROV, Tzevetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

VICKERY, John B. *The Modern Elegiac Temper*. Baton Rouge: Louisiana State U P, 2006.

WEISMAN, Karen. Introduction. WEISMAN. *OHE*. p. 1-9.

WEISMAN, Karen. (Org.) *The Oxford Handbook of The Elegy*. [OHE]. New York: Oxford U P, 2010.

WEST, Martin L. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin: De Gruyter, 1974.

ZEIGER, Melissa F. *Beyond Consolation: Death, Sexuality, and the Changing Shapes of Elegy*. Ithaca: Cornell U P, 1997.

ZIOLKOWSKI, Theodore. *The Classical German Elegy, 1795-1950*. Princeton: Princeton U P, 1980.

ASPECTOS DA TRAGÉDIA GREGA¹

Edvanda Bonavina da Rosa

RESUMO

Neste texto, analisamos a tragédia grega, enfocando aspectos que caracterizam o gênero trágico na Grécia, com ênfase na busca de compreensão do sofrimento humano. Tomamos como ponto de partida de nossa reflexão a *Poética* de Aristóteles e também outros autores, como Burkert, Lesky, Maria H. U. Prieto, Adrados e Gerd Bornheim, para tentar entender os aspectos fundamentais da tragédia grega. Ao explicar os elementos caracterizadores da tragédia, Aristóteles analisa a estrutura do *mýthos*, que é formado por três elementos, a *peripéteia*, a *anagnórisis* e o *páthos*. Ao focar o *páthos* e a morte, a tragédia grega traz para a cena um aspecto indissociável da existência humana, ao mesmo tempo em que apresenta as respostas que o homem grego do século V encontrou para explicar o sofrimento humano, para o qual continuamos ainda em busca de explicações.

Palavras-chave: tragédia grega – sofrimento - *páthos* - Aristóteles – *Poética*.

A dor é uma parte desagradável mas necessária do viver humano.

HAROLD S. KUSHNER

Quando assistimos à representação de uma peça como *Édipo Rei*, ou mesmo lemos o texto, a emoção toma conta de nós, graças à forma poética conferida ao *mýthos* sofocliano. Se pensarmos que essa obra foi criada no século V a.C., maior se torna nossa admiração. Entre as tantas causas que nos levam a admirar o drama grego, está possivelmente o fato de que nele são abordados temas universais, como as relações familiares, o poder de decisão do homem diante de fatos arrasadores, os valores sociais, a relação dos humanos com o transcendente, o papel dos deuses etc. Vemo-nos, de certo modo, transportados para a cena, por meio da simpatia preconizada pelo teatro aristotélico, e sentimos que *nostra res agitur*.² De fato, o drama trágico parece estar muito próximo de nós. No entanto, ao mesmo tempo, comporta muitos elementos específicos da cultura grega daquela época, que o distanciam de nossa realidade e de

nossa compreensão, merecendo por isso que nos detenhamos sobre algumas de suas características.

Para falar da tragédia grega, parece ser conveniente iniciar por uma questão: “O que é uma tragédia?” Para começar, pode-se responder que uma tragédia é um texto teatral e, como tal, destina-se a ser encenado por meio de atores. Segundo os estudiosos do teatro, como Anne Ubersfeld (2005) e Rush Rehm (2008), o primeiro e grande requisito do teatro é um espaço físico, que constitua o lugar onde a encenação possa acontecer. É nesse espaço que os atores encenam a história que é vista pelos espectadores, os quais assim se transformam em testemunhas oculares do acontecimento que se desenrola em cena. O termo grego *théatron* significa exatamente o lugar da contemplação, de onde é possível acompanhar as experiências vivenciadas pelas personagens interpretadas pelos atores em cena. Para a experiência teatral, portanto, são imprescindíveis três elementos: um acontecimento a ser mostrado - que pode ser veiculado por um texto ou não; os atores em cena e o público. Sem estes elementos, não acontece a experiência teatral.

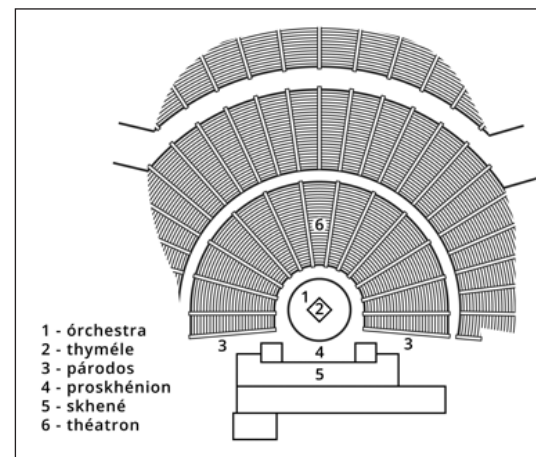
O teatro, como espaço físico para a encenação de tragédias, comédias e dramas satíricos, era uma constante nas antigas cidades gregas, nas quais a presença de ruínas de antigos teatros indica o papel de destaque que as representações teatrais desempenhavam naquela época. O teatro geralmente era entalhado nas encostas de um morro, nas proximidades de um templo. Essa localização não era casual, pois as representações teatrais aconteciam no decorrer de festividades religiosas, em festivais dedicados ao deus Dioniso, quer as Dionísias Urbanas, na primavera (março-abril), quer as Leneias, no inverno (MALHADAS, 2003, p. 81-94). Durante essas festividades, entre as cerimônias realizadas, havia concursos teatrais, com apresentação de tragédias e comédias. As Dionísias urbanas duravam seis dias, e, nesse período havia uma procissão, para que a estátua de Dioniso fosse levada para o centro do teatro, que se tornava um espaço sagrado, consagrado ao deus do vinho, do êxtase e do entusiasmo,³ o deus-máscara adequado para tornar-se o deus do teatro.

O teatro de Dioniso, situado nas encostas da Acrópole, era o principal teatro de Atenas e era formado por três níveis de ocupação:⁴ o *théatron* propriamente dito; a *órchestra* e o complexo constituído pela *skéné* ou “tenda”, onde ficavam os apetrechos teatrais e a indumentária dos atores.

Veja-se abaixo uma foto do teatro de Epidauro, e um desenho esquemático de um teatro grego. Atentar para a entrada lateral, o *parodos*, a *órchestra* e o losango no centro da *órchestra*, que marca o local onde se situava a *thyméle*.



Teatro de Epidauro⁵



Desenho esquemático de um teatro grego⁶

Compõem o espaço teatral o *théatron*,⁷ que é propriamente a denominação dos assentos, o lugar da contemplação; o *párodos*, em número

de dois, são as entradas laterais por onde entram os membros do Coro; a *órkhestra*,⁸ é o espaço circular⁹ para a dança. No centro da *órchestra* havia a *thyméle*,¹⁰ o altar onde se colocava a estátua de Dioniso. Conforme os estudiosos, a *thyméle* era também o altar do sacrifício, onde foram encontrados vestígios de sangue, provavelmente de animais sacrificados após a vitória nos concursos teatrais. Dessa maneira, por meio de tais sacrifícios, a morte situava-se no centro do teatro.

Walter Burkert (1996, p. 87 seqq.), em um texto que trata das origens da tragédia, endossando a opinião dos que consideram que o termo *tragédia* significava em sua origem “sacrifício do bode”, afirma que há uma evidência inequívoca para isso, que é a *thyméle* no centro da *órchestra*. O autor refere-se a essa posição de destaque da *thyméle* dizendo que a memória do sacrifício se localiza no centro da representação dionisíaca. Segundo Burkert, a *thysía*, o sacrifício cruento, era para os antigos a experiência sagrada por excelência. No centro do sacrifício não estaria nem o dom aos deuses, nem a comunhão com eles, mas a morte do animal e o homem como seu assassino. O sacrifício é uma morte ritual, em que o animal morre em lugar do homem, para garantir vida para a comunidade.

Assim sendo, no teatro dionisíaco, o espectador contempla ações essenciais para a manutenção da vida, quer pessoal, quer da coletividade.¹¹ Não iremos abordar neste texto a ampla questão da origem e evolução do gênero trágico. Focaremos alguns aspectos que consideramos importantes para a compreensão de uma tragédia grega, sob o prisma de abordagem que adotamos, o de que a tragédia grega consiste em um texto teatral com ênfase no patético.¹²

Concordamos com autores, como Burkert, Aristóteles, M. H. Ureña Prieto, Adrados, e diremos que no âmago do gênero trágico está a confrontação com a morte, a dor e o sofrimento vivenciados pelos personagens e cantados ou lastimados no *kommós* e pelo Coro.

Para dar início à nossa reflexão, citamos uma passagem de um livro de Harold S. Kushner que imediatamente nos remete à *Poética* e leva a pensar nas características do herói trágico aristotélico: “Frequentemente indagamos porque seres comuns (...) nem extraordinariamente bons nem extraordinariamente maus são de repente envolvidos pela agonia do sofrimento e da tragédia...” (1981, p. 25).

Apesar de nos recordar Aristóteles, a obra de Kushner nada tem a ver com literatura. Kushner não é um profissional das artes, é um rabino

americano, cujo filho de três anos foi diagnosticado como portador de uma doença chamada *progéria* ou “envelhecimento precoce” e, por causa disso, a criança cresceria apenas 90 cm, não teria cabelos, teria o aspecto de um velho, sendo ainda criança, e morreria no início da adolescência. O que podem sentir jovens pais diante de uma notícia como essa? Como resposta, diz o autor e pai: “O que senti naquele dia foi uma sensação profunda e dolorida de deslealdade. Nada tinha sentido”. E, em busca de sentido para essa dor profunda, ele escreveu seu livro, em que faz algumas afirmações interessantes e em conformidade com muitas de nossas reflexões e também dos gregos diante do sofrimento. Em várias passagens, diz Kushner: o homem procura dar sentido ao sofrimento, e assim o vê como ‘punição pelos pecados’.¹³ Isso porque muitos buscam nexos causais entre os acontecimentos e buscam desesperadamente dar sentido a tudo o que lhes ocorre,¹⁴ e que encontrar um sentido na dor é característica exclusivamente humana.¹⁵ Kushner não só afirma que a dor é necessária ao viver humano, como também explica que o sofrimento ensina.¹⁶ Reflexões similares às de Kushner são também encontradas nos autores trágicos gregos, perplexos diante do mistério da dor, do sofrimento e da morte.

No questionamento de Kushner, há ainda outro elemento que importa destacar, quando o autor afirma que: “seres comuns ... são de repente envolvidos pela agonia do sofrimento e da tragédia”.¹⁷ Nessa frase, o termo ‘tragédia’ tem o sentido corrente, comum atualmente, de *acontecimento que desperta lástima ou horror; ocorrência funesta* e ainda *desgraça, infortúnio*. O que está no cerne de nosso termo tragédia hoje é um acontecimento inesperado, inexplicável, inevitável, irreversível, que suscita em nós espanto e dor.¹⁸

No entanto, o sentido do termo *tragédia* que nos importa é o do gênero dramático, teatral, altamente estruturado, que teve sua origem na Grécia antiga, nos fins do período arcaico, cujo apogeu se deu no período clássico, na Atenas do séc. V a.C. Foram vários os autores que se dedicaram a esse gênero teatral na Grécia, mas restaram-nos textos completos apenas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, num total de 33 peças.

A origem do termo *tragédia* é bastante controversa, tendo suscitado variadas teses e um grande número de livros e artigos que tentam explicar sua etimologia bem como a origem do gênero. Segundo a etimologia mais aceita, o termo *tragédia* se compõe de dois elementos da língua grega, “*trács*”, raiz da palavra *trágos*, “bode”, e *ōidē-*, “canto”. Tenta-se

explicar a origem da palavra por meio de teorias diversas, todas relacionadas com o culto dionisíaco. O bode poderia ser tanto o animal sacrificado a Dioniso como também homens vestidos de bode, com o rosto pintado pela borra do vinho, que cantavam e dançavam em festividades consagradas ao deus. A tragédia, então, na origem, teria tido uma relação com os rituais religiosos e com o canto. Ainda hoje, em grego moderno, o termo *tragoudi* significa “canção”. Na Grécia, quando já se havia tornado uma expressão artística, a tragédia consistia em um poema dramático, que comportava não só o canto entoado e dançado por um coro, mas também o diálogo entre os personagens.

A estrutura e os elementos da tragédia foram estudados pela primeira vez pelo filósofo Aristóteles, que escreveu a *Arte Poética*, em 323 a.C. Este foi o primeiro tratado de crítica literária sobre o fazer poético, no qual o autor analisa aspectos relevantes do drama e fornece elementos importantes para pensarmos a tragédia grega. Essa pequena obra de Aristóteles tem tido uma recepção ambígua entre os estudiosos do teatro grego. Admirada por uns, é rejeitada por outros, que o acusam de excessivo formalismo, pois em seu afã classificatório, de forma muito sucinta, levanta alguns pontos essenciais para a poética da tragédia, referentes à criação de uma peça do gênero, sem aprofundar questões relativas ao trágico em si. Os primeiros a trazer modificações e aprofundamento no estudo da tragédia grega no que diz respeito ao fenômeno trágico foram os poetas e filósofos alemães do século XVIII, Schelling, Hölderlin, Hegel, Goethe, Nietzsche, Scheller, entre outros.¹⁹ Posteriormente, outros estudiosos, que enfocaram questões antropológicas, religiosas, míticas, sociais, políticas e também aspectos ligados ao espetáculo, aprofundaram nossa percepção dos textos trágicos como um fenômeno cultural rico e diversificado, mostrando-nos que a arte não só reflete, mas também retrata os valores da sociedade que lhe é contemporânea.

Para pensar acerca de alguns aspectos básicos do gênero trágico, começarei por Aristóteles e sua concepção acerca da tragédia. Segundo o filósofo, a tragédia, assim como toda arte, é *mimesis*, ou seja, é representação.²⁰ O conceito de representação por si só demandaria um tratado, mas pode ser explicado de modo sintético por meio do quadro de René Magritte, *Clairvoyance* (1936). Esse quadro, que é um autorretrato, mostra um pintor, sentado diante de uma tela, no processo de realização de sua obra artística. Mas Magritte não se satisfaz com apenas registrar sua

concepção artística em uma pintura, e também se fez retratar diante de uma tela em que, numa *mise-en-abîme*, o próprio pintor foi retratado diante de uma tela com o mesmo tema de *Clairvoyance*, que ele simula estar pintando. A tela citada pode ser vista no site da organização René Magritte²¹ e a fotografia do pintor diante de seu quadro consta do texto de Krause, G. B. O ovo de Magritte: da metaficção como proteção do enigma.²²

Na pintura, temos um pintor que vê um ovo e pinta um pássaro. É o artista que, por meio de sua sensibilidade, expressa a potencialidade daquilo que vê. Na tela, o ovo se transmuta em pássaro, não sem antes percorrer um caminho que vai do ovo até a tela, e que só chega a ela após ter passado pela “máquina de sensibilidade e criatividade” do artista. A imagem só chega à tela após ter percorrido o trajeto que passa pela visão, mente, coração e mão do artista-poeta. Na foto de Magritte diante de seu quadro, o nível de representação é ainda maior, pois ele fez-se fotografar pintando o quadro em que o pintor pinta o pássaro. Esse quadro é icônico da *mimesis* por excelência. Assim, no quadro de Magritte, o pintor representa na tela o que sua sensibilidade o faz ver: o pássaro dentro do ovo.

Segundo Aristóteles, no drama, a *mimesis* tem como alvo o fazer do homem no mundo, uma vez que o objeto de representação específico do poeta é a ação humana. No capítulo II da *Poética*, 1448a, diz Aristóteles: ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας ... “como os que representam (*hoi mimoúmenoi*) representam (*mimoúntai*) personagens em ação (*práttontas*)...”, referindo-se assim ao objeto da representação dramática, a ação. Em outras passagens, o filósofo volta a mencionar o papel primordial da ação na composição de uma tragédia, como na definição que apresenta no capítulo VI: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας ... (*Poética*, 1459b24-5) “A tragédia é representação de uma ação (*práxeos*) nobre e completa [...]”

Ainda no mesmo capítulo, Aristóteles fala da relação entre ação e agente, quando afirma: ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὗς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν “Já que a tragédia representa ação e é por meio da ação que ela representa as personagens que agem, estes devem necessariamente ter certas qualidades de caráter²³ e de pensamento²⁴ [...]” Segundo o filósofo, “o caráter”, τὸ ἔθος, e “o pensamento”, τὴν διάνοιαν, são as duas causas que decidem as ações e, segundo elas, o fim é alcançado ou não.

Como se vê, Aristóteles enfoca apenas a causalidade humana na realização das ações e deixa de lado toda e qualquer atribuição a agentes externos à decisão dos personagens. No entanto, uma das características marcantes da tragédia grega é a presença constante dos deuses, mesmo em autores como Eurípides, considerado menos religioso do que Ésquilo ou Sófocles. Surge, então, naturalmente, a pergunta acerca da influência divina como motivação da ação. É neste ponto que precisamos recorrer a outros autores para dar conta da complexidade de uma tragédia grega e entendermos a presença dos deuses nas peças. A. Lesky (1976, p. 87 e 90) fala na dupla motivação da ação trágica, ao analisar os feitos de Etéocles em *Sete contra Tebas*, atribuindo a ação, concomitantemente, ao desígnio divino e também ao querer humano. Dessa forma, a tragédia mostra ao mesmo tempo um acontecimento e uma ação; “acontecimento”, *páthos*, – pois o herói vivencia ou “experimenta” um fato que lhe acontece – e “ação”, *práxis*, porque age por decisão própria.

Aristóteles mostra que o poeta deve narrar essa ação de forma ordenada, estruturando-a numa sequência que comporta começo, meio, e fim – estabelecendo uma relação de causalidade nos eventos mostrados. A essa organização da ação ele dá o nome de *mýthos*. No mesmo capítulo VI da *Poética*, Aristóteles assim o define: “o *mýthos* é a imitação das ações; e por *mýthos* entendo a composição dos atos” (1450 a 5). O *mýthos* – compreendido como ordenação das ações – é por muitos considerado o enredo da narrativa trágica. Segundo Aristóteles, o *mýthos* é o fator mais importante na composição de uma tragédia e comporta três elementos: peripécia, reconhecimento e *páthos*. A peripécia é a inversão das ações em seu contrário. Associa-se a essa noção a *metabolè tês týches*, ou mudança de fortuna.

A inversão das ações e a *metabolè* levam-nos a pensar no conceito de narratividade. A narratividade implica a existência de uma *situação inicial* [A] que, em decorrência de uma sequência de atos, se transforma em uma *situação final* [B]. Para Aristóteles, a mudança adequada à tragédia é aquela que faz passar da felicidade para a desgraça, o que significa a queda do herói na infelicidade.

Na teoria aristotélica, a queda do herói deve-se a uma *hamartía*, engano ou erro sem culpa, livrando, assim, o herói de qualquer aspecto moral degradante ou de um crime condenável. Se pensarmos, contudo, que, na concepção grega arcaica sobre a culpa, se tem a noção de uma

falta que, embora não seja subjetivamente atribuída ao sujeito, ela objetivamente recai sobre ele (LESKY, 1976, p. 35; VERNANT e V. NAQUET, 1999), veremos que essa questão não é tão simples como poderia parecer. Édipo, por exemplo, não optou por matar seu pai e casar-se com sua mãe, não sendo, portanto, subjetivamente culpado de tais crimes. Contudo, ele foi o autor e, portanto, objetivamente responsável por tais atos. O importante, do ponto de vista teórico, é que, ao chamar a atenção para a questão da *hamartía*, o erro sem culpa, Aristóteles nos faz ver que o herói não é um “mau caráter”, obviamente possibilitando que ele desperte a simpatia do espectador. A *hamartía* estaria associada a uma limitação humana, que pode significar uma restrição intelectual ou, até mesmo, uma “cegueira” humana diante do futuro. Assim se dá com Creonte, que envia Antígona para a prisão sem enxergar as consequências de seu ato. Apenas após o desenrolar da ação, ele pode compreender a fundo tais implicações.

Lesky (1976, p. 36), porém, vai além da concepção aristotélica, lembrando que “dentro da tragédia grega, pode aparecer também a culpa moral em nosso sentido, como elemento motor” da ação. Na tragédia grega, essa culpa moral expressa-se como *hýbris*, que significa excesso, desmedida, violência ou ultraje. Gernet (1968, p. 5), num capítulo sobre a história da palavra *hýbris*, nos apresenta dados importantes para sua compreensão. Afirma que no direito penal esse termo significa a ofensa ao indivíduo e que, na época clássica, exprime o elemento espiritual do delito, a vontade criminosa do indivíduo.²⁵ O referido autor afirma que em Homero a *hýbris* é geralmente um ato de violência, uma noção ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, extremamente rica. Gernet analisa a *hýbris* de Agamenão na *Iliada* e afirma que ele *não deveria* levar Briseida consigo, mas que ele *podia* fazê-lo. Portanto, nesse caso, a *hýbris* de Agamenão consiste em um *transbordamento do direito (surdroit)*, uma espécie de abuso de poder.

A noção de *hýbris* na cultura grega mereceu a atenção de muitos estudiosos,²⁶ mas vamos-nos deter no estudo de James J. Helm (2004, p. 23-54) sobre a genealogia da moral em Ésquilo, em que o autor traça a evolução do conceito moral da ação, analisando a obra esquiliana e a de seus predecessores, para apresentar a evolução do pensamento grego no que se refere à tentativa de encontrar explicação para a infelicidade humana. Helm analisa aspectos das obras de Hesíodo, Sólon e Teógnis, e Ésquilo e mostra que, tanto em Hesíodo quanto em Ésquilo, “aparece

a afirmação da relação causal fundamental entre os modos de comportamento humano e a felicidade ou miséria humanas²⁷.

Na tentativa de compreender e explicar as causas do sofrimento humano, o pensamento arcaico estabeleceu, primeiramente, a noção de que uma grande prosperidade provocava a inveja dos deuses – *phthónos* – e trazia a inversão da fortuna²⁸. Tinha-se assim a sequência: *ólbos* (opulência) > *oizýs* (desgraça).

Em Sólon, poeta e legislador do século IV a.C., já se encontra a progressão de:

ólbos (opulência) > *kóros* (saciedade) > *hýbris* (arrogância).

Em outra passagem de Sólon fica claro que a arrogância leva à ruína.²⁹ Tem-se aí a seguinte sequência:

ploútos (riqueza) > *hýbris* (arrogância) > *tà ádika* (ações injustas) > *áte* (ruína).

A inovação de Ésquilo é que ele atribui a ruína à *dyssebeia* (impiedade, falta de respeito aos deuses), que causa ações danosas – *thrásos* - o que suscita sua ira divina e a conseqüente desgraça dos mortais. A causa da *dyssebeia*, segundo Ésquilo, é uma “doença do espírito”, *nósos phrenôn* ou *ánoia* – que produz pensamentos errados e comportamentos inadequados, o que traz a punição divina e a destruição. Segundo Helm, em Ésquilo, a equação toda é como se segue:

<i>nósos phrenôn</i> = <i>ánoia</i>	>	<i>dyssebeia</i>	>	<i>hýbris</i>	>	<i>thrásos</i>	>	<i>áte</i>
↓		↓		↓		↓		↓
doença do espírito; <i>insensatez</i>		impiedade		arrogância; ultraje		comportamento imprudente		punição; ruína

A ideia em Ésquilo é a de que quem faz o mal recebe o mal em troca e também a de que o mortal deve aprender a não ser arrogante, pois a arrogância traz a ruína³⁰. Em contrapartida, por oposição ao esquema negativo do comportamento que leva ao desastre e ao sofrimento, tem-se um esquema positivo, que leva à verdadeira prosperidade e paz:

Esquema negativo	Esquema positivo
↓	↓
<i>ánoia</i> = loucura, insensatez	<i>phrónesis</i> = bom senso
↓	↓
<i>dyssebeia</i> = impiedade	<i>eusebeia</i> = piedade
↓	↓
<i>hýbris</i> = arrogância	<i>sophrosýne</i> = prudência
↓	↓
<i>thrásos</i> = ação imprudente	<i>dikaiosýne</i> = justiça
↓	↓
<i>áte</i> = ruína, desastre	<i>ólbos</i> = prosperidade

A ordenação de todas as ações que acontecem na peça constitui o *mýthos* que, para Aristóteles se compõe de peripécia, reconhecimento e patético. Analisamos até aqui a peripécia e a *metabolé*, ou seja, a mudança da fortuna da felicidade para a infelicidade, que pode ser causada quer por uma *hamartía*, engano, ou por uma *hýbris*. Continuando a observar os elementos do *mýthos* aristotélico, é preciso analisar a seguir o patético e o reconhecimento. Passemos primeiramente ao patético. Segundo Rees (1972, p. 1-11) a limitação no entendimento do conceito de *páthos* parte já do próprio Aristóteles, que dedicou os capítulos X, XI e XIV à explicação da peripécia e do reconhecimento, mas restringiu-se apenas a um parágrafo no que se refere ao *páthos*. Rees afirma que, entre os estudiosos, como D. W. Lucas, J. de Romilly, J. Jones etc., apenas G. F. Else se deteve no estudo desses conceitos, considerando o *páthos* essencial para a teoria da tragédia.

Aristóteles assim define o *páthos* na *Poética*, capítulo XI: *πάθος δὲ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαὶ καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα* (1452b10-14), que pode ser traduzido assim: “o *páthos* é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes postas às claras, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”.³¹ Na tradução de Eudoro de Souza para a mesma passagem, assim lemos: “A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (1991, p.259).

Essa passagem apresenta dois aspectos que merecem nossa atenção. O primeiro diz respeito à tradução do termo *πάθος*; o segundo relaciona-se com a questão da compreensão de seu sentido.³² Como se verifica na tradução de Eudoro de Sousa, o estudioso optou por traduzir *páthos* por catástrofe, ao passo que J. Dupont-Roc e J. Lallot o traduzem por *effet violent*, “efeito violento”. Há ainda inúmeras outras traduções possíveis, como “sofrimento”, “cena de sofrimento”, “calamidade”, “acontecimento patético” e outros. Entre as várias possibilidades, optamos por manter a transliteração do termo, *páthos*, considerando-o um termo adequado para expressar o conceito em questão.

No verbete *πάθος*, *páthos*, o *Dicionário grego-português* (MALHADAS, 2009) apresenta a possibilidade de tradução por *patético*, esclarecendo tratar-se da “parte comovente da tragédia”, o que está de acordo com Aristóteles, que considera o patético uma das três partes do *mýthos*. Mas como entender adequadamente essa explicação de “parte comovente da tragédia”, uma vez que um canto coral, por exemplo, pode ser uma parte comovente de uma tragédia, sem, no entanto, constituir o trágico em si?

Por essa razão, optamos por entender o *páthos* no sentido em que é usado por Aristóteles na *Poética*, considerando-o uma *ação dolorosa ou destrutiva*, que desencadeia as outras ações da peça. Essa ação é o “ato original”, que instaura o conflito entre os dois polos em oposição na tragédia, o herói e o cosmos. Por essa razão, o *páthos*, a *práxis phtartiké* no dizer de Aristóteles, muitas vezes acontece no macrocosmo, ou seja, fora da ação que vemos se desenrolar em cena, em um tempo anterior e em outro espaço.

Na introdução ao seu estudo acerca da obra de Eurípides, após avaliar algumas tentativas de conceituação e definição da tragédia de autores como Wilamowitz-Möllerndorff, Gilbert Murray e o próprio Aristóteles, M. H. Ureña Prieto (1966, p. 12) apresenta uma síntese do que considera o cerne da tragédia, ao considerá-la uma ação adjetivada pela dor. Vejamos sua afirmação:

Afigura-se-me que, se em algo se pode discernir o conceito aristotélico de trágico, esse algo será porventura a ação adjetivada pela dor: ação patética. Além disso, não se deve perder de vista que a *Poética* não é um mero compêndio de receitas práticas para versejar, mas um tratado filosófico sobre a τέχνη ποιητική. Há que não olvidar, portanto, o papel desempenhado na

filosofia aristotélica pela noção de atividade. Por sua vez, a referência a Eurípides como o mais trágico dos poetas (*Poét.*, 1453a 29), devido à capacidade para evocar e despertar emoções dolorosas, leva a supor que, para o mestre do Liceu, τραγικός implica, essencialmente, além da ação, o πάθος.

O estudo de F. R. Adrados (1966, p. 11-35) sobre o herói trágico reafirma a teoria de Ureña Prieto. Para ele, a tragédia antiga e a moderna coincidem no fato de que ambas abordam a dor na vida humana. Segundo Adrados, o herói palmita situações em que corre o risco de chocar-se com os limites divinos e seu triunfo ou sua queda sempre acontecem por meio da dor. Sua ótica é que os trágicos gregos sempre buscaram na ação a causa do sofrimento do herói. A principal característica do herói da tragédia grega é a ação e por isso ele está muito longe de ser uma vítima resignada de um destino adverso, diante do qual poderia fugir. Quando o herói cai, há uma ação que o levou a isso. Por essa razão, ressalta que a presença da dor ou da morte jamais paralisam a ação do herói.

Adrados estabelece três elementos imprescindíveis na constituição do herói trágico grego: sua nobreza; sua decisão irrevogável ante a ação e o sofrimento que advém da ação. Afirma ele que, na tragédia, o sofrimento pode estar no fim, representando a morte ou a desgraça do herói (vencedor como Antígona, ou vencido e castigado, como Agamenão ou Édipo em *Édipo rei*); encontrar-se no caminho percorrido e seguir-lhe a vitória final (Orestes e Electra); ir num crescendo que termina em morte (Etéocles em *Sete contra Tebas*) ou dissolver-se no final e resultar em libertação e paz (*Édipo em Colona*; *Filoctetes*). Concluindo, ele afirma que “não basta a mudança de fortuna”; deve-se acrescentar a isso o sofrimento e, lembra Schadewaldt, o qual diz que o sofrimento – tal como o descreve Sófocles – é a essência do homem.

Adrados mostra que os antecedentes da tragédia, a épica e a lírica, já apresentam o homem como um ser chamado ao sofrimento, que inevitavelmente acompanha sua ação³³: procura-se explicar racionalmente o sofrimento, mas sempre resta uma parte irredutível à razão. Também na tragédia, o sofrimento e a morte são sequelas da ação do herói enquanto homem e não deus. Sua grandeza, no entanto, consiste justamente em aceitar, apesar disso, sua ação.

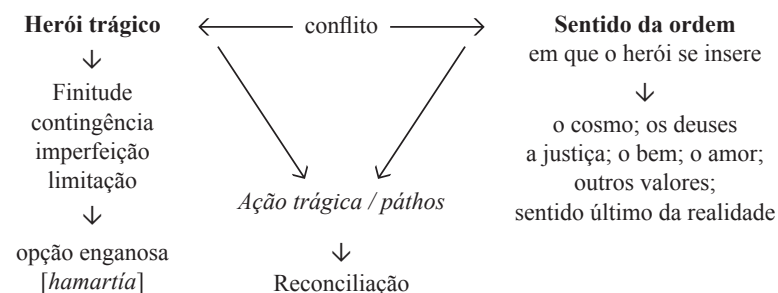
Até agora enfatizamos a questão da ação que se desenrola na tragédia, como resultado de uma escolha do herói. É preciso que se esclareça então como se deve entender a ação, no seu sentido mais adequado à arte

dramática. Aqui a ação, além da escolha, comporta ainda a ideia de conflito. Em toda narrativa, a ação se direciona para um alvo, como meio de eliminação de uma falta. Acontece, entretanto, que o querer de um sujeito encontra a oposição de outro, que também visa ao mesmo alvo, surgindo assim o conflito entre interesses que se chocam. Muito se tem discutido acerca desse conflito na tragédia e Ureña Prieto afirma que uma análise de Racine (séc. XVII), lhe reconhece já um trágico concebido em termos de insolubilidade do conflito, ou seja, nesse autor o conflito não encontra solução. O filósofo alemão Hegel defende a possibilidade de conciliação dos polos opostos no conflito. Há pensadores que, ao contrário, negam a possibilidade de conciliação, como, por exemplo, Nietzsche e Goethe, que não explicam quais seriam, a seu ver, os polos da oposição trágica.

Refletindo sobre os pressupostos do trágico, o filósofo brasileiro Gerd Bornheim (1992, p. 69-92) aborda justamente a questão da possibilidade ou não da conciliação dos opostos e opta pela possibilidade de conciliação. Segundo esse autor, os polos dessa oposição seriam, de um lado, o herói e sua natureza finita, contingente, imperfeita, limitada e, de outro, o sentido de ordem na qual esse herói se insere. Essa ordem pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem e outros valores similares e o sentido último da realidade. Pode-se entender, a partir dessa afirmação de Bornheim, que a limitação do herói é que o faz tomar uma decisão que se revela posteriormente como uma opção enganosa, uma *hamartía*. Essa opção enganosa dá origem ao conflito entre os dois polos, o herói e o sentido da ordem, determinando, assim, o trágico. Em nossas leituras das tragédias gregas, temos observado que a ação do herói, sobredeterminada pelo sofrimento, culmina com a supressão do conflito, obtendo-se, assim, a harmonização dos polos opostos e a reconciliação. Podemos assim resumir tais ideias:

1. A finitude do herói leva-o a uma opção enganosa, à *hamartía*;
2. A *hamartía* do herói coloca-o em conflito com a ordem do cosmo;
3. Esse conflito é a origem do trágico;
4. A ação trágica que se desenrola na peça é marcada pelo *páthos*;
5. O *páthos* traz a reconciliação dos polos em conflito.

Graficamente, teremos:



Refletimos até o momento acerca de dois elementos constituintes do *mýthos* aristotélico, a peripécia e o patético; resta-nos avaliar o terceiro elemento constituinte do *mýthos*, a *anagnórisis*, ou “reconhecimento”, definido por Aristóteles na *Poética* como: ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἐχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων “O reconhecimento é, como o nome indica, a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (1452 a 30-2). Nessa passagem da *Poética*, o reconhecimento é reconhecimento de pessoas, e, quanto à descoberta da identidade de personagens que desconhecem sua verdadeira identidade, podemos citar os exemplos de Orestes e Electra; Ifigênia e Orestes; Creúsa e Íon; Helena e Menelau, na *Helena* de Eurípidés.

Mas Aristóteles amplia o sentido de *anagnórisis* e esclarece que εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνώρισεις: καὶ γὰρ πρὸς ἄνθρωπα καὶ τὰ τυχόντα ἴεστιν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει ἢ καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώρισις, “pode haver ainda outras espécies de reconhecimento. O que acabamos de dizer ocorre também com objetos inanimados, sejam quais forem; é matéria de reconhecimento ficar sabendo que uma pessoa fez ou não fez determinada coisa” (1452 a 32-5).

Se estendermos o sentido da descoberta, ampliando-o para a compreensão que se adquire do verdadeiro significado de uma escolha feita, então entenderemos melhor o sentido do aprendizado que resulta do sofrimento. Como exemplo, refiro a consciência que Medeia adquire do sentido da traição, quando compreende que traiu sua família e sua pátria por amor de Jasão, que agora a traiu, casando-se com outra. Logo no início

da peça, ainda no interior de sua casa, ela exprime, com lamentos, a dor que sente por ter compreendido a gravidade de sua traição:

ὃ πάτερ, ὃ πόλις, ὧν ἀπενάσθη
αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν.

Ó meu pai, ó minha cidade, que deixei
depois que de modo ultrajante matei meu irmão! (v. 155-6)³⁴

Nos versos 800-3 novamente Medeia demonstra a consciência que agora tem de seus atos, quando diz ao Coro:

ἡμάρτανον τόθ' ἠνίκ' ἐξελίμπανον
δόμους πατρώους, ἀνδρὸς Ἑλληνος λόγοις
πεισθεῖσ', ὅς ἡμῖν σὺν θεῷ τεῖσει δίκην.

errei outrora quando abandonei
a casa paterna, convencida pelas palavras
desse grego, que, pelos deuses, há de me pagar!

Dessa forma, o desenrolar da ação não faz simplesmente passar, como dissemos no início, de uma situação inicial para a situação final. Como nos mostra Bornheim, a ação faz passar de uma situação de falso conhecimento de si mesmo e da realidade, que a filosofia pré-socrática denomina *pseûdos*, para a *alétheia*, ou verdadeira sabedoria. Basta pensarmos no rei Édipo, que se via como o salvador de Tebas e depois se descobre o *miasma* causador do dano de sua cidade. Dessa forma, encontramos o sentido último que a tragédia grega atribuía ao sofrimento, pela voz de Ésquilo: *πάθει μάθος*, “a compreensão pelo sofrimento”.

Recordando aqui a afirmação de Burkert: “A existência humana face-a-face com a morte é o cerne da tragédia grega”, acrescentaríamos: o sofrimento, quinhão da existência humana, também se encontra no cerne da tragédia grega. Mas não é um sofrimento inútil, pois por ele o homem aprende a conhecer-se e a avaliar com mais adequação suas escolhas e os resultados de sua ação.

ABSTRACT

In this paper we analyze the Greek tragedy, focusing on aspects that characterize the tragic genre in Greece, with emphasis on the search for understanding of human suffering. We take as a starting point for our discussion Aristotle's *Poetics* and also other authors, as Burkert, Lesky, Maria H. U. Prieto, Adrados and Gerd Bornheim, to try to understand the fundamental aspects of Greek tragedy. In

explaining the characteristic elements of tragedy, Aristotle examines the structure of the *mýthos*, which consists of three elements, the *peripeteia*, *anagnorisis* and *pathos*. By focusing on the *pathos* and death, Greek tragedy brings to the scene an inseparable aspect of human existence, while presenting the answers that the fifth-century Greek man found to explain human suffering, for which we are still seeking explanations.

Keywords: Greek tragedy; suffering; pathos; Aristotle; *Poetics*.

NOTAS

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada durante a XXX Semana de Estudos Clássicos e I Simpósio Internacional de Estudos Clássicos, no período de 12 a 16 de setembro de 2011. Promoção do Departamento de Letras Clássicas e do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ. Agradeço à Prof^ª Dr^a Tânia Martins Santos pelo convite que me foi feito e pela oportunidade de publicar estas reflexões.

² Expressão latina que significa: “Trata-se do que é nosso”, ou “Diz respeito a nós”.

³ O culto a Dioniso tinha como uma de suas formas a dança cadenciada, ao ritmo de instrumentos de percussão, e que, repetida por horas a fio, levava o dançarino e cultuador a um amortecimento da consciência, causando a sensação de perda de sentido, que se expressa pelo termo *êxtase*, que significa “sair de si”, para possibilitar o *entusiasmo*, que, etimologicamente quer dizer “entrada do deus”. O culto dionisíaco era, então, um culto de possessão.

⁴ Para estudo mais detalhado e bibliografia sobre a questão do espaço teatral grego ver o site Didaskalia, que tem muitos estudos sobre teatro grego: <http://www.didaskalia.net/studyaarea/greekstagecraft.html>

⁵ Fotografia: João Aristeu da Rosa. Tirada em 15/04/2010, câmara Nikon D90.

⁶ Desenho: Davi Rosa Estúdio Fotográfico.

⁷ Palavra derivada do verbo *theáomai*, que significa “ver”, “contemplar”.

⁸ Nome derivado do verbo *orchéo*, “dançar”.

⁹ Sucedâneo da antiga eira, lugar onde eram secados ou malhados os grãos da colheita.

¹⁰ A palavra *thyméle* deriva do verbo *thýo*, “fazer sacrifícios aos deuses”.

¹¹ Podemos tecer um longínquo paralelo com a nossa experiência quando assistimos às encenações da Paixão de Cristo.

¹² Não negligenciamos estudos que abordam o aspecto cômico que pode estar presente em uma tragédia, como a cena do guarda diante de Creonte, na *Antígona*, de Sófocles, e reconhecemos ser esta uma riqueza dramática dos textos, mas não nos deteremos nesse aspecto neste trabalho.

¹³ Kushner, 1981, p. 26.

¹⁴ *Idem*, p. 69.

¹⁵ *Idem*, p. 88.

¹⁶ *Idem*, p. 36-7.

¹⁷ *Idem*, p. 25.

¹⁸ “Que tragédia!” – foi o comentário que mais se ouviu no dia 2 de março de 1996, dia do acidente aéreo em que morreram Dinho (Alecsander Alves); Bento Hinoto (Alberto Hinoto); Samuel Reoli (Samuel Reis de Oliveira); Sérgio Reoli (Sérgio Reis de Oliveira) e Júlio Rasec (Júlio César), os cinco jovens integrantes da banda Mamonas Assassinas.

¹⁹ Consultar a esse respeito Szondi (2004) e Machado (2006).

²⁰ Durante muito tempo, o termo grego *mimesis* foi traduzido por *imitação*. Contudo, essa palavra adquiriu conotação bastante negativa nas línguas modernas. A partir da tradução da *Poética*, de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot (1980), passou-se a usar o termo “representação”, que expressa melhor a ideia de *mimesis*.

²¹ <http://www.renema.gritte.org/la-clairvoyance.jsp>.

²² Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. Revista GHREBH-13. <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=37&path%5B%5D=42>

²³ Aristóteles assim define caráter, *tò êthos*: “é aquilo segundo o que qualificamos as personagens em ação” (*Poét.*, 1450a 6) e que “O caráter é de natureza a manifestar uma escolha” (*Poét.*, 1450b 8). Dessa forma, a escolha revela o *êthos* do animal racional que é o homem.

²⁴ O “pensamento”, *hè diánoia*, “é a faculdade de dizer o que a situação requer e o que convém” (*Poét.*, 1450b 4). Além disso, o pensamento é também “tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão” (*Poét.*, 1450 a). Claude Calame (1986, p. 130, n. 12) traduz *diánoia* por “projeto”, “desígnio”, “intenção”.

²⁵ Gernet, 1968, p. 1.

²⁶ Como o estudo de Fisher (1992).

²⁷ Helm, 2004, p. 24.

²⁸ Recordo aqui, a título de ilustração, o famoso caso da riqueza do tirano de Samos, Polícrates, relatado por Heródoto: *História*, III. 39-43; cf. III.120-5.

²⁹ Helm, *op. cit.*, p. 27.

³⁰ Helm, *op. cit.*, p. 33.

³¹ Tradução nossa, baseada no estudo de Rees. Cf. nota 32.

³² Há ainda um terceiro aspecto, que merece menção e que se refere à expressão οἱ ἐν τῷ φανερῷ θανάτοι, comumente traduzida por “mortes em cena”. Essa afirmação foi analisada por Rees, no texto citado, e ele propõe a noção de mortes que são postas às claras e não necessariamente “que acontecem em cena”.

³³ Adrados, 1966, p. 28.

³⁴ A tradução dos versos da peça *Medeia* citados é de nossa autoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRADOS, F.R. El heroe trágico y el filosofo platónico. In: *Estudios sobre la tragedia griega*. Cuadernos de la Fundación Pastor. Madrid: Taurus, 1966, p. 11-35.

ARISTOTE. *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores, vol. II. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 69-92.

BURKERT, W. Greek Tragedy and sacrificial ritual. In: *GRBS* 7, 1966, p. 87-121.

CALAME, Claude. Facing otherness. The tragic mask in ancient Greece. *History of Religion*. Chicago, vol 26, nº 2, p. 125-42, nov., 1986. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1062229>. Acesso em: 30/08/2009.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1977.

EURIPIDE. *Médée*. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

FISHER, N. R. E. *Hybris: A study in the values of honor and shame in Ancient Greece*. Warminster, UK: Aris & Phillip, 1992.

GERNET, Louis. *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris: Maspero, 1968, p. 05.

HELM, James J. Aeschylus' Genealogy of Morals. In: *Transactions of the American Philological Association* 134 (2004), p. 23-54.

HERÓDOTO. *História*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1985.

KUSHNER, Harold S. *Quando coisas ruins acontecem às pessoas boas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

LESKY. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MALHADAS, Daisi. As Dionisiacas urbanas e as representações teatrais em Atenas. In: *Tragédia Grega. O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 81-94.

_____ e DEZOTTI, M. C. *Dicionário grego-português*, vol. 4. São Paulo: Ateliê, 2009.

PAQUET, M. *Magritte*. Bonn: Taschen, 1995.

REES, B.R. *Páthos in the Poetics of Aristotle. Greece and Rome* 19 (1972) 1-11.

REHM, Rush. *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton University Press, 2008.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UREÑA PRIETO, M.H. *Estudo acerca da esperança na obra de Eurípidés*. Dissertação para Doutoramento em Filologia Clássica, apresentada à Universidade de Lisboa. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1966, página 12.

VERNANT, J-P. & VIDAL-NAQUET, P. Esboços da vontade na tragédia grega. In: *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SERMONIS CUSTOS SIUE POETARUM INTERPRES: ACERCA DO OFÍCIO DE GRAMÁTICO EM ROMA

Fábio da Silva Fortes

RESUMO

Representando uma etapa formal da escolarização romana, a escola do gramático no período imperial poder-se-ia caracterizar, ao menos, pelo exercício de três funções principais: o ensino das primeiras letras, a iniciação à leitura e interpretação de textos poéticos e a análise de fenômenos variados da língua latina. Em nosso artigo, mostramos como tais funções aparecem no testemunho de alguns autores gregos e romanos dos séculos I a IV d.C., tais como Suetônio, Sêneca, Agostinho, Dionísio Trácio e Diomedes. Queremos demonstrar que o gramático romano poderia ser concebido tanto como um “intérprete dos poetas” (*poetarum interpres*), quanto como um “guardião da língua” (*sermonis custos*). Por esse motivo, a atual oposição entre “estudos linguísticos” e “literários” não era vigente no antigo conceito de gramática em Roma.

Palavras-chave: gramática antiga; crítica textual; análise das línguas.

INTRODUÇÃO

Parafraseando o comediógrafo latino Terêncio,¹ Roman Jakobson consagrou a máxima *linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto* (“sou linguista, não considero alheio a mim nada do que se refira às línguas”) ao tentar legitimar o estudo da poesia no âmbito da Linguística:

Se o poeta Ranson estiver certo (e o está) em dizer que a “poesia é uma espécie de linguagem”, o linguista, cujo campo abrange qualquer espécie de linguagem, pode e deve incluir a poesia no âmbito de seus estudos. (Jakobson, 1969, p. 162)

No entanto, é fácil reconhecer que, no campo das Letras, os modernos estudos da linguagem perpetuaram a dissociação entre os saberes “linguísticos” e “literários”, separação que, já à época de Jakobson, tornava incomum o fato de um linguista dedicar-se ao estudo de textos poéticos, precisando, para isso, oferecer alguma justificativa. Também em nossos dias, é visível a separação das práticas epistemológicas das reflexões em

torno dos estudos linguísticos e literários, fato que se constata de diferentes modos: seja pela organização departamental da maioria dos institutos e faculdades de Letras no Brasil, seja pela proposição de cursos de pós-graduação nessas duas áreas, seja pela própria divisão entre “Letras” (aí incluindo todos os estudos de literatura) e “Linguística” (abarcando os estudos das teorias linguísticas), como áreas distintas, segundo a classificação do CNPq.²

Apesar disso, a linguagem, enquanto fenômeno “multiforme e heteróclito”, como já afirmava Saussure (1969, p. 17) não se confina entre fronteiras disciplinares estanques e bem-comportadas. A não ser que se lhe encare disciplinarmente segundo algum esforço didático – o que justificaria todas as divisões oficiais da área, voltadas para seu ensino ou pesquisa – os estudos da linguagem humana assumem dimensões que extrapolam os limites disciplinares da Linguística, dos Estudos Literários, dos Estudos Clássicos ou de quaisquer outros campos do saber modernos. Como afirma Fiorin (2010, p. 144), “a linguagem confina com diferentes campos do saber, não só das ciências humanas, mas também das ciências exatas e biológicas”.

Neste artigo, queremos, pois, demonstrar que a separação disciplinar entre “literatura” e “linguística”, não existia na formulação gramatical antiga. Evidentemente, não estamos tomando, ao tratar dos textos antigos, os termos “literatura” e “linguística” em sentido estrito, enquanto saberes historicamente construídos e funcionais na contemporaneidade. Referimo-nos, antes, de forma mais ampla, ao conjunto de reflexões que hoje separa os estudos sobre as línguas e seu funcionamento daqueles que se debruçam mais propriamente sobre a tradição literária, especialmente poética.

É nesse sentido amplo que queremos mostrar, que o conceito de “gramático” e “saber gramatical” produzido no âmbito do discurso metalinguístico antigo abarcava noções hoje pertinentes aos estudos sobre as línguas e sobre as literaturas, além de também possuir uma forte relação com o ensino. Demonstraremos como os conceitos aparecem nos autores latinos e gregos de nosso *corpus*, revelando que o domínio gramatical antigo funcionava como uma espécie de propedêutica de caráter teórico e prático para a leitura dos textos da tradição literária, incluindo algum exame da língua, sem, por isso mesmo, representar uma dicotomia entre língua e literatura.

Quando pega o livro de Cícero *De republica* um certo filólogo aqui, ali um gramático, acolá algum estudioso de filosofia, cada um volta a sua atenção a um aspecto diverso. O filósofo admira-se que tantas coisas possam ser ditas contra a injustiça. Quando o filólogo aborda a mesma lição, anota isto: há dois reis romanos, um dos quais não tem pai e outro não tem mãe. Com efeito, hesita-se a respeito da mãe de Sérvio, nada se diz do pai de Anco, apenas que é neto de Numa. Além disso, observa que aquele a quem consideramos ditador e assim o vemos ser chamado nas histórias, entre os antigos, era considerado o mestre do povo. (...) Quando o gramático explica os mesmos livros, primeiro refere em seus comentários que as palavras *reapse* foram ditas por Cícero, isto é, *re ipsa* [‘pela própria coisa’], assim como *sepse*, isto é *se ipse* [‘ele mesmo’]. Depois muda para aquelas expressões que o costume dos tempos mudou, assim como dizia Cícero: “Pois fomos chamados de volta ao fim da carreira [*ab ipsa calce*] pelo seu grito”. Aquilo que hoje chamamos *creta* no circo os antigos diziam *calx*. Então, reúne os versos de Ênio, em primeiro lugar aqueles escritos sobre o Africano. (...) Afirma que Ênio tirou isso de Homero, e Virgílio, de Ênio.³ (Sêneca, *Ep. mor.*, XVIII, 108, 30-33)

Através da oposição entre os significados, então conferidos, aos antigos ‘filósofo’ (*philosophus*), ‘filólogo’ (*philologus*) e ‘gramático’ (*grammaticus*), a passagem em epígrafe, da epístola de Sêneca a Lucílio, faz demonstrar que os ofícios dos profissionais ligados à linguagem possuíam particularidades, embora ainda estivessem associados no período imperial romano.

Diante do texto escrito – ali exemplificado na obra *De republica*, de Cícero – o filósofo, o filólogo e o gramático teriam, então, cada um, suas preocupações próprias. Ao primeiro, restaria a admiração ética; ao segundo, as investigações em torno do texto em seu contexto mais amplo – os elementos históricos e sociais que pudessem contribuir para a sua interpretação –; ao terceiro, enfim, uma preocupação mais próxima do nível da realização formal das sentenças – as próprias palavras ou, para nos servirmos de termo próprio de nosso tempo, os significantes e seus referentes.

No entanto, para precisar o escopo da doutrina gramatical latina seria preciso, antes de mais nada, reconhecer a filiação à tradição grega. O nascimento das discussões gramaticais em solo romano, conforme nos informa Suetônio (*De gram.*, 2, 1-3), deriva de um fato envolvendo um certo gramático de origem grega, Crates de Malos, que, por ter sofrido

um acidente, teria sido forçado a permanecer em Roma, período durante o qual teria proferido palestras sobre os poetas antigos:

Portanto, ao que pensamos, o primeiro a introduzir em Roma o estudo gramatical foi Crates de Malos, coetâneo de Aristarco, que tinha sido enviado ao senado pelo rei Átalo, entre a segunda e a terceira guerra púnicas, perto da morte de Ênio. Por ter caído em uma vala de esgoto perto da região do Palatino, quebrou sua perna e, durante o período de convalescença, com assiduidade proferiu palestras e dissertou, servindo-nos como exemplo a ser imitado. (Suetônio, *De gram.*, 2, 1-3)⁴

A ascendência helênica da gramática latina também se revela em seu próprio nome, de origem estrangeira: *ars grammatica*, decalque do grego τέχνη γραμματική, possui a mesma raiz de γράμμα, “letra” e, etimologicamente, significaria algo como ‘conhecimento das letras’. Portanto, se recuperarmos, do ponto de vista histórico, a terminologia que dá nome à gramática, chegaremos a identificar o termo de origem grega *grammatica* com seu equivalente latino *litteratura*, do mesmo modo que, etimologicamente, ao termo grego γράμμα equivale a sua contrapartida latina, *littera*. É também Suetônio quem nos ajuda a lançar luz sobre essa questão:

A denominação de ‘gramáticos’ desenvolveu-se a partir do costume grego; mas no início eram chamados de ‘literatos’. Também Cornélio Nepos, no livrinho em que distingue literato de erudito, afirma que, de fato, são chamados pelo povo literatos aqueles que são capazes de escrever ou dizer algo de forma diligente ou aprofundada; de resto, devendo ser chamados, assim, propriamente, de ‘intérpretes dos poetas’ aqueles que são chamados pelos gregos de gramáticos. (...) Porém, há aqueles que distinguem ‘literatos’ (*litterati*) dos ‘mestres de letras’ (*litteratores*), assim como aos gregos soem distinguir gramáticos (*grammatici*) de mestres de gramática (*grammatistae*); aquele, de fato, estimam ser absolutamente culto, e este medianamente.⁵ (Suetônio, *De gram.*, 4, 2-5)

A identidade que Suetônio revela, nos primórdios, entre o ‘literato’ e o ‘erudito’ revela, de antemão, uma das características primordiais do discurso gramatical: a de saber-se repositório dos saberes oriundo dos textos⁶. De certa maneira, o gramático era, antes de tudo, o homem culto, conhecedor dos textos, espécie de “guardião da língua e da cultura”, fato, ademais, também observado por Sêneca, filósofo romano que lhe precedera em uma geração, e Agostinho, pensador da patrística a lhe suceder no século IV de nossa era, como atestamos nas passagens abaixo (grifos nossos):

Posidônio julga necessários não tanto o preceito (com efeito, nada nos impede de utilizar essa palavra), mas também o aconselhamento e a consolação; acresce a esses a investigação das causas, assim, não ousei dizer a causa do que não vejo, **embora os gramáticos, os guardiões da língua latina**, evoquem isso como de seu direito.⁷ (Sêneca, *Ep. mor.*, XV, 95, 65)

A gramática é, porém, a disciplina guardiã e moderadora do som articulado, cuja profissão necessariamente leva a reunir também todas as representações da linguagem humana que foram confiadas à memória e às letras.⁸ (Agostinho, *Sol.*, II, 11, 19)

Na mesma citação, Suetônio revela, ainda, ser possível a oposição entre o simples *grammaticus*, identificado como o homem erudito (o *litteratus*) e o ‘mestre de letras’ (*litterator/grammatista*), permitindo-nos estabelecer uma nuance do conceito de “gramático” nos seguintes níveis:

NÍVEIS	TERMOS GREGOS	TERMOS LATINOS E LATINIZADOS	SIGNIFICADOS
1	γραμματικός	<i>grammaticus litteratus</i>	O erudito, crítico dos textos
2	γραμματιστής	<i>grammatista litterator</i>	O mestre de primeiras letras

Quadro 1. Correspondências entre o *grammaticus* e o *grammatista* em Suetônio

Embora o termo *grammaticus* fosse empregado, em alguns textos, significando indiferentemente as duas noções esboçadas na oposição representada no quadro acima, talvez em decorrência do fato de que o erudito, crítico dos textos, também tenha exercido o ofício do ensino das letras, encontramos uma ressonância dessa separação também em Agostinho, em suas *Confissões*. Ao falar de sua escolarização na infância, o bispo de Hipona distingue um saber, aos seus olhos, muito mais útil, mas que lhe parecera enfadonho na infância – o aprendizado das primeiras letras – de um saber que, aos seus olhos, era inútil, embora lhe tenha trazido deleite na adolescência – a leitura dos textos clássicos:

Amava as letras latinas, não as primeiras que os mestres [*magistri*] ensinam, mas as que ensinam os que se chamam gramáticos [*grammatici*]. Com efeito, aquelas primeiras, quando se aprende a ler, escrever e contar, não eram menos insuportáveis e penosas que todas as gregas. Porém, de onde vinha isso, senão do pecado e vaidade da vida, na qual eu “era carne, espírito que vai e não volta”? Com efeito, aquelas primeiras letras, com as quais se realizava e se realizou a possibilidade de possuir aquilo que encontro escrito,

de ler e de eu mesmo escrever, se desejo, eram melhores, visto que mais certas, do que aquelas nas quais, esquecido dos meus erros, era obrigado a reter não sei quais erros de Eneias, e a chorar a Dido morta, que se matou por amor, embora eu, com olhos secos, misérrimo, conduzisse a mim mesmo morrendo afastado de ti, Deus, vida minha. (Agostinho, *Conf.*, I, 13-20)¹⁰

O excerto significativo das *Confissões* revelam, claramente, a inserção desse saber gramatical no enquadre maior da escolarização formal de Roma. Revela, também, que esse processo de aquisição de competências da linguagem compreendia, ao menos, dois níveis: o aprendizado inicial das letras e a leitura e estudo dos textos poéticos considerados modelares, aí representados pelo famoso episódio da *Eneida*, a morte de Dido, narrada no canto IV.

O segunda etapa da escolarização aludida por Agostinho, a escola do *grammaticus*, estabelece relação mais estreita desse profissional como uma espécie de “crítico de textos”, “intérprete dos poetas” (*poetarum interpretes*), o homem erudito apontado por Suetônio. O ofício desse gramático, como fica claro, nascia de um contato permanente com a tradição poética, colocava-lhe, sem dúvida, na posição de um erudito que também se dedicava a levar aprendizes à leitura dos textos da tradição clássica. Nesse sentido, o gramático, enquanto responsável por iniciar os cidadãos à leitura do repertório cultural greco-romano, ocupava um espaço de relevância social em seu contexto, era, de certa maneira, um guardião dos portais pelos quais, necessariamente, deveriam passar todos aqueles cidadãos que aspirassem à carreira pública. Este “guardião das palavras” era, portanto, o educador responsável pela inclusão profissional em esferas públicas, como nos esclarece Kaster:

Por sua vez, estava implícito, no conjunto de funções do gramático, e nas amplas expectativas às quais estava sujeito, um segundo ponto relacionado à sua *custodia*: o gramático, atuando como um *custos* em outro sentido, ocupando uma posição cardeal na vida social e intelectual do império, uma vez que presidia a passagem da simples alfabetização granjeada na escola do *ludus litterarius*, para a iniciação à cultura literária e à promessa de seus *status* e recompensas.¹¹ (Kaster, 1988, p. 220)

O ANALISTA DA LÍNGUA E INTÉRPRETE DOS POETAS

O fato de a reflexão metalinguística desenvolvida pelo gramático não prescindir, por um lado, de uma dimensão pedagógica, e, por outro,

de uma análise dos textos da tradição, sobretudo poética, leva-nos novamente ao sentido original do termo ‘gramática’ como conhecimento das letras, *litteratura*. Leva-nos, ainda, de volta ao texto de Sêneca (*Ep. mor.*, XVIII, 33) que apresentamos no início: o gramático “reúne os versos de Ênio, em primeiro lugar aqueles escritos sobre o Africano. (...) Afirma que Ênio tirou isso de Homero, e Virgílio, de Ênio¹²”. Enquanto “intérprete dos poetas” (*poetarum interpretes*) o gramático seria uma espécie de exegeta, e, até certo ponto, de “crítico literário”.¹³

O papel do gramático como o conhecedor e comentador dos textos literários é atestada na própria definição de “gramática” tida na Antiguidade. Dionísio Trácio, gramático alexandrino, que teria ensinado em Rodes, entre 140 e 90 a.C., oferece uma definição em sua obra que é considerada por alguns críticos como o primeiro tratado gramatical supérstite:

A gramática é o conhecimento empírico do que é dito, frequentemente, nos poetas e prosadores. Seis são suas partes: a primeira, leitura exercitada segundo a prosódia; a segunda, a exegese dos tropos poéticos encontrados; a terceira, a atualização espontânea dos termos obscuros e das histórias; a quarta, a busca pela etimologia; a quinta, a consideração da analogia; a sexta, a avaliação dos poemas, a qual é o que há de mais belo de todas que há na arte.¹⁴ (Dionísio Trácio, *Tekh. gram.*, I, 1)

Ainda que haja, contemporaneamente, o debate sobre a autenticidade do todo da obra de Dionísio Trácio¹⁵, tal fato não interfere nessa primeira parte, que delinea, a respeito do saber gramatical, dois eixos primordiais: um relativo ao funcionamento da língua – pressuposto, por exemplo, na “busca de etimologia” (ἐτυμολογίας εὔρεσις) e pela “consideração da analogia” (ἀναλογίας ἐκλογισμός) – e outro, mais próprio do trabalho sobre os textos, mais tipicamente de crítica textual e afim à filologia alexandrina – a leitura (ἀνάγνωσις), exegese (ἐξηγησις), avaliação e juízo crítico dos poemas (κρίσις ποιημάτων). Essa definição de gramática, por assim dizer, associada a um trabalho textual, como é sabido, encontrou importantes repercussões nos gramáticos latinos posteriores: inicialmente, em Varrão (século I a.C.),¹⁶ em Quintiliano, no livro I de sua *Institutio oratoria*, no qual se desenvolve extenso capítulo sobre a *ars grammatica*,¹⁷ e, finalmente, nos gramáticos tardios, haja vista, por exemplo, Donato ter escrito, já no século IV, uma *Ars* e dois comentários a partir das obras de Terêncio e Virgílio,¹⁸ e mesmo Prisciano, já no

século VI não deixou de referendar, em suas obras, a vasta produção poética herdada da tradição greco-romana.

Finalmente, a definição de Dionísio Trácio leva-nos também a apresentar uma tese clássica – e ainda influente – acerca da gramática antiga: aquela defendida e referendada por diferentes pesquisadores modernos, entre os quais, principalmente, Barwick (1922), Holtz (1981), Law (1993), Baratin (1994), segundo a qual a gramática nascente em Roma reuniu em si duas vertentes: 1) uma propriamente alexandrina, que tem como precedentes diretos a fundação da Biblioteca de Alexandria no século III a.C. e o desenvolvimento de uma metodologia filológica, em grande parte refletida na concepção gramatical de Dionísio Trácio, e 2) outra baseada na filosofia estoica – que tem como precedentes os trabalhos dos filósofos do círculo de Pérgamo, tendo como um de seus representantes, de fato, o já citado Crates de Malos.

Embora a dimensão filológica permanecesse na essência dos tratados gramaticais, conforme mencionamos há pouco, até a Antiguidade Tardia, pelo menos, é o segundo modelo que teve maior fortuna em Roma, dando ensejo às chamadas “gramáticas escolares” (*Schulgrammatike*), que apresentaram um modelo tripartite diretamente oriundo da escola estoica (Desbordes, 2007, p. 223; Baratin, 1994, p. 143): uma primeira parte tratando dos fenômenos associados aos sons da língua (*uox, littera, syllaba, pedes* etc.), uma parte central que abordava as *partes orationis* (*nomen, pronomen, uerbum, aduerbium* etc.) e uma terceira, que se ocupava do estilo dos textos poéticos (analisando, sobretudo, as *figurae* e *uitia sermonis*).

Assim, os dois eixos esboçados por Dionísio Trácio contemplam duas funções complementares do ofício do gramático: a leitura, avaliação e estudo dos textos literários (a dimensão “filológica”, o gramático como “intérprete dos poetas”, como vimos acima) e a análise de partes menores da língua, tendo como referência os mesmos textos literários (a dimensão “filosófica” ou “estoica” da gramática, o gramático como um “analista da língua”). Como se percebe, na Antiguidade, essas duas dimensões presentes no saber gramatical não eram dicotômicas, mas coexistiram no modelo gramatical greco-romano por um longo período, ao menos até o século VI, com a obra de Prisciano e a guinada “teórica” que ela representou, em detrimento do estudo dos textos.¹⁹ Ainda em Diomedes, gramático do século IV, encontramos uma definição de gramática que revela essas duas dimensões:

Gramática é, especialmente, o saber prático da leitura e da exposição daquelas coisas que estão ditas nos poetas e prosadores: nos poetas, que a ordem seja observada e, nos prosadores, que ela não possua vícios. As partes da gramática são duas, uma que se chama “exegética” e outra “horística”. “Exegética” é a explicativa, que se refere às funções da leitura. “Horística” é a que apresenta definições, que revela os preceitos, cujas espécies são duas: os vícios e as virtudes das partes da oração. Assim, toda a gramática consiste, sobretudo, na compreensão dos poetas e prosadores, na exposição clara das histórias, assim como na organização lógica do escrever e falar correto.²⁰ (Diomedes, GL I, 426,32)

Em suma, a definição de gramática de Diomedes é representativa do modo como as *artes grammaticae* abordaram fenômenos ligados às línguas, bem como revela a permanência do conceito de Dionísio Trácio. Segundo Diomedes, a função principal era, por assim dizer, “extralinguística”: toda teorização “linguística” derivava da função prática que o ensino da *ars grammatica* possuía, o de iniciar os romanos à leitura de textos e ao domínio de uma variedade linguística própria para a produção de determinados discursos.

Das seis partes apresentadas por Dionísio, como constitutivas do discurso técnico gramatical, pelo menos quatro delas guardam certa correspondência com a definição de Diomedes, conforme o paralelo que esboçamos no quadro abaixo:

DIONÍSIO TRÁCIO	DIOMEDES
1ª parte: leitura (ἀνάγνωσις)	1ª parte: funções da leitura (<i>quae pertinet ad officia lectionis</i>)
2ª parte: exegese dos tropos poéticos (ἐξήγησις κατὰ τοὺς ποιητικὸς τρόπους)	2ª parte: definições das figuras e virtudes das partes da oração (<i>quae praecepta demonstrat, cuius species sunt hae, partes orationis uitia uirtutesque</i>)
3ª parte: explicação dos termos obscuros e das histórias (γλωσσῶν τε καὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις)	3ª parte: exposição clara das histórias (<i>historiarum prompta expositione</i>)
4ª parte: busca pela etimologia (ἐτυμολογίας εὔρεσις)	***

5ª parte: consideração da analogia (α)ναλογίας ἐκλογισμός)	5ª parte: organização lógica do falar e escrever correto (<i>recte loquendi scribendique ratione</i>)
6ª parte: avaliação dos poemas (κρίσις ποιημάτων)	***

Quadro 2. Partes da gramática segundo as definições de Dionísio Trácio e Diomedes

Como percebemos, observadas as diferenças de pormenor entre Dionísio e Diomedes (tais como a ausência da análise da etimologia, claramente citada em Dionísio, ou a inclusão das “partes da oração” em Diomedes), as definições de gramática de ambos os autores são, de certo modo, consentâneas, e colocam em relevo o compromisso de estabelecer os limites da *Latinitas*, com vistas à leitura e produção de textos. Talvez, a mais importante diferença entre Dionísio e Diomedes, nesse caso, seja a ausência da sexta parte, considerada pelo gramático grego a “mais bela de todas”, que era a avaliação crítica dos poemas (κρίσις ποιημάτων), que indica claramente a que se destinava o saber gramatical concebido por aquela obra, mas que, ausente em Diomedes, já sinalizasse, talvez, para alguma mudança de concepção em andamento.

CONCLUSÃO

A análise dos textos metalinguísticos antigos, especialmente gramaticais, permitem-nos reconhecer que a atual dicotomia entre reflexões em torno das línguas e da literatura, enquanto domínios epistemológicos distintos, não era válida na Antiguidade Romana, no período imperial. De fato, passagens em Suetônio, Agostinho e Sêneca apontam que ofício do antigo gramático comportava, ao menos, duas atividades diferentes e não necessariamente excludentes: a iniciação às primeiras letras (*o grammatista*) e a introdução à leitura e interpretação dos textos poéticos (*o grammaticus*). Essas duas funções sinalizam para as dimensões pedagógica e crítico-textual inerentes à prática do gramático na Antiguidade.

Se, por um lado, a dimensão “crítico-textual” ou “filológica” da gramática antiga já estivesse textualmente apresentada na definição de gramática de Dionísio Trácio (com reflexos posteriores nas definições encontradas em autores romanos, como Diomedes), por outro lado, no interior

dessa mesma definição podemos perceber que a gramática também se ocupou de certa análise da língua, sobretudo através de um estudo que hoje chamaríamos “lexical” (a explicação de termos obscuros), “morfológico” (a consideração da analogia) e “semântico” (o estudo da etimologia), o que nos permite reconhecer que, além de “intérprete dos poetas”, o gramático era também uma espécie de “analista da língua”, ou “guardião da linguagem”, ao definir os limites da *Latinitas* através de sua apreciação da língua e permitir aos cidadãos o acesso à leitura dos textos clássicos.

Em suma, se considerarmos as funções do antigo gramático como “mestre de letras”, “crítico de textos” e “analista da língua”, concluiremos, portanto, que esse saber técnico funcionava na Roma Imperial como espécie de propedêutica para a leitura de textos da tradição cultural antiga, que era, ao mesmo tempo, a condição para a inserção social do romano letrado.

ABSTRACT

Representing a formal stage in Roman schooling, the grammarian’s school in the imperial period could be characterized at least by the exercise of three different functions: the teaching of first letters, the initiation to the reading and interpretation of poetic texts and the analysis of varied phenomena in the Latin language. In our article we show how such functions can be detached from the testimonies of some Greek and Roman authors from the 1st to the 4th centuries AD, such as Suetonius, Seneca, Augustine, Dionysius Thrax, and Diomedes. We aim at demonstrating that the Roman grammarian could be conceived both as an “interpreter of the poets” (*poetarum interpres*) and a “guardian of language” (*sermonis custos*). Thus, the contemporary opposition between “language” and “literature” studies has never been present in the ancient concept of “grammar” in Rome.

Keywords: ancient grammar; textual critics; language analysis.

NOTAS

¹ A expressão está na comédia *Heauton Timorumenos*, I, 75: *humanus sum, nihil humani a me alienum puto* (“Sou humano, nada humano considero alheio a mim”).

² A classificação de áreas da CAPES/CNPq conceitua área: “conjunto de conhecimentos inter-relacionados, coletivamente construído, reunido segundo a natureza do objeto de investigação com finalidades de ensino, pesquisa e aplicações práticas”. Nessa classificação, os domínios de Letras (que inclui o estudo das literaturas vernácula, estrangeiras modernas e clássicas e das línguas vernácula, estrangeiras modernas e clássicas) e de Linguística (que abarca o estudo das teorias e correntes da Linguística) são áreas distintas dentro da mesma grande área.

³ Cf. *Cum Ciceronis librum de re publica prendit hinc philologus aliquis, hinc grammaticus, hinc philosophiae deditus, alius alio curam suam mittit. Philosophus admiratur contra iustitiam dici tam multa potuisse. Cum adhuc eandem lectionem philologus accessit, hoc subnotat: duos Romanos reges esse quorum alter patrem non habet, alter matrem. Nam de Serui matre dubitatur; Anci pater nullus, Numae nepos dicitur. Praeterea notat eum quem nos dictatorem dicimus et in historiis ita nominari legimus apud antiquos magistrum populi uocatum. Aequae notat Romulum perisse solis defectione; prouocationem ad populum etiam a regibus fuisse; id ita in pontificalibus libris et aliqui qui putant et Fenestella. Eisdem libris cum grammaticus explicuit, primum uerba 'reapse' dici a Cicerone, id est 're ipsa', in commentarium refert, nec minus 'sepe', id est 'se ipse'. Deinde transit ad ea quae consuetudo saeculi mutauit, tamquam ait Cicero 'quoniam sumus ab ipsa calce eius interpellatione reuocati.' Hanc quam nunc in circo 'cretam' uocamus 'calcem' antiqui dicebant. Deinde Ennianus colligit uersus et in primis illos de Africano scriptos (...) Ennium hoc ait Homero [se] subripuisse, Ennio Vergilium.*

⁴ Cf. *Primum igitur, quantum opinamur, studium grammaticae in urbem intulit Crates Mallotes, Aristarchi aequalis, qui missus ad senatum ab Attalo rege inter secundum et tertium Punicum bellum sub ipsam Enii mortem, cum regione Palatii prolapsus in cloacae foramen crus fregisset per omne legationis simul et uoletudinis tempus, plurimas fecit adsidueque disseruit ac nostris exemplum fuit ad imitandum.*

⁵ Cf. *Appellatio grammaticorum Graeca consuetudine inualuit; sed initio litterati uocabantur. Cornelius quoque Nepos libello quo distinguit litteratum ab erudito, litteratos quidem uulgo appellari ait eos qui aliquid diligenter et acute scienterque possint aut dicere aut scribere, ceterum proprie sic appellandos poetarum interpretes, qui a Graecis grammatici nominentur. (...) Sunt qui litteratum a litteratore distinguant, ut Graeci grammaticum a grammata, et illum quidem absolute, hunc mediocriter doctum existiment.*

⁶ De fato, conforme nos lembra Auroux (1993, p. 200), o nascimento da gramática não se pode dissociar do trabalho dos filólogos alexandrinos. Embora, no início, os trabalhos do filólogo e do gramático fossem distintos, com o tempo as tarefas, antes de exclusividade do filólogo, tais como a preservação e explicação dos textos, se tornaram parte da tarefa do gramático. Dessa maneira, o gramático se tornou aquele responsável pela conservação da tradição (e, portanto, da cultura) escrita.

⁷ Cf. *Posidonius non tantum praeceptionem (nihil enim nos hoc uerbo uti prohibet) sed etiam suasionem et consolationem et exhortationem necessariam iudicat; his adicit causarum inquisitionem, aetiologiam quam quare nos dicere non audeamus, cum grammatici, custodes Latini sermonis, suo iure ita appellant, non uideo.*

⁸ Cf. *Est autem grammatica uocis articulatae custos et moderatrix disciplina: cuius professionis necessitate cogitur humanae linguae omnia etiam figmenta colligere, quae memoria litterisque mandata sunt.*

⁹ Aqui Agostinho faz alusão ao Salmo 77,39: “Lembrava-se que eram apenas carne, vento que vai, sem nunca voltar” (Tradução da Bíblia de Jerusalém).

¹⁰ Cf. *Adamaveram enim latinus, non quas primi magistri sed quas docent qui grammatici uocantur. nam illas primas, ubi legere et scribere et numerare discitur, non minus*

onerosas poenalesque habebam quam omnes graecas. unde tamen et hoc nisi de peccato et uanitate vitae, qua caro eram et spiritus ambulans et non reuertens? nam utique meliores, quia certos, erant primae illae litterae quibus fiebat in me et factum est et habeo illud ut et legam, si quid scriptum inuenio, et scribam ipse, si quid uolo, quam illae quibus tenere cogebar Aeneae nescio cuius errores, oblitus errorum meorum, et plorare Didonem mortuam, quia se occidit ab amore, cum interea me ipsum in his a te morientem, deus, uita mea, siccis oculis ferrem miserimus.

¹¹ Cf. “In turn, there was implied in the grammarian’s combined functions, and the wide-ranging expectations to which he was subject, a second point concerning his custodia: the grammarian performed as a custos in another sense, occupying a cardinal position in the social and intellectual life of the empire, as he presided over the critical passage from bare literacy, gained in the *ludus litterarius*, to initiation in the literary culture and the promise of its status and perquisites”

¹² Cf. *Deinde Ennianus colligit uersus et in primis illos de Africano scriptos (...) Ennium hoc ait Homero [se] subripuisse, Ennio Vergilium.* É importante também lembrar que é o conhecimento das “letras” (*grammata*) que é a especialidade evocada por Platão (*Sofista*, 253a), quando fala de gramática.

¹³ Cf. Cantó (1997, p. 741): *hasta la época augústea los grammatici de primera fila son sobre todo críticos literarios, que enseñan em ocasiones, geralmente a jóvenes o a adultos.* (“até a época de Augusto, os *grammatici* de primeira linha são, sobretudo, críticos literários, que ensinam em ocasiões, geralmente a jovens ou a adultos.”)

¹⁴ Cf.

γραμματική ἐστὶν ἐμπειρία τῶν παρὰ ποιητῶν τε καὶ συγγραφεῦσιν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ λεγομένων. μέρη δὲ αὐτῆς ἐστὶν ἕξ
πρῶτον ἀνάγνωσις ἐντριβῆς κατὰ προσῳδίαν,
δεύτερον ἐξηγήσις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιητικὸς τρόπους,
τρίτον γλωσσῶν τε καὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις,
τέταρτον ἐτυμολογίας εὔρεσις,
πέμπτον ἀναλογίας ἐκλογισμός,
ἕκτον κρίσις ποιημάτων, ὃ δὲ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ.

¹⁵ Cf. Baratin (In: Auroux, 1993, p. 200), existe uma contradição entre a formulação inicial de gramática (esta que apresentamos há pouco) e a descrição das categorias de palavras que a seguem. A primeira parece adequar-se ao projeto filológico que definia a gramática alexandrina, da qual a *Tékhnē* é, sem dúvida, representativa. A segunda parte, porém, pareceu aos estudiosos do século XX (cf. Di Benedetto, 1958), uma formulação tardia, provavelmente do século IV, fortemente baseada na descrição do significado levada a termo pela dialética estoica, descrição, ademais, que estava na base dos modelos das artes.

¹⁶ Cf. Varrão (*De ling. Lat. apud Mário Vitorino*, GL VI, 4,4, grifos nossos): *Vt Varroni placet, ars grammatica quae a nobis litteratura dicitur, scientia est rerum quae a poetis, historicis, oratoribusque dicuntur ex parte maiore. Eius praecipua officia sunt quattuor, ut ipsi placet, scribere, legere, intellegere, probare.* (“Conforme Varrão, a arte da gramática, que é chamada por nós *litteratura*, é a ciência das coisas que são

ditas por poetas, historiadores e oradores, em sua maior parte. São quatro suas principais funções: escrever, ler, compreender, avaliar”.)

¹⁷ Cf. Quintiliano (*Inst. or.*, I, IV, 1-2, grifos nossos): *Primus in eo qui scribendi legendique adeptus erit, facultatem grammatici est locus. Nec refert de Graeco an de Latino loquar, quamquam Graecum esse priorem placet: utrique eadem uia est. Haec igitur professio, cum breuissime in duas partes diuidatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem, plus habet in recessu quam fronte promittit.* (Tradução de Pereira, 2006, p. 85: “Tão logo a criança tenha aprendido bem a ler e a escrever, deve ser postos aos cuidados do gramático. E não importa se grego ou latino, pois o método é o mesmo para ambos, embora me pareça melhor começar com um grego. Pois esse mister, embora se divida, muito sucintamente, em duas partes – **a arte de falar corretamente e a explicação dos poetas** –, encerra mais em si do que deixa transparecer”.)

¹⁸ Conforme sabemos, além da famosa *Ars donatiana* (dividida em duas versões, que teriam, possivelmente, a finalidade de uso escolar; uma mais desenvolvida, a *Ars maior*, e um breve sumário em forma de perguntas e respostas, a *Ars minor*), Donato também foi o autor de dois longos comentários: sobre a obra de Virgílio (cuja maior parte não chegou aos dias de hoje) e Terêncio. A escrita desses comentários parecidos corroborar que do gramático se esperava, além de uma reflexão pedagógica sobre a língua, a aplicação desses conhecimentos metalinguísticos para analisar uma obra literária. Outros desdobramentos dos comentários de Donato estão em Law (1987).

¹⁹ Considerada “embrião da gramática moderna”, segundo Baratin (2010), estamos de acordo que a obra de Prisciano, de forma geral, transformou esse estudo filológico e filosófico em uma reflexão mais “linguística”, dando proeminência a uma análise mais abstrata da língua latina.

²⁰ Cf. *Grammatica est specialiter scientia exercitata lectionis et expositionis eorum quae apud poetas et scriptores dicuntur, apud poetas, ut ordo seruetur, apud scriptores, ut ordo careat uitiis. Grammaticae partes sunt duae, altera quae uocatur exegetice, altera horistice. Exegetice est enarratiua, quae pertinet ad officia lectionis: horistice est finitiua, quae praecepta demonstrat, cuius species sunt hae, partes orationis uirtutesque. Tota autem grammatica consistit praecipue intellectu poetarum et scriptorum et historiarum prompta expositione et in recte loquendi scribendique ratione.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTORES ANTIGOS:

AGOSTINHO. *Solliloquia*. Patrologiae Latinae cursus completus. Vol. 32. Paris: J.-P. Migne, 1844-1864, pp. 869-904.

_____. *Confessionum, libri tridecim*. Patrologiae Latinae cursus completus. Vol. 17. Paris: J.-P. Migne, 1844-1864, pp. 435-512.

_____. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 1. ed. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril, 1973.

DIOMEDES. *Diomedis ars*. In: KEIL, H. (ed.). *Grammatici Latini*, I, 299-529. Leipzig: Teubner, 1855-1880 [repub. Hildesheim: Olms, 1981].

DIONÍSIO TRÁCIO. *Dionysii Thracis ars grammatica*. Edição de G. Uhlig. In: SCHNEIDER, Richard & UHLIG, Gustaf (ed.). *Grammatici Graeci*, I. Leipzig: Teubner, 1878-1910 [republicado: Hildesheim: Olms, 1965].

MARIO VITORINO. *De arte grammatica, de metris et de hexametro*. In: KEIL, Heinrich [ed.]. *Grammatici Latini*, VI, 3-31. Leipzig: Teubner, 1855-1880 [repub. Hildesheim: Olms, 1981].

QUINTILIANO. *M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*. Edição de M. Winterbottom. Oxford: Clarendon, 1989, 2 v.

SENECA. *Ad Lucilium Epistulae Morales*. Ed. L. D. Reynolds, Vols. I-II. New York: Oxford University Press, 1965.

SUETÔNIO. *De grammaticis et rhetoribus*. Edição de R. Kaster. Oxford: Clarendon, 1995.

TERÊNCIO. *Comedias*. Tradução e revisão de L. Rubio. 2. ed. Madrid: Consejo superior de investigación científica, 1991.

_____. *Comédies*. Edição e tradução de J. Marouzeau. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

VARRÃO. *De lingua Latina*. Edição de M.-A. M. Casquero. Barcelona/Madrid: Anthropos/Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

TEXTOS MODERNOS:

AUROUX, S. (ed.). *Histoire des idées linguistiques*. Tome 2. Le développement de la grammaire occidentale. Paris: Mardaga, 1993.

BARATIN, M. *La naissance de la Syntaxe a Rome*. Paris, Minuit, 1989.

_____. Le *De grammaticis et rhetoribus* de Suétone: un texte polémique? In: *Histoire Épistémologie Langage*, v. 20, 1998, pp. 81-90.

_____. Sur la structure des grammaires antiques. In: DE CLERQ, J. & DESMET, P. (ed.) *Florilegium historiographiae linguisticae* – Études d’historiographie de la linguistique et de grammaire comparée à la mémoire de Maurice Leroy. Louvain-la-Neuve: Peeters, 1994.

_____. *et. al. Priscien. Grammaire, livre XVII – Syntaxe I.* Paris: Vrin, 2010.

BARWICK, K. *Remmius Palaemon und die römische ars grammatica.* Philologus Suppl. 15.2. Leipzig: Dietrich'sche, 1922.

CANTÓ, J. Los *grammatici*: críticos literarios, eruditos y comentaristas. In: CODOÑER, C. *Historia de la Literatura Latina.* Catedra, 1997, pp. 741-753.

DI BENEDETTO, V. Dionisio Trace e la *techne* a lui attribuita. In: *Annale della Scuola Normale Superiore di Pisa*, v. II, 1958, 27-28, 169-210.

DESBORDES, F. *Idées grecques et romaines sur le langage – travaux d'histoire et d'épistémologie.* Lion: ENS editions, 2007.

HOLTZ, L. *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical.* Étude sur l'*Ars Donati* et sa diffusion (IV^e-IX^e siècle) et édition critique. Paris: CNRS, 1981.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1969.

KASTER, R. A. *Guardians of language: the grammarians and society in Late Antiquity.* Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.

LAW, V. *The Insular Latin Grammarians.* The Boydell Press, 1993

_____. Late Latin grammars in the Early Middle Ages: a typological history. In: *Historiographia linguistica XIII: 2/3.* Amsterdam: John Benjamins, 1987, pp. 365-380.

SAUSURRE, F. *Curso de Linguística geral.* São Paulo: Cultrix, 1969.

IMAGENS METAFÓRICAS EM *OLÍMPICA* 6

Glória Braga Onelley

Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha

RESUMO

Na literatura grega do período tardo-arcaico, notabilizou-se como cultor de epinícios o poeta Píndaro, de cuja produção se destacou, no presente artigo, a ode *Olímpica* 6, dedicada a Hagésias de Siracusa, vencedor na quadriga de mulas em 472 a. C. ou 468 a. C. Teceremos, inicialmente, comentários acerca do epinício e, a seguir, da estrutura da ode *Olímpica* 6, privilegiando-lhe as metáforas poéticas, a *performance* e a relação entre as alusões míticas e o atleta laureado.

Palavras-chave: Píndaro; epinício; metáfora; *performance*; mito.

Píndaro, poeta tebano de fins do século VI a. C. e inícios do século V a. C. (518-438 a. C.) – cuja plenitude literária¹ se situa entre 490 a. C. (LESKY, 1995, p. 221) e 452 a. C., portanto no período de produção poética da Grécia tardo-arcaica (550-450 a. C.) –, é considerado unanimemente pela crítica moderna o principal representante da poesia lírica da Antiguidade, pois sua obra, contrariamente à de outros poetas líricos, como Alceu, Safo e Anacreonte, não nos chegou em estado muito fragmentário. Com efeito, na transmissão da poesia lírica grega, Píndaro é uma exceção, já que, de todos os subgêneros da “mélica” por ele cultivados,² nos foram legadas, por meio de manuscritos datados da Idade Média – procedentes talvez da compilação das odes triunfais realizadas pelos alexandrinos (ORTEGA, 1984, p. 51) –, quatro coletâneas com 45 epinícios,³ cantos triunfais que celebram, de modo geral, os vencedores das principais competições pan-helênicas, e foram ordenados de acordo com a data de instituição dos jogos: primeiro os *Olímpicos* (iniciados em 776 a. C., em Olímpia, em honra de Zeus, e celebrados de quatro em quatro anos), os *Píticos* (instituídos em 582 a. C., em Delfos, em honra de Apolo, e realizados de quatro em quatro anos, alternando de dois em dois anos com os *Olímpicos*), os *Ístmicos* (realizados em Corinto, desde 581 a. C., em honra de Posêidon, no mês de abril, de dois em dois anos, alternando-se com os *Olímpicos* e os *Píticos*) e os *Nemeus* (celebrados desde 573 a.

C., em honra de Zeus, na planície de Nemeia, também de dois em dois anos, no mês de julho, coincidindo a partir deste ano com os *Ístmicos*). No contexto da Grécia arcaica, essas competições eram importantes não somente na esfera desportiva, mas também no âmbito das relações religiosas e políticas. Por outro lado, no âmbito pessoal, a vitória nesses Jogos facultava ao atleta a glória imorredoura, materializada no canto triunfal.

A língua empregada na composição desses cantos triunfais consiste numa mescla dialectal, em que se articulam elementos do dórico e do eólico e, ainda, da poesia homérica, resultando num dialeto literário artificial. Diversas são também as modalidades rítmicas, dispostas, preferencialmente, em estruturas triádicas em que o metro das estrofes é repetido nas antístrofes, após as quais se seguem os epodos, que, embora iguais entre si, possuem um padrão métrico distinto das duas partes anteriores. Portanto, a tríade compõe-se de um sistema rítmico formado de estrofe, antístrofe e epodo. Entretanto, sete odes (*Olimpica* 14, *Píticas* 6 e 12, *Nemeias* 2, 4, 9 e *Ístmica* 8) apresentam estrutura monostrófica, isto é, possuem apenas estrofes em que se repete, em todas as partes do poema, o mesmo esquema métrico. Nas odes pindáricas predominam duas modalidades rítmicas: a eólica e a dáctilo-epítrita, com base nas quais Píndaro criava para cada ode um ritmo diferente, anotou Frederico Lourenço (2006a, p. 10-1; 2006b, p. 95-6).

Outros aspectos que têm suscitado discussões várias entre os estudiosos dizem respeito à *performance* e às circunstâncias em que foram executados os epinícios, apesar de não haver respostas definitivas acerca dessas questões.

Quanto à *performance*,⁴ maioria dos estudiosos⁵ julga terem sido os epinícios produzidos para o canto coral,⁶ muito embora admitam não ser esse tipo de execução comum a todas as odes do *corpus* pindárico, já que algumas apresentam indícios de ter sido a *performance* monódica.⁷ Por sua vez, Mary Lefkowitz (1991, p. 70-1)⁸ considerando o emprego de referências pessoais na poesia de Píndaro, é de opinião que grande parte dos epinícios foi apresentada por um cantor solo.

Em referência ao local de *performance*, difícil também se torna assegurar com exatidão o cenário em que as odes foram apresentadas, pois as informações nelas contidas não são, às vezes, muito claras. A esse respeito, no entanto, há unanimidade entre os críticos de terem sido os seguintes os locais de execução dos epinícios, a saber: o próprio local da vitória,⁹

a cidade ou a casa do homenageado¹⁰ ou, ainda, um templo ou santuário, situados no local da vitória ou na cidade¹¹ do vencedor. Logo, pode-se dizer que os epinícios estavam circunscritos a um ambiente de festa, ou público ou privado.

Embora a vitória atlética seja a motivação primeira do canto agonal, nele não se privilegiam as circunstâncias do acontecimento desportivo, que se dilui em meio a outros elementos característicos da ode pindárica. Assim, encontram-se nas odes referências ao vencedor, a seus antepassados – históricos ou míticos –, aos triunfos obtidos em outros jogos, ao lugar da vitória, às circunstâncias de sua vida, dados esses que se podem relacionar com narrativas míticas de valor paradigmático, não apresentadas na íntegra, apenas em parte ou simplesmente aludidas (Kirkwood, 1982, p. 15) e inseridas, em geral – afirma Rocha Pereira (2006, p. 223) –, para ilustrar sentenças gnômicas, as *gnômai*, que, além de terem uma função didática, enunciando conselhos de ordem moral ou máximas de caráter universal e atemporal, podem ser empregadas como elementos de transição entre as partes da ode e ser expressas antes da narrativa mítica, esta última não presente em todas as odes.¹² Por fim, Píndaro tece comentários acerca de seu mister, destinado a representantes da aristocracia da Grécia do século V a. C., para os quais compôs, por encomenda, cantos triunfais, fato que vincula seu fazer poético ao mecenato¹³ e, ainda, ao contexto histórico de seu tempo. Com efeito, enaltecem-se em seus versos os princípios aristocráticos, cuja base residia no poder da ancestralidade, na riqueza e, ainda, na excelência física e moral dos nobres, seus contemporâneos e vencedores dos *agônes* atléticos. Portanto, sendo os epinícios instrumentos de legitimação do poder aristocrático,¹⁴ constitui, então, a ode *Olimpica* 6¹⁵ um dos importantes testemunhos histórico-literários, tendo em vista ter sido composta para celebrar a vitória de Hagésias de Siracusa – chefe militar¹⁶ do tirano Hierão de Siracusa (478-467-6)¹⁷ – numa quadriga de mulas, em 472 ou 468 a. C.:

Estrofe 1

Estabelecendo douradas

colunas debaixo de um bem murado pórtico do santuário,
como se estabelece um belo palácio,
construamos! Iniciado o trabalho,
é preciso dar-lhe uma fachada que brilhe ao longe. Mas, se
ele é um vencedor Olímpico,

5 guardião no altar profético de Zeus em Pisa,

e cofundador da afamada Siracusa,
de que hino fugiria
tal homem, ao encontrar
cidadãos sem inveja no meio de cantos encantadores?

Antístrofe 1

Saiba, na verdade, que nesta sandália¹⁸
tem seu pé afortunado
o filho de Sótrato! Façanhas sem riscos
10 nem junto aos homens nem nas côncavas naus
são honradas; mas muitos se lembram
quando algo de belo foi realizado com esforço.
Ó Hagésias, é teu o real elogio, que, com justo
discurso, Adrasto outrora proclamara para o vidente,
filho de Oicles, Anfiarau,
quando a terra o
engoliu e também os seus brilhantes cavalos.

Epodo 1

15 Depois, quando tinham queimado as sete piras
de cadáveres, o filho de Talau (Adrasto)
proferiu em Tebas o seguinte discurso:
'Estou com saudades do olho de meu exército,
bom em duas coisas: ser adivinho e
combater com a lança.' Isto também
é verdadeiro para o homem de Siracusa, senhor do cortejo processional.
Embora não seja ele propenso à desavença nem amigo de disputa em excesso,
20 fazendo um grande juramento, disse claramente lhe
darei testemunho; e com vozes doces como o mel,
as Musas o aprovarão.

Estrofe 2

Ó Fintis, pois bem, atrela agora
para mim a força das mulas
o mais rápido possível, para que, em caminho puro,
conduzamos a quadriga de mulas, e eu chegue até
25 a linhagem destes homens, pois essas mulas, mais do que
outras, sabem abrir
esse caminho, já que coroas em Olímpia
ganharam; é preciso então
abrir-lhes as portas dos hinos;
e a Pítana, junto do curso do Eurotas,
é preciso chegar hoje em hora oportuna.

Antístrofe 2

Diz-se que Pítana, unida a Posêidon,

filho de Crono,
30 deu à luz uma filha com cabelo cor de violeta, Evadne.
Mas nas pregas de sua roupa escondeu a gravidez
e, enviando no mês determinado
suas servas, ordenou-lhes
que entregassem a criança aos cuidados do herói Épito, filho de Élato,
que reinava sobre os homens da Arcádia em Fesana,
e fora designado para habitar o Alfeu.
35 Tendo sido criada aí, sob o domínio de Apolo,
(Evadne) experimentou pela primeira vez a doçura de Afrodite.

Epodo 2

E ela não ocultou de Épito durante toda
o tempo o filho do deus.
Mas ele (Épito) foi para Delfos, reprimindo no coração
a raiva inenarrável com agudo propósito,
para consultar o oráculo sobre
esse sofrimento insuportável.

40 Ela, por sua vez, logo que depôs a cinta purpúrea
e o cântaro de prata debaixo da mata sombria,
deu à luz um filho inspirado pelos deuses. Junto dela, o de áureos cabelos
(Apolo)
estabeleceu a amável Ilítia
e as *Moíras*.

Estrofe 3

E de seu ventre, no meio das dores
amáveis do parto, Íamo
veio logo à luz. E ela (Evadne), angustiada,
45 deixou-o no chão; mas duas serpentes de olhos brilhantes,
por desígnio dos deuses, cuidando dele,
o alimentaram com o irrepreensível
veneno das abelhas. Mas quando o rei,
conduzindo seu carro, chegou da
rochosa Delfos, a todos em casa
perguntou sobre a criança que Evadne
dera à luz; de fato, ele (Épito) dizia que a criança era filho de Febo,

Antístrofe 3

50 que acima dos mortais seria um adivinho para os homens
e jamais lhe faltaria descendência.
Assim então declarou. Mas eles confessavam que não o tinham ouvido
nem visto,
embora tivesse nascido havia cinco dias. Mas,
na verdade, estava escondido num canteiro de juncos, no impenetrável matagal,

55 pelos raios dourados e roxos das violetas
 banhado em seu delicado
 corpo. Por isso, sua mãe declarou
 que ele fosse chamado durante todo o tempo
 por esse nome imortal.
 Mas depois que recebeu o fruto da amável
 Juventude da coroa dourada, descendo no meio do Alfeu,
 invocou o poderoso Posêidon,
 seu avô, e o arqueiro guardião
 da divina Delos,
 60 pedindo para sua cabeça uma honra que alimentasse o povo
 no ar livre da noite. Clara ressoou a voz paterna e lhe pediu:
 ‘Levanta-te, filho,
 vem aqui para a terra paterna
 atrás da minha voz!’

Estrofe 4

Chegaram ao escarpado
 rochedo do monte de Crono,
 65 onde ele lhe outorgou o duplo tesouro
 da adivinhação: primeiro, ouvir a voz
 desconhecedora das mentiras, e depois, quando
 chegasse o de ousados expedientes,
 Hércules, majestoso filho dos Alceus¹⁹,
 69 para fundar em honra de seu pai uma festa concorrida
 e o maior festival dos jogos,
 70 na parte mais alta do altar de Zeus,
 ordenou então que (Íamo) estabelecesse o oráculo.

Antístrofe 4

Desde aquele momento é renomada entre
 os Helenos a linhagem dos Iâmidas!
 A prosperidade os acompanhou ao mesmo tempo. E, honrando as virtudes,
 percorrem um caminho visível; dá provas disso
 cada ação (deles). Mas a censura, da parte
 de outros invejosos, está suspensa
 75 sobre aqueles que foram outrora os primeiros a conduzir o carro na
 corrida de doze voltas,
 e sobre os quais a Graça veneranda derrama
 gloriosa forma corporal.
 Se, na verdade, habitando sob a montanha
 de Cilene, ó Hagésias, teus antepassados maternos
 apresentaram

Epodo 4

muitas vezes o arauto dos deuses,
 Hermes, com muitos sacrifícios suplicantes, de modo piedoso,
 ele que rege as competições atléticas e a devida parte dos prêmios
 80 e honra a Arcádia de nobres varões,
 é ele, ó filho de Sótrato,
 com seu pai (Zeus) de barulho retumbante, que realiza o teu êxito.
 Tenho em minha língua a fama de uma límpida pedra de afiar,²⁰
 que, quando eu quero, se aproxima de mim com sopros de belas correntes.
 Minha avó materna era
 de Estínfalo, a florescente Metopa,

Esfrofe 5

que deu à luz Teba, condutora de cavalos,
 de cuja deliciosa água
 86 beberei, enquanto teço para os varões lanceiros
 um hino variado. Agora, incita teus companheiros,
 ó Eneias, primeiro a Hera
 Virginal celebrar,
 e depois a saber se evitamos o antigo insulto
 90 de suíno Beócio com verdadeiras palavras.
 De fato, és correto mensageiro,
 intérprete das Musas de belos cabelos,
 doce taça de cantos ressoantes.

Antístrofe 5

Diz-lhes que se lembrem
 de Siracusa e de Ortígia,²¹
 que Hierão, ao governá-la com imaculado cetro,
 com justos pensamentos,
 95 honra Deméter de pés vermelhos,
 a festa de sua filha de brancos corcéis
 e o poder de Zeus do Etna. As líras
 e as canções de doces palavras o conhecem.
 Que o tempo, em seu curso, não lhe destrua a felicidade,
 mas, com amáveis atos de amizade,
 receba (Hierão) o cortejo processional de Hagésias,

Epodo 5

(cortejo que) vem de uma casa para outra,
 das muralhas de Estínfalo,
 100 e deixa a mãe da Arcádia rica em rebanhos.
 Boas são na tempestuosa
 noite, para serem lançadas de uma nau veloz,
 duas âncoras. Que o deus
 a estes e àqueles conceda, com amizade, glorioso destino!

Ó senhor soberano do mar, concede uma direta travessia,
isenta de dificuldades, ó esposo
105 de Anfítrite da roca de ouro, e faz prosperar
a flor jubilosa de meus hinos.

O atleta homenageado da ode é filho de Sóstrato (vv. 9, 80), pertencente à linhagem dos Iâmidas, e de uma mulher cujos antepassados procediam de Cilene (vv. 77-8), montanha ao norte da Arcádia onde se situava a cidade de Estínfalo – lugar em que ocorrera, provavelmente, a primeira *performance*²² do epinício (vv. 99-100) e onde o deus Hermes era cultuado (vv. 79-81). Note-se que a referência a essa divindade vincula o triunfo atlético à benevolência divina, tendo em vista ter sido Hermes a divindade doadora da vitória (v. 81) a Hagésias. Com efeito, a relação entre a vitória e a vontade dos deuses constitui um *topos*²³ da poesia pindárica.

De modo análogo ao próêmio da *Odisseia* (vv. 1-10) em que não se menciona o nome do herói Odisseu, designado somente no verso 21, também em *Olimpica* 6 o nome do atleta homenageado só aparece no verso 12 por meio de uma invocação, muito embora tenha sido referido indiretamente no verso 4, apenas pela forma verbal em terceira pessoa, e, nos versos 4 a 9, por meio da citação de seus atributos e de sua descendência.

Informa também o canto agonal ter tido o vencedor dupla função: a de guardião do altar profético de Zeus em Pisa (v. 5) – tendo em vista ter como ascendente o adivinho Íamo que recebera de seu pai Apolo o dom da profecia (vv. 65-70) – e a de cofundador de Siracusa (v. 6).²⁴ Essas referências ao laureado, históricas e míticas, encontram-se distribuídas pelos 105 versos que compõem as cinco tríades de *Olimpica* 6, iniciada com uma imagem metapoética ou autorreferencial em que se coteja o fazer poético com um monumento, e o poeta, com um construtor, como atesta, nos quatro primeiros versos da ode, a presença de termos pertencentes ao campo semântico da arquitetura, como *kíonas* “coluna”, *euteikheí* “bem murado”, *prothýroi* “pórtico”, *páxomen* “construamos” e *prósōpon* “fachada”, entendido este último metaforicamente, segundo o léxico pindárico editado por William Slater (1969, p. 454), como o próêmio da ode. Logo, é a magnificência dessa construção poético-arquitetônica – enfatizada pelos adjetivos *khryséas* “douradas” e *telaugés* “que brilha ao longe” – que torna imperecíveis a efemeridade do evento atlético – ideia sumariada no verso 4 – e o próprio destinatário, apresentado, ainda na primeira

estrofe, como vencedor olímpico, guardião, por herança paterna, do altar divinatório de Zeus e cofundador de Siracusa.

A par dessas metáforas, delinea-se, na segunda estrofe, a imagem do poeta-condutor, quando a *persona loquens*, ao invocar o nome do condutor da quadriga – Fíntis,²⁵ auriga de Hagésias – a ele se iguala, como assinala o sintagma autorreferencial *básomen ókkhon* “conduzamos a quadriga de mulas” (v. 24). Logo, por meio de linguagem metafórica, o fazer poético e a *performance* do canto convertem-se, assinala Calame (2005, p. 53), numa corrida de quadrigas, *tópos* na poesia grega arcaica. De fato, assim como o atleta conduz a quadriga à vitória, também o poeta-atleta elabora harmoniosamente seus versos para glorificar o vencedor e sua linhagem. Deste modo, configuram-se, nesse percurso metafórico, a quadriga e a poesia como vias de acesso à imortalidade, a julgar pela presença dos termos sinônimos *keleuthós* (v. 23) e *hodós* (v. 25) “caminho”, o primeiro dos quais representando conotativamente a poesia, e o segundo, conservando sua acepção denotativa, tem o sentido de rota percorrida pela carruagem.

Aliás, essas imagens metafóricas não são as únicas empregadas pela *persona loquens* para descrever, por meio de metalinguagem, sua arte poética, comparada ora com objetos preciosos – como na ode em pauta em que a canção é relacionada com um pórtico de colunas douradas (*Ol.* 6, vv. 1-4), ou, em outras odes, com uma taça de ouro (*Ol.* 7, vv. 1-4) e com ouro refinado (*Nem.* 4, v. 82) –, ora com o produto resultante do trabalho das abelhas (*Ol.* 10, v. 98; *Nem.* 3, v. 77) ou com elementos da natureza, como a flor (*Ol.* 6, v. 105), só para citar algumas. Também o mister do poeta é vinculado a diferentes atividades profissionais, como, por exemplo, a de lavrador (*Nem.* 6, v. 32; *Pít.* 6, v. 2), arqueiro (*Ol.* 1, v. 111; *Ol.* 2, vv. 83-6) e tecelão, este último labor evocado em *Olimpica* 6 (v. 86) pelo emprego do verbo *plékō* “tecer”, metáfora frequente do fazer poético na poesia ‘mélica’, assinala Calame (2005, p. 58, n.12). Com efeito, do mesmo modo que o tecelão trança, com sutileza e habilidade, os fios para a confecção do tecido, também o poeta elabora seu discurso poético entrelaçando recursos literários e linguísticos, combinados com o ritmo e a harmonia, para a perfeita composição da ode e, por conseguinte, para a glorificação do atleta vencedor, como se infere dos versos 86-7 “teço para os varões lanceiros/ um hino variado”.

Entre os elementos constitutivos do epinício pindárico, é interessante pontuar ainda o uso ora da primeira pessoa²⁶ do singular ora da plural (eu/nós – vv. 3, 21, 23, 24, 82, 84, 86 e 105), por meio do qual é possível haver uma alternância entre a voz do poema e a voz do coro, dado que torna improdutiva, segundo Calame (2005, p. 58), a discussão acerca da natureza do sujeito poético nas odes pindáricas: “nem unicamente monódico nem inteiramente coral, o eu/nós do locutor é essencialmente polifônico.”

Deve-se observar também com Claire Muckensturn-Pouille (2009, p. 77) que, ao longo da *Olimpica* 6, o sujeito poético confere voz a outros enunciadores, ora empregando o discurso direto, como no elogio que Adrasto faz a Anfiarau (vv. 16-7) e na ordem dada por Apolo a Íamo (vv. 62-3), no momento em que o deus lhe concede o dom da profecia, ora transferindo, por meio de uma ordem, sua função de locutor do canto agonal a Fíntis, o auriga de Hagésias (v. 22), ou a Eneias, o *chorodidáskalos* (vv. 88-96), com os quais se identifica como poeta-condutor e poeta-mestre do coro.

Por outro lado, há dados sugestivos da *performance* coral da ode e de seu local de execução, haja vista a invocação da *persona loquens* a Eneias, possivelmente o *chorodidáskalos* – a julgar pelos escólios a essa passagem (148a e 149a, *apud* STAMATOPOULOU, 2014, p. 11, nota 34; CALAME, 2005, p. 57, nota 10; p. 58, nota 13) –, a referência aos *hetairoi*, companheiros de Eneias e talvez integrantes do coro e, ainda, o voto do sujeito poético para que o *kómos* “cortejo processional” ao vencedor, após ter sido apresentado em Estínfalo, como julga a maior parte da crítica pindárica acerca da *première* do epinício (*apud* STAMATOPOULOU, 2014, p. 2), fosse também recebido pelo tirano Hierão em Siracusa, onde seria realizada a *reperformance*, durante a festa cultural (v. 95) dedicada a Deméter e a Perséfone, deusas tutelares de Siracusa, culto possivelmente organizado pela família de Hierão (*apud* CALAME, 2005, p. 59). Evidenciam, respectivamente, a recepção e a reapresentação do canto em Siracusa a forma verbal *déxaito* “receba” (v. 98), no optativo desiderativo, enfatizada pela expressão *syn dè philophrosýnas euētátois* “com amáveis atos de amizade”, e os sintagmas adverbiais presentes no verso 99, *oikother oíkad* “de uma casa para outra” e *apò Stymphaliōn teikhéon* “das muralhas de Estínfalo”, e, por fim, a justaposição, no verso 102, dos pronomes *tônde* “estes” e *keínon* “aqueles”, alusivos aos estinfálios e siracusanos,

respectivamente. Assim como esses elementos apontam para a saída do vencedor da cidade de Estínfalo, e Siracusa é ainda um lugar a ser alcançado por via marítima, acredita-se que a execução primeira do canto tenha ocorrido na cidade da mãe de Hagésias. Note-se que o atleta e as duas cidades, a de seus antepassados maternos, Estínfalo, e a sua terra natal, Siracusa, são ainda representados, respectivamente, pelas imagens metafóricas do navio e das duas âncoras (vv. 101-5a), que remetem ao deus do mar, Posêidon, invocado pela *persona loquens* para conceder uma favorável travessia ao *kómos* de Hagésias, do qual possivelmente fazia parte o chefe do coro, responsável, segundo Calame (2005, p. 57), pelo treinamento dos coreutas/*hetairoi* que deveriam transmitir, em *performance* coral, a voz do poeta.

Ainda acerca dessa metáfora marítima, Méautis (1962, p. 200), Kirkwood (1982, p. 94) a interpretam como uma referência à crise política instaurada em Siracusa nos últimos anos de governo de Hierão, crise representada pela imagem da ‘tempestuosa noite’ (vv. 100-1). Assim, na qualidade de cidadão siracusano, observa ainda Méautis (1962, p. 200), Hagésias, prevendo a queda do regime tirânico, pretendia solicitar uma nova cidadania em Estínfalo. A esse respeito, vale mencionar, uma vez mais, a opinião de Stamatopoulou (2014, p. 3-4), que, compartilhando do ponto de vista de Stehle, julga ter sido a ode executada primeiramente em Estínfalo, com o objetivo de estreitarem-se os laços entre o vencedor e essa cidade da Arcádia.

No que concerne ao possível chefe do coro, o sujeito poético, num tom laudatório, refere-se a Eneias, como notou Kirkwood (1982, p. 93) acerca do estilo metafórico de Píndaro – como *ángelos* “mensageiro” (v. 90), e *skytála* (v. 91),²⁷ traduzido como “intérprete”, por ser ele o responsável pela recepção dos eflúvios das Musas – como explicita a expressão *glykys kratèr agaphthénkton aoidân* “doce taça de cantos ressoantes” (v. 91) –, pela transmissão e reapresentação da mensagem/canto em Siracusa, onde também deveria ser objeto de encômio o tirano Hierão, do qual se enfatizam o governo justo, a piedade religiosa, os triunfos já festejados pelas líras e canções de doces palavras (vv. 96-7), a generosidade e a amizade (v. 98).

Deste modo, a referência a Eneias destaca o importante papel do poeta-cantor na perpetuação do triunfo agonal. Nesse complexo processo de elaboração poético-performativa, utilizam-se não só metáforas, como já

se destacou, mas também narrativas míticas relacionadas com a arte divinatória. Assim, por meio do elogio ao atleta homenageado, evoca-se, primeiramente, como modelo mítico Anfiarau (vv. 12-21) – participante da expedição dos Sete contra Tebas sob o comando de Adrasto, rei de Argos-, possuidor das mesmas atribuições do laureado, já que ambos são guerreiro/general e adivinho. É importante enfatizar que a transição do tempo presente, representado pelo vencedor, para o passado mítico se estabelece por meio do pronome relativo *hón* (v. 12), referente ao louvor destinado a Hagésias e a Anfiarau, e do advérbio *pot'*, “outrora (v. 13), com base no qual se alude ao desaparecimento repentino do adivinho tebano (v. 14), que, segundo a versão mítica, fora arrebatado por Zeus para evitar a morte do herói, como se infere do emprego do verbo *katamárptō* ‘engolir’, em tmesis, que indica ter sido Anfiarau tragado pela terra. Observa Barciela (2015, p. 53) que esse corte entre a preposição *katá*, “debaixo de”, “sob” (v. 14) e o radical do verbo salienta não somente o sentido do advérbio, mas também aponta a razão de não ter Adrasto encontrado Anfiarau nas sete piras. Acredita-se ter sido essa a razão de Adrasto ter proferido ao adivinho um elogio, em discurso direto, por meio da imagem *stratiás ophthalmòn emás* “olho²⁸ do meu exército”, metáfora que, além de assinalar a importância de Anfiarau na expedição tebana, lhe sintetiza os dois atributos, relacionados, respectivamente, com a mântica e com a guerra.

Julga-se que a menção ao atributo divinatório de Anfiarau constitui um meio de antecipação do principal mito da ode, cujo eixo temático se centra no nascimento de Íamo²⁹ (vv. 39-47) e em sua iniciação na arte divinatória, tornando-se o primeiro de uma família de adivinhos – os Iâmidas – e o responsável pelo altar profético de Zeus em Olímpia (v. 70).

É digno de nota ter sido o citado mito introduzido pelas imagens metafóricas do poeta-condutor e da poesia-quadriga, por meio das quais, anota Calame (2005, p. 54), ocorre um deslocamento geográfico-temporal, já que, a par do movimento de Olímpia – lugar onde ocorrera a competição desportiva – para Pítana, cidade espartana situada junto ao leito do rio Eurotas, na Lacônia, há uma transposição do tempo da “enunciação do canto”, isto é, o tempo presente – marcado pelo advérbio *sámeron* ‘hoje’ (v. 28) – para o passado mítico, indicado pela referência a Pítana – não somente o nome de uma pequena povoação de que se compunha Esparta, mas também o nome de uma ninfa, filha do deus-rio Eurotas e fundadora da linhagem dos Iâmidas –, que, unida a Posêidon, gerou, em

segredo, Evadne, mãe de Íamo, ancestral mítico de uma extensa linhagem de adivinhos, cujo representante atual é o vencedor olímpico Hagésias de Siracusa. Evadne, por sua vez, seduzida por Apolo, deus à luz Íamo, cuja vocação profética é anunciada na ode pelo atributo *theóphrona* ‘inspirado pelos deuses’ (v. 41) e pelo oráculo de Delfos, revelado ao pai mortal e adotivo de Evadne – Épito –, a quem são declarados a origem e o dom divinatório de Íamo (vv. 49b-51), cujo nome, de etimologia obscura, está associado ao nome da flor violeta (DUCHEMIN, 1955, p. 242-3), *ion*, também presente no epíteto atribuído a Evadne, *ióplokos*, “cabelo cor de violeta” (v. 30), portanto, cor que identifica Íamo como filho de Evadne. Em sintonia com Eleanor Irwin (1996, p. 386), acerca de seu comentário sobre o ambiente onde Íamo fora abandonado por sua mãe, isto é, *khamai* “no chão” (v. 45), considera-se também ser esse lugar sobrenatural, haja vista terem florescido do chão violetas que forneceram ao recém-nascido calor e proteção necessários à sua sobrevivência. Destarte, as violetas simbolizam a própria Evadne posto que exerceram a função materna.

Significativo também nessa passagem é o fato de ter sido, por intervenção divina (v. 46), Íamo alimentado por duas serpentes (46b-47a) *amempheî /iôî melissân* “com o veneno irrepreensível das abelhas”, expressão que se associa, anotou Duchemin (1955, p. 251), já há algum tempo, ao dom da profecia e do fazer poético. Deborah Steiner (1986, p. 103), por sua vez, refere acerca dessa passagem que a relação entre a serpente – animal mântico por excelência (Méautis, 1962, p. 196) – e o mel anuncia o dom profético que o recém-nascido teria posteriormente.

Ao chegar à adolescência, Íamo, ciente de sua ascendência divina, solicita a seu avô Posêidon e a seu pai Apolo um atributo que beneficiasse todo o povo, uma honra pública, *laóthrophos* “que alimentasse o povo” (v. 60). Ressalte-se que, embora a súplica tenha sido dirigida a essas duas divindades, é Apolo, nomeado com seu epíteto, *toxophóron/Dálou theod' mátas skopón* “arqueiro guardião da divina Delos” (v. 59), quem concede ao filho o duplo dom da adivinhação (vv. 65-70): a faculdade de ouvir-lhe a voz profética, pautada sempre na verdade, e a fundação do oráculo de Zeus em Olímpia, antes mesmo da instituição dos Jogos Olímpicos por Hércules. Logo, com a concessão da dádiva da adivinhação, encerra-se o relato mítico dos Iâmidas. Faz, então, a voz do poema a passagem do tempo mítico (vv. 71-7) para o passado próximo de Hagésias, com a alusão laudatória aos antepassados históricos do vencedor

(vv. 78-81) e, numa referência metapoética (vv. 82-7b) a seus próprios ancestrais, por serem todos procedentes da cidade de Estínfalo, dado que identifica o laureado com a *persona loquens*.

ABSTRACT

In the Greek literature of the late archaic period, Pindar became notable as an epinician Poet, from whose lyric production the present article focus on *Olympian* 6, which was dedicated to Hagesias of Syracuse, winner of the chariot-race with mules in 472 B.C. or 468 B.C. We initially develop some commentaries about the epinician, followed by an analysis of the *Olympian* 6 ode, highlighting the poetic metaphors, the *performance*, and the relation between the mythic allusions and the laureate athlete.

Keywords: Pindar; epinician; metaphor; performance; myth.

NOTAS

¹ Com a *Pítica* 6, dedicada a Trasíbulo, filho de Xenócrates, irmão de Terão de Agrigento, Píndaro inicia, informa Lesky (1995, p. 222-4), uma importante relação com a aristocracia da Sicília, firmando laços de amizade com os tiranos Hierão de Siracusa e Terão de Agrigento. Sua ode mais antiga, datada de 498 a. C., é a *Pítica* X, dedicada ao jovem tessálio Hipócleas, vencedor na corrida dupla.

² Como informa Ortega (1984, p. 30-1), a produção literária de Píndaro foi catalogada por Aristófanes de Bizâncio em 17 livros (cf. SUDA, *Vita Ambrosiana*, I, 3, 6), organizados segundo o critério de edição por gêneros, isto é, divididos inicialmente pelas diferentes modalidades do lirismo coral e assim classificados: um livro de *hinos* (cantos em honra aos deuses), um de *peãs* (cantos em honra de Apolo), dois de *diti-rambos* (cantos em honra de Dioniso e, ainda, de outras divindades [apud ROCHA PEREIRA, 2006, p. 195, nota 6]), dois de *prosódios* (cantos em procissão), três de *partênios* (cantos entoados por um coro de donzelas), dois de *hiporquemas* (cantos acompanhados de dança agitada), um livro de *encômios* (cantos de elogio em honra de cidadãos ilustres), um livro de *trenos* (cantos fúnebres em honra de cidadãos) e quatro coletâneas de epinícios (cantos de celebração de atletas vencedores nos Jogos Olímpicos, Píticos, Ístmicos e Nemeus). No que diz respeito à ordenação dos epinícios, foram eles organizados em quatro coletâneas, de acordo com a data de instituição dos jogos: primeiro os Olímpicos, a seguir os Píticos, os Ístmicos e os Nemeus. No interior de cada livro, as odes foram organizadas segundo a competição celebrada – corrida de cavalos, corrida de cavalos montados, corrida de mulas, pancrácio, luta, pugilato, pentatlo, corridas e concursos musicais. Por outro lado, também não se organizavam as odes por ordem cronológica das competições e respectivas vitórias, mas eram elas ordenadas de acordo com a importância do atleta vencedor ou da modalidade de competição. Por exemplo, as *Píticas* 1, 2 e 3, celebradas em honra de Hierão de Siracusa, são posteriores em datação (respectivamente, 474 a. C., data

desconhecida e 470 a. C.), às *Píticas* 6 e 7, compostas, respectivamente, em 490 e 486 a.C. em honra de Xenócrates de Agrigento e Mégacles de Atenas.

³ Race (1986, p. 24) afirma que Píndaro, ao referir-se a seu fazer poético, emprega os termos *hýmnos*, *aidá* ou *epinikios*, este último para qualificar suas odes (*Nemeia* 4, v. 78) e não para designar um subgênero específico. No período helenístico, entretanto, assinala Carey (2009, p. 32), parece não haver uma distinção precisa entre a ode que celebrava uma vitória atlética e outros poemas que continham algum tipo de louvor. A esse respeito, Carey cita a ode *Nemeia* 11 que, embora esteja inserida na coletânea de epinícios, não celebra uma vitória desportiva, mas a investidura de Aristágoras de Tênedos no cargo de prítano.

⁴ Segundo informa Lourenço (2009, p. 19-25), a divisão entre *mélica* monódica e *mélica* coral não foi estabelecida pelos eruditos antigos, mas pela maioria dos teóricos modernos que, seguindo a lição de Karl O. Müller em seu compêndio de *História da literatura grega*, publicada, pela primeira vez, em inglês, em 1840 – *History of the literature of ancient Greece* –, a separaram nessas duas modalidades. Essa divisão, continua Lourenço, foi adotada por Cecil M. Bowra, em *Greek Lyric Poetry* (1961), muito embora essa discussão tenha sido iniciada em começos do século XX por Willamowitz ao analisar as odes *Olímpicas* I e II, dedicadas, respectivamente, aos tiranos Hierão de Siracusa e Terão de Agrigento que, segundo ele, teriam tido execução monódica e não coral. O estudioso alemão julgou terem as referidas odes indícios sugestivos de que a *performance* original não exigia a presença do coro. Essa complexa questão acerca da *performance* da poesia coral foi reexaminada por Martin West, em 1971, ao investigar os novos achados da obra do poeta coral Estesícoro, cujos extensos poemas levaram o helenista inglês a questionar a execução coral (apud Lourenço, 2009, p. 22-3) dos poemas. Por outro lado, West assinala também, destaca Lourenço (2009, p. 24) que a estrutura triádica da poesia de Estesícoro constitui somente um princípio de composição e não uma evidência de *performance* coral. Rocha Pereira (2006, p. 194, nota 5), com base em Pfeiffer, e Frederico Lourenço (2009, p. 20) argumentam que essa divisão moderna da poesia lírica em monódica e coral tem levado outros estudiosos modernos a citar uma passagem da obra de Platão (*Leis*, VI, 764 d-e) para justificar erroneamente a antiguidade da separação entre monodia e canção coral. Na verdade, esse passo de Platão refere-se, observam Rocha Pereira e Lourenço, ao treinamento de cantores solistas e cantores corais durante uma discussão acerca da educação musical. Logo, para esses helenistas, entre outros, a distinção lírica monódica e coral é moderna.

⁵ Cf. SULLIVAN, S. D. Aspects of the “fictive I” in Pindar: adress to psychic entities. *Emerita*, vol. LXX, 1, 2002. p. 83-4; NISSETICH, F. J. *Pindar’s Victory Songs*. London: The Johns Hopkins University Press, 1980. p. 2.

⁶ Citam-se, e.g., *Pítica* 1, vv. 1-4; *Pítica* 10, vv. 55-8; *Olímpica*. 6, vv. 87-92.

⁷ Cf. *Nemeia* 4, vv. 13-6.

⁸ A respeito das referências pessoais nos epinícios pindáricos, cf. Lefkowitz, Mary R. *First-Person Fictions: Pindar’s Poetic ‘I’*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 1-71.

⁹ A *Pítica* 7, celebrada em honra de Mégacles de Atenas, foi cantada em uma festividade pública em Delfos.

¹⁰ As *Olímpicas* 1 e 2, dedicadas aos tiranos Hierão de Siracusa e a Terão de Agrigento, respectivamente, foram celebradas em banquetes nas cortes desses tiranos.

¹¹ A *Olímpica* 3 (vv. 1-3), em honra do tirano Terão de Agrigento, foi executada num templo, por ocasião das Teoxênias, festas populares consagradas aos Dióscuros, Castor e Pólux, e a Helena.

¹² Cf. *Olímpicas* 5, 11, 12 e 14; *Pítica* 7; *Nemeias* 2 e 11 e *Ístmicas* 2 e 3.

¹³ Na Grécia arcaica, a poesia, de modo análogo a outras atividades profissionais, passou a ter um valor comercial, como se infere, por exemplo, de *Pítica* 11, vv. 41-2: “Musa, se concordas em conceder por salário/ tua voz venal {é preciso} que teu ofício seja divulgado aqui e lá.” (Tradução nossa).

¹⁴ Sobre as formas de legitimação do poder aristocrático, em especial dos tiranos sicilianos, cf. HIRATA, Elaine F. V., 2010, p. 23-41.

¹⁵ A tradução de *Olímpica* 6 é de responsabilidade das autoras deste trabalho e constitui parte da pesquisa interinstitucional (UFRJ/UFF) por elas desenvolvida sobre as odes *Olímpicas*. A edição crítica utilizada na tradução é a estabelecida por Snell-Maehler 1987.

¹⁶ Cf. PINDARE. *Olympiques*. Paris: Les Belles Lettres, 1970. p. 74-5.

¹⁷ Para detalhes acerca das tiranias sicilianas, cf. HIRATA, Elaine F. V., 2010, p. 23-41; VALLET, Georges. Pindare et la Sicile. In: *Entretiens sur l' Antiquité Classique. Pindare*. Vandoeuvres – Genève: Fondation Hardt, 1984. p. 285-327.

¹⁸ Com valor metafórico, na acepção de “nesta posição” (SLATER, 1969, p. 401).

¹⁹ Progenitor de Anfitrião, e este o suposto pai de Hércules.

²⁰ Metáfora do fazer poético, em que a língua do poeta é estimulada à produção de um canto harmonioso.

²¹ Parte mais antiga de Siracusa, onde estava situado o palácio de Hierão e, talvez, o de Hagésias (ORTEGA, 1984, reimpr. 1995, p. 100).

²² O argumento da maior parte da crítica pindárica sobre a ode ter sido executada em Estínfalo fundamenta-se nos versos 98-105, nos quais o vencedor e seu *kômos* saem de Estínfalo rumo a Siracusa. Acresce, ainda, que o fato de o laureado ter laços estreitos com as duas cidades motivou uma discussão acerca da localização da *première* do canto triunfal (STAMATOPOULOU, 2014, p. 1).

²³ Cf., e.g., *Olímpicas*. 9, vv. 100-4; 13, vv. 13-8; *Pítica*, 10, vv. 10-5.

²⁴ Segundo os *escolia* 8a e 8b, Hagésias é considerado cofundador de Siracusa, porque seus antepassados participaram da colonização dessa cidade. Entretanto, Willamowitz (1922) e Luraghi (1997) sugeriram que o próprio Hagésias teria participado da reestruturação de Siracusa no governo do tirano Gelão (*apud* STAMATOPOULOU, 2014, p. 7, nota 21). Acerca da remodelação “geloniana” de Siracusa, ver Hirata (2010, p. 28-9).

²⁵ Fintis representa o aristocrata siracusano Hagésias, patrocinador do treinamento das paradas do auriga (CALAME, 2005, p. 54).

²⁶ Sobre o emprego da primeira pessoa na poesia pindárica, cf. LEFKOWITZ, Mary, *op. cit.*, 1991, p. 1-71.

²⁷ Em Esparta, espécie de bastão de madeira sobre o qual se enrolavam correias compridas e estreitas com mensagens secretas, lidas e compreendidas por quem possuísse um bastão idêntico (PINDARE. *Olympiques*, 1970, p. 85, nota 4).

²⁸ Imagem presente em *Olímpica* 2 (v. 10), em referência aos ancestrais históricos de Terão de Agrigento, e em *Pítica* 5 (vv. 55-7a), em alusão a Bato, fundador da estirpe dos reis de Cirene, cidade do vencedor. Com relação à imagem do olho em *Olímpica* 6, convém lembrar, citando Villarrubia (1995, p. 17), Suárez de la Torre (1989, p. 97) e Méautis (1962, p. 195), que o escólio pindárico ao citado verso refere a *Tebaida* como fonte direta do elogio de Adrasto a Anfiarau.

²⁹ Como observa Nisetich (1980, p. 2), nas odes pindáricas é conferido destaque maior à família do vencedor que ao próprio homenageado, já que se busca em fatos pretéritos explicações ou justificativas para o momento presente. A esse respeito, verifica-se, na ode em estudo, que a volta ao passado (vv. 28-71) constitui um meio de glorificação do homenageado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

KIRKWOOD, Gordon. *Selections from Pindar*. Chicago: American Philological Association, 1982. p. 3-19; 93-4.

LOURENÇO, Frederico. *Poesia grega de Alcman a Teócrito*. Lisboa: Livros Cotovia; 2006b. p. 91-6.

ORTEGA, A. *Píndaro. Odas y Fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos, 1984, reimpr. 1995.

PINDARE. *Olympiques*. Texte établi et traduit par Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1970. Tome I.

RACE, William H. *Pindar*. Boston: Twayne Publishers, 1986. pp. 19-35; 67-73.

SLATER, William (ed.). *Lexicon to Pindar*. Berlin: Walter de Gruyter, 1969.

SNELL, B. & MAEHLER, H. *Pindari Carmina cum Fragmentis. Pars I: Epinicia*. 8ª. ed Leipzig: Teubner, 1987.

ESTUDOS

BARCIELA, Aina, M. La figura del mantis en la sexta olímpica de Píndaro. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 17, 2015, p. 51-94. Disponível em: <<http://www.philpapers.org/rec/MGULFD-2>>.

- CALAME, Claude. Entre narrativa heroica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. *Letras Clássicas*, nº 9, 2005. p. 47-65. Disponível em <<http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/issue/view/69>>.
- CAREY, Chris. Genre. Occasion and performance. In: BUDELMANN, F (org.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 21-38.
- DUCHEMIN, Jacqueline. *Pindare, poete et prophète*. Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- FRADE, Sofia. Colunas e violetas: *Olimpica VI*. In: LOURENÇO, Frederico. *Ensaio sobre Píndaro*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006. p. 47-55.
- HIRATA, Elaine Farias Veloso. Monumentalidade e representações do poder tirânico no Ocidente grego. In: CORNELLI, Gabriele (org.). *Representações da Cidade Antiga – Categorias históricas e discursos filológicos*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos – Classica Digitalia Universitatis Conimbricensis, 2010. p. 23-41.
- IRWIN, M. Eleanor. Evadne, Iamos and Violets in Pindar's Sixth Olympian. *Hermes* 124 Bd., H. 4, 1996. p. 385-95.
- LEFKOWITZ, Mary R. *First- Person Fictions: Pindar's Poetic 'I'*. Oxford: Clarendon Press, 1991. p. 1-71.
- LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995. p. 211-37.
- LOURENÇO, Frederico (org.). *Ensaio sobre Píndaro*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006a. p. 9-11.
- _____. Lírica coral e monódica: uma problemática revisitada. *Humanitas* 61, 2009, p. 19-29.
- MÉAUTIS, Georges. *Pindare, le Dorien*. Paris: Editions Albin Michel, 1962. p. 193-201.
- MUCKENSTURM-POULE, Claire. L'énonciation dans les scholies de la Sixième Olympique. *Dialogues d'histoire ancienne*, 2009/ Supplément 2 S2. p. 77-91. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-dialogues-d-histoire-ancienne-2009-supplement2-page-77.htm>>.
- NISETICH, Frank J. *Pindar's Victory Songs*. London: The Johns Hopkins University Press, 1980. p. 1-22.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de História da Cultura Clássica*. 10ª. ed. I Vol. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.
- STAMATOPOULOU, Zoe. Inscribing Performances in Pindar's Olympian 6. *Transactions of American Philological Association* 144, 2014. p. 1-17. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/apa/summary/v144/144.1stamatopoulou.html>>. Acesso UFRJ em 29/8/2014.
- STEINER, Deborah. *The Crown of Song: Metaphor in Pindar*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio. Adivinación y profecía en Píndaro (II). *Minerva: Revista de Filología Clásica*, n. 3, 1989. p. 79-120
- _____. Parole de poète, parole de prophète; les oracles et la mantique chez Pindare. *Kernos*, 3, 1990. p. 347-58. Disponível em: <<http://kernos.revues.org.1006;DOI:10.4000/kernos.1006>>.
- SULLIVAN, Shirley D. Aspects of the "fictive I" in Pindar: adress to psychic enteties. *Emerita: Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXX, 1, 2002, p. 83-102.
- VALLET, Georges. Pindare et la Sicile. In: *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Pindare*. Vandoeuvres – Genève: Fondation Hardt, 1984. p. 285-327.
- VILLARRUBIA, Antonio. La victoria de Hagesias de Siracusa y la Olímpica 6 de Píndaro. *Habis* 26, 1995. p. 13-28.

A RECEPÇÃO DA POESIA AMOROSA NA ANTIGA ROMA

Paulo Sérgio de Vasconcellos

RESUMO

Este artigo trata da recepção da poesia amorosa na antiga Roma, examinando alguns testemunhos de uma indistinção entre autor histórico e *persona* poética que é o viés interpretativo dominante na recepção daquele tipo de texto. Leituras biografistas não são uma excrescência relativamente recente, como por vezes se parece pensar: tomar o que diz o eu poético por expressão do autor empírico é uma prática que vemos disseminada na antiga Roma.

Palavras-chave: poesia amorosa romana; análise biografista; *persona* poética.

A tradição biografista nos estudos clássicos é por demais conhecida; muito comum no passado, ela resiste aqui e ali ainda hoje. Numa resenha¹ ao livro de Stephen Hinds sobre alusão e intertexto², o qual criticava os estudiosos da intertextualidade que eliminam, simplesmente, a categoria do autor de suas análises intertextuais, Gian Biagio Conte menciona sua batalha de 25 anos atrás (na década de 1970; portanto: a resenha é de 1999) contra o biografismo (“against biographism and the biographical approach in literature”³), ainda fortemente radicado em seu país; sua ênfase no *texto* era parte desse ataque ao biografismo. A necessidade de se engajar no combate a leituras biografistas teria levado o estudioso a desviar o foco da vida dos autores para o texto. As palavras de Conte revelam quão forte era, num país de sólida tradição filológica, o viés biografista na análise de textos da Antiguidade.

Denominamos biografista a leitura do texto literário que toma o “eu” expresso no texto como confessional e as vicissitudes que ele reporta como relato biográfico de acontecimentos da vida do autor, sem levar em consideração parâmetros genéricos, tópicos tradicionais, ou seja, os elementos que, seja como for, permeiam a relação entre o autor empírico e a expressão de um *eu* construído no texto. Na sua vertente mais ingênua, o biografismo inventa verdadeiras biografias dos autores antigos ou aspectos delas baseando-se em dados da obra, sem o menor cuidado de submetê-los a uma indagação a respeito de seu estatuto. Vamos ilustrar essa

postura com um trecho do manual de literatura latina de Ettore Paratore. Desde já, é preciso ressaltar que o que criticamos não é este ou aquele estudioso, mas uma certa prática enraizada em nossos estudos:

A vida de Catulo enche-se e esgota-se num único grande acontecimento: o seu amor por Lésbia. Filho de família abastada, tanto que César era hóspede de seu pai durante as suas estadas na Cisalpina, foi enviado pelos familiares para Roma e repartiu os seus dias entre a moradia romana, uma *villa* entre Tivoli e a Sabina, a residência de Verona, sua terra natal, e a uma *villa* na pequena península de Sirmio, junto ao Garda. Mas em Roma se cumpriu o trágico destino da sua vida breve, um destino que lhe atormentou e queimou antes do tempo a existência, de modo que podemos dizer, sob este aspecto, que a vida de Catulo, o primeiro poeta de amor da latinidade, é ao mesmo tempo a mais romântica, a mais exemplar entre as muitas vidas amorosas iluminadas pela poesia: a tornar mais perfeito este caráter, supôs-se também, e não é hipótese arriscada, que morreu de mal subtil, que, de resto, era talvez um mal de família, dado que também um irmão caríssimo morrera em idade jovem, ainda antes dele, durante uma viagem em Trôada.⁴

Dizer que o grande acontecimento da vida de Catulo é o seu amor por Lésbia é muito discutível. Primeiramente, os poemas a Lésbia constituem uma parte relativamente modesta dos *Catulli carmina*, que, inclusive, celebram outros amores. Sobretudo, além de considerar que os poemas a Lésbia trazem o relato de uma ligação amorosa real, uma postura de fato difundida entre os estudiosos do poeta, dizer que a vida do *poeta se esgota* nessa relação amorosa é, claramente, pura especulação biografista. Como se não bastasse, ao modelar um retrato de Catulo seguindo clichês do poeta romântico, Paratore o imagina morrendo moço, de tuberculose (o *male sottile*, do original em italiano). Podemos inferir que a figuração de um Catulo tísico é baseada em indícios muito duvidosos, extraídos de sua obra: a referência a uma “tosse incômoda” e “frequente” no poema 44 (*malam...tossem*, v.7; *frequens tussis*, v. 14). Que Catulo morreu jovem, sabemos-lo pela conhecida notícia de São Jerônimo sobre os trinta anos de vida do poeta, mas nada nos dá o direito de concluir que essa brevidade se deu por causa da tuberculose. Os exageros da especulação biografista se mostram ainda mais no final do excerto que reproduzimos: Paratore imagina que o próprio irmão de Catulo (de cujo traspasse tomamos conhecimento pelo poema 101) morreu de tuberculose: este seria, então, um mal de família.

Esse exemplo mostra como, até mesmo, filólogos de notável saber e experiência com os textos se deixavam levar por uma concepção

biógrafo do *eu* expresso na poesia subjetiva da Antiguidade, extraindo do texto poético, imprudentemente, o que seriam informações sobre o autor de carne e osso.

Segundo Diskin Clay,⁵ Eric Havelock (em 1938, com o seu *The lyric genius of Catullus*) e Harold Cherniss (em 1943,⁶ criticando Wilamowitz, apontado como “o campeão do método biográfico na interpretação da literatura clássica”⁷) foram os pioneiros na crítica às leituras biografistas nos estudos clássicos.

Mas a reação ao biografismo em nosso campo de estudos acentuou-se a partir da década de 1950, de início sobretudo em países de língua inglesa; foi então que começou a se fazer sentir com mais força, na interpretação dos clássicos, a influência dos “novos críticos”, que privilegiavam a análise formal do texto e rejeitavam análises de cunho biografista, psicológico ou sociológico.

Entretanto, a primeira tentativa sistemática e influente de aplicar, em nosso campo, a noção de *persona* literária (um elemento textual a não se confundir com o eu empírico) teria sido a de William Anderson, em seu estudo de 1964 sobre a sátira de Juvenal (“Anger in Juvenal and Seneca”).⁸ Houve, porém, críticas negativas a esse tipo de hermenêutica, algumas vezes reações furibundas.

Um classicista, escrevendo na década de 1970 sobre o modo de abordar a obra poética, fomentado pelo *New Criticism*, assim se expressa:

Uma torrente de ensaios e livros nos advertia para tomar cuidado com a hereesia pessoal, a moda biografista e a falácia intencional e para nos concentrarmos no tom, na elocução e nas relações estruturais dentro do próprio poema.⁹

Entretanto, a reação a leituras biografistas ingênuas levou certos estudiosos a negarem completamente qualquer importância à figura do autor empírico; como vimos, Stephen Hinds fala em “fundamentalismo intertextualista”, um modo de interpretar centrado nos textos, que descarta, sem mais, a noção de autor. Um exemplo radical dessa postura que privilegia a *persona* poética são as controvertidas análises da elegia amorosa romana feitas por Paul Veyne: a elegia seria uma espécie de jogo que poria em cena um ego fictício de que o leitor deveria rir: o *ego* da elegia contaria não as vicissitudes amorosas do autor, mas de um personagem apaixonado que com ele não se confunde. Infelizmente Veyne é contraditório a respeito da recepção contemporânea da poesia elegiaca romana: ora deixa entender que os leitores estavam muito conscientes de que tudo

era um jogo, uma requintada ficção, a não ser levada a sério, e cabia rir do *ego* junto com o autor, ora sugere que os leitores confundiam *ego* e autor, fazendo leitura biografista.¹⁰ A obra de Veyne provocou reações diversas: estudiosos há que a elogiam como uma introdução brilhante ao universo da elegia romana; mas as críticas totalmente negativas não são poucas, e uma estudiosa italiana chega a lamentar-se por o livro de Veyne ter sido traduzido para o italiano.¹¹

Neste artigo, é necessário delimitar nosso objeto de estudo: no âmbito da poesia subjetiva, isolamos a poesia amorosa romana e sua recepção. Entre a Cila do biografismo ingênuo e a Caribdis da teoria da *persona*, que elimina a figura do autor das interpretações do texto poético, perguntamo-nos de que forma os antigos romanos interpretavam a poesia amorosa e concluimos desde já que, seja como for, a leitura biografista não é invenção romântica: já era praticada na Antiguidade de várias maneiras, e mais: parece ter sido o modo de recepção predominante.

Comecemos este panorama sumário da recepção da poesia amorosa por um texto que é imperioso citar: o poema 16 de Catulo:

*Pedicabo ego uos et irrumabo,
Aureli pathice et cinaede Furi,
Qui me ex uersiculis meis putastis,
Quod sunt molliculi, parum pudicum.
Nam castum esse decet pium poetam
Ipsam, uersiculos nihil necesse est,
Qui tum denique habent salem et leporem,
Si sunt molliculi ac parum pudici
Et quod pruriat incitare possunt,
Non dico pueris, sed his pilosis
Qui duros nequeunt mouere lumbos
Vos, quei milia multa basiorum
Legistis, male me marem putatis?
Pedicabo ego uos et irrumabo.*¹²

Enrabarei você, farei que chupem,
Aurélio viadão e bicha Fúrio,
Que a mim, por meus versinhos só, julgaram,
Como são delicados, não pudico¹³
Pois casto deve ser o pio poeta
Ele próprio, os versinhos não é preciso,
Já que têm justamente sal e graça
Se delicados são e não pudicos

E podem incitar algum tesão
Não digo em meninos, nestes peludos
Que não podem mover os duros lombos.
Vocês, que muitos mil de beijos leram,
Que eu não sou muito macho estão julgando?
Enrabarei vocês, farei que chupem.

Se esse poema de Catulo mostra bem a distinção entre *persona* e autor de carne e osso que ali claramente se enfatiza (v. 5-6),¹⁴ afinal os versinhos podem – e devem – ter características que não se podem aplicar ao autor de carne e osso, constitui também (o que não se tem observado com a mesma frequência) um documento sobre o fato de que então, como hoje, os leitores podiam confundir o plano da ficção poética com o plano da realidade, o *ethos* ou a vida pessoal do poeta empírico com o *ethos* ou os elementos de uma biografia “*ficta*” assumida por sua *persona* – e isso, de fato, ocorria. Fúrio e Aurélio interpretaram os versos efeminados de Catulo como expressão de uma efeminação do próprio poeta. Acostumamo-nos a falar da recepção que confunde uma instância e outra como se ela fosse apenas um resquício relativamente recente, isto é, consequência de uma renitente atitude interpretativa de viés romântico. Mas já os Antigos, de alguma forma, experimentavam essa indistinção entre *persona* e autor empírico.

Entretanto, num artigo recente, em que analisa a questão da *persona* poética na Antiguidade, Mayer, na contramão do que se faz geralmente,¹⁵ nega que o poema 16 defenda uma separação entre experiência vivida pelo autor e obra (*uita/ars*).¹⁶

Catulo responde a uma acusação de ser *parum pudicus* (portanto, *pathicus*) atribuindo a característica de *parum pudici* (*pathici*) aos versinhos (*uersiculi*), o que significa distinguir o *ethos* do autor de carne e osso do *ethos* da poesia; daí Ovídio e Marcial, leitores privilegiados, retomarem a profissão de fé de Catulo para afastarem de sua obra a acusação de imoralidade¹⁷. Se não fica claro que há uma defesa da distinção *uita/ars*, existe uma distinção básica: aspectos dessa *ars* não podem ser invocados para julgar o *ethos* do autor de carne e osso.¹⁸ Mais relevante: o poema joga com a capacidade de a escrita em criar uma ficção que pode ser tomada como a realidade: se Fúrio e Aurélio tomam por verdade tudo o que vem expresso na poesia, ao enunciar a ameaça de *pedicare* e *irrumare*, o poeta estará praticando esse ato contra os detratores.¹⁹ Se os poemas que motivaram a acusação de *pathicus* (e, de fato, os versos eram *pathici*, admite

Catulo) transformam o seu autor em *pathicus*, na leitura distorcida dos Fúrios e Aurélios, o poema de vingança criará o *ethos* de um papel ativo na relação sexual, em afirmação de virilidade, criando para seus detratores o papel de “*pathici*”.²⁰ O poema tem uma ironia e uma ambiguidade finas: Catulo só poderá vingar-se pela palavra, tomando-a como um ato concretizador do que enuncia,²¹ exatamente o tipo de leitura que possibilitou o equívoco de Fúrio e Aurélio.²² Estes, com base em versinhos efeminados, julgaram Catulo efeminado; Catulo responde com um verso de afirmação de virilidade, que, lido à maneira daqueles intérpretes, fará daqueles maus leitores de poesia... efeminados.

Catulo parece próximo da nossa cautela em não confundir autor empírico e *ego*; seu poema mostra como se poderia extrair conclusões sobre a vida do autor empírico a partir do que vinha expresso em sua poesia de cunho subjetivo. Vindo no *Liber* após os poemas 5 e 7, dos beijos a Lésbia, esse *carmen* tem valor programático: é uma espécie de tentativa de controlar a recepção dessa poesia amorosa, cujo *ethos* não deve ser atribuído ao autor de carne e osso.

Um testemunho interessante da recepção da poesia em primeira pessoa nos é dado pela controvérsia VI, 8 de Sêneca o Rétor (54 a.C.-39 d.C.)²³. Por ela, podemos inferir que a recepção da poesia subjetiva poderia mesmo ser polêmica, isto é, dependendo do leitor, distinguir ou não o que se expressa nos versos dos sentimentos e pensamentos do autor de carne e osso. O caso tratado pela controvérsia seria de graves consequências, se real, pois envolve condenar ou não uma vestal à quebra de seu voto – e sabemos quão terrível era essa punição. Tudo parte de uma questão bem simples: uma vestal escreveu um verso em que louva o casamento; assim, teria quebrado seu voto de castidade:

Virgo Vestalis scripsit hunc uersum: felices nuptae! moriar nisi nubere dulce est. Rea est incesti.

“Uma virgem vestal escreveu este verso: felizes as casadas! Que eu morra se casar não é agradável”. É acusada de incesto.

Uma das partes condena a vestal por essa declaração que soa como quebra do voto:

O te omni supplicio dignam cui quicquam sacerdotio felicius est! “Dulce est”: quam expressa uox, quam ex imis uisceribus emissa non expertae tantum sed delectae! Incesta est etiam sine stupro quae cupit stuprum.

Ó digna de todo suplício, tu, a quem algo é mais feliz que o sacerdócio! “É doce!”: que clareza de expressão, como vem do íntimo não apenas de uma experiente mas de quem se deleitou! Infringe a castidade também a que, sem uma relação ilícita, desejou uma relação ilícita.

Depoimento sumamente interessante: a simples expressão de um desejo em primeira pessoa num poema, faria a vestal digna da pena capital por ter quebrado a castidade. Mas, como em toda *controuersia* há uma réplica, o outro lado relativiza o suposto crime, afinal “é só um verso o que se lhe objeta, e nem mesmo inteiro” (*Unus illi versus obicitur; ne hic quidem totus*). E se errou escrevendo o verso, a vestal só merece reprovação, não punição (*Multum interest obiurges an punias*). Se o corpo não foi violado, não se pode acusá-la de quebra da castidade (*Incesti damnari nulla potest nisi cuius violatum corpus est*). E, por fim, em defesa da vestal, uma declaração, em pergunta retórica, que faz lembrar o poema 16 de Catulo: os poetas não pensam necessariamente o que escrevem:

Quid, tu putas poetas quae sentiunt scribere?

Quê? Julgas que os poetas sentem o que escrevem?

Uma coisa é o verso, outra a vida. A vestal em questão se comportou da maneira mais honesta:

Vixit modeste, castigata; non cultus in illa luxuriosior; non conuersatio cum uiris licentiosior; unum crimen eius uobis confiteor: ingenium habet. Quidni inuideat Corneliae, quidni illi quae Catonem peperit, quidni sacerdotes parientibus?

Tem vivido de forma comedida, casta; seu traje não é mais luxuoso, seu trato com os homens não mais licencioso: seu único crime eu admito diante de vós: tem engenho. Por que invejaria Cornélia, por que aquela que deu à luz Catão, por que as que deram à luz sacerdotes?

Na elegia única do livro II dos *Tristes*, Ovídio se defende da acusação de imoralidade, afirmando que seus *mores* estão distantes dos seus versos eróticos (*distant mores a carmine nostro*, v. 353) e que vida e musa têm características opostas (*Vita uerecunda est, Musa iocosa mea*, v. 354). O poeta expressa a conclusão absurda que se extrairia no caso de se atribuir ao autor (empírico) as características de sua arte:

*Accius esset atrox, conuiua Terentius esset,
Essent pugnaces qui fera bella canunt.* (359-360)

Ácio seria atroz, Terêncio um festeiro,
Seriam brigões os que cantam batalhas ferozes.

Entretanto, alguns versos depois, vê-se a mesma confusão entre o que expressa a *persona* poética e as intenções do autor de carne e osso. Paradoxalmente, depois de ter defendido que uma coisa é a poesia, outra o comportamento de seu autor, distinguindo eu poético e *persona*, Ovídio faz leitura biografista da poesia amorosa! Assim, nos versos 427-430, o que Catulo cantou em seus versos é tomado como autobiográfico (grifo nosso):

*Sic sua lasciuo cantata est saepe Catullo
Femina cui falsum Lesbia nomen erat;
Non contentus ea, multos uulgauit amores,
In quibus ipse suum fassus adulterium est.*

Assim foi cantada muitas vezes pelo lascivo Catulo
A mulher cujo pseudônimo era Lésbia;
Nem se contentou com ela: divulgou muitos amores
Nos quais revelou ele próprio seu adultério.

Sem distinguir autor e *persona* poética, Catulo é tachado de “lascivo”, e seus amores revelariam um adultério. Notemos *ipse*: no poema 16, Catulo distinguia o poeta de carne e osso designando-o *poetam ipsum*: Ovídio parece mesmo atribuir ao autor as vicissitudes narradas pelo *ego* dos poemas a Lésbia e talvez possamos crer que aquele *ipse* de Ovídio esteja, de fato, retomando o *ipsum* de Catulo: Ovídio confunde de novo o que Catulo distinguira... Na sequência, aponta-se a *licentia* de Calvo, que “de modos variados revelou suas aventuras amorosas”: *Detexit uariis qui sua furta modis*. Note-se, como no caso da referência a Catulo, a posição enfática do possessivo *suus, a, um*. É curioso que, num texto em que Ovídio procura distinguir seus *mores* da licenciosidade de sua obra, em passagens como esta se dá a indistinção entre autor e *persona*!

Uma ironia não apontada pelos comentadores, ao que saibamos: Ovídio diz que Catulo não se contentou só com Lésbia e publicou suas numerosas traições; ora, no poema 68, Catulo diz que Lésbia não se tinha contentado só com ele:

*Quae tamen etsi uno non est contenta Catullo
Rara uerecundae furta feremus erae.* (v. 135-6)
Ainda que não se contente só com Catulo,
Suportaremos as escapadelas raras de uma senhora recatada.

Ao leitor intertextual, Catulo aparece sob luz ainda mais duvidosa: apontando as raras infidelidades da amada em 68 (*rara furta*, v. 136), mas retratado no poema ovidiano como alguém que teve *muitos* amores

adúlteros. Em 68, a *persona* catuliana se apresenta como exemplo de fidelidade (num símile, Lésbia é comparada a Júpiter; Catulo, a Juno...), que suporta as infidelidades da amada, ironicamente chamada *uerecunda(e)*, no verso 136; em Ovídio, o *ethos* de Lésbia é transferido para Catulo – e amplificado (*rara/multos*). Na comparação entre os dois textos, o leitor biografista pode-se sentir incitado a ver em Catulo um hipócrita...

Em *Tristes*, IV, 10, v. 45-46, Ovídio funde uma reminiscência pessoal à apresentação do conteúdo da poesia de Propércio como relato biográfico:

*Saepe suos solitus recitare Propertius ignes
iure sodalicii quo mihi iunctus erat.*

Amiúde Propércio costumava recitar-me os seus ardores,
Graças à lei da amizade com que a mim se unira.

Note-se o destaque dado ao possessivo, em ordem enfática e em disjunção: *suos...ignes*. O leitor tende a ver como lembrança pessoal o quadro dessa relação afetiva, em que o amigo Propércio lê para Ovídio seus versos, que são, porém, designados pelo conteúdo elegíaco (*ignes*); o realce ao possessivo enfatiza que Propércio é representado como um poeta que cantou suas próprias experiências amorosas. De resto, quando um poeta fala do outro, na poesia latina, vemos que o que está em jogo é a *persona* expressa nos versos do mencionado: a leitura que um poeta faz do outro é metapoética e apresenta como verdade factual o que se cantou em versos. O diálogo se dá entre *personae* poéticas, não entre autores²⁴.

Um exemplo brilhante é o ovidiano *Amores* III, 9, em que, celebrando a morte de Tibulo, Ovídio imagina, ao lado da mãe e da irmã do poeta, em seus funerais, a presença de Délia e Nêmesis, amadas cantadas em seus versos elegíacos, que formam um grupo à parte (*cumque tuis sua iunxerunt...*) mas tratado como se as duas fossem seres de carne e osso:

*Cumque tuis sua iunxerunt Nemesisque priorque
Oscula nec solos destituere rogos.*

*Delia descendes: "Felicis, inquit, amata
Sum tibi; uixisti, dum tuus ignis eram."*

*Cui Nemesis: "Quid, ait, tibi sunt mea damna dolori?
Me tenuit moriens deficiente manu". (v. 53-58)²⁵*

Aos beijos dos teus juntaram Nêmesis e a primeira
Os seus e não deixaram a pira sozinha.

Délia, descendo: "Mais afortunadamente, disse, fui amada
Por ti: viveste enquanto eu era tua chama".

A quem Nêmesis: "Por que, diz, minha perda te causa ressentimento?
Foi a mim que ele, ao morrer, reteve com mão desfalecente.

Introduz-se na cena do funeral uma nota cômica: as duas amadas se digladiam verbalmente e a segunda lança à primeira amada uma farpa que será entendida integralmente por quem conhece a obra do poeta e sabe que Tibulo, num devaneio sobre sua morte, imaginou a seu lado Délia:

Te teneam moriens deficiente manu. (Tibulo, I, 1, 60)

Que eu te segure, ao morrer, com mão desfalecente.²⁶

Ovídio imagina, então, uma cena de elegia. Nêmesis joga na cara da rival que foi a ela que Tibulo dirigiu seu afeto ao morrer, o que por certo há de se interpretar metapoeticamente: Tibulo compunha elegias a Nêmesis, não a Délia, quando a morte o surpreendeu.²⁷ É uma grande homenagem ao poeta elegíaco morto imaginar presentes em seu funeral as duas amadas por ele cantadas como se fossem seres de carne e osso comparáveis a sua mãe e a sua irmã. Lembremos que neste mesmo poema, a própria Elegia é personificada, tratada como uma mulher (*Flebilis²⁸ indignos, Elegia, solue capillos*, v. 3: "Flébil Elegia, desata os cabelos indignados"). O que é construção fictícia (amadas elegíacas, gênero poético) é representado como entidades tão reais que teriam assistido aos funerais do poeta.

Por mais que Ovídio pareça brincar com a ficção elegíaca, tratar Délia e Nêmesis como pessoas reais mostra uma indistinção entre *persona* poética e autor empírico que contribui para a confusão entre real e ficção que parece ser a tônica da elegia; no poema ovidiano em questão é notável como Ovídio só menciona elementos tirados das próprias elegias de Tibulo, como tem apontado a crítica, nada acrescentando que pudéssemos considerar como uma informação exterior aos próprios poemas do predecessor famoso! O Tibulo de Ovídio é a *persona* poética dos poemas tibulianos, seja qual for a imponderável relação dessa *persona* com o autor empírico.

Se examinamos outros tipos de fontes, como a filosofia e a retórica romana, vemos que tomar o que se expressa em primeira pessoa na poesia amorosa como se fosse expressão do autor empírico é o tipo de leitura comum. Veja-se, por exemplo, o que diz Cícero a respeito de Alceu nas *Tusculanas*:

Quid denique doctissimi et summi poetae de se ipsis et carminibus edunt et cantibus? Fortis uir in sua re publica cognitus quae de iuuenum amore scribit Alcaeus! (IV, 33, 71)²⁹

O que, em suma, os poetas mais doutos e mais grandiosos revelam a respeito de si próprios em versos e cantos? Reconhecido como um homem de bravura em seu país, que coisas escreve Alceu sobre o amor dos jovens!

Ao lado de um juízo positivo sobre a ação de Alceu como personagem histórica na vida política do país (*Fortis uir in sua re publica*), vê-se uma apreciação negativa de sua poesia amorosa, que criaria um *ethos* incompatível com o do homem público. O que Alceu cantou na poesia amorosa é considerado uma revelação a respeito do homem. Um outro exemplo é o que diz Cícero do poeta Íbico:

Maxime uero omnium flagrasse amore Reginum Ibycum apparet ex scriptis. (IV, 33, 71)

Evidencia-se a partir de seus escritos que, dentre todos, quem mais ardeu de amor foi Íbico de Régio.

Cícero, no contexto, trata dos efeitos nocivos do amor; é significativo que exemplifique esses efeitos com a menção à poesia amorosa, cujos autores teriam publicado aventuras amorosas indecorosas.

Quando, em discurso célebre, Cícero acusa Pisão, para quem Filodemo de Gadara³⁰ escrevera poemas, o orador toma como verdade factual tudo o que a poesia amorosa relatava:

Rogatus, inuitatus, coactus, ita multa ad istum de isto quoque scripsit ut omnis hominis libidines, omnia stupra, omnia cenarum genera conuiuiorumque, adulteria denique eius delicatissimis uersibus expresserit, in quibus si qui uelit possit istius tamquam in speculo uitam intueri. (XXIX, 70-71)³¹

Rogado, incitado, coagido, escreveu também a esse homem muitas coisas a respeito dele, a ponto de exprimir todos os seus prazeres, todas as relações ilícitas, todo tipo de jantares e banquetes, em versos delicadíssimos; nos quais, se alguém o desejar, poderá ver, como que num espelho, a vida desse homem.

Interessa a Cícero compreender literalmente o que Filodemo dizia, salientando que o poeta escreveu sobre a vida amorosa de Pisão, supostamente vergonhosa. Obviamente, *delicatissimis uersibus* se refere a poesia amorosa e por si revela a forma distorcida com que um acusador como Cícero tenta desacreditar o réu, tomando como verdade factual informações extraídas da poesia amorosa. Se tivéssemos os versos, poderíamos avaliar a intensidade da “distorção” operada por Cícero.

Capítulo à parte mereceriam as biografias dos poetas compostas na Antiguidade. Construir uma biografia a partir da obra é um método

desenvolvido pela escola peripatética³². O peripatético Cameleonte (*circa* 350-275 a. C.), segundo Arrighetti³³, teria sido o pioneiro no aplicar essa postura crítica de forma sistemática aos poetas.

Concluamos nossa incursão pela poesia amorosa romana e sua recepção. Estudos recentes chegam à conclusão de que a categoria da “persona” poética não existia na Antiguidade como instrumento teórico. Isso não significa que não seja um instrumento útil para nossas análises: no mínimo, distinguindo-se eu poético e autor de carne e osso, evita-se o biografismo mais ingênuo. Entretanto, o biografismo não é invenção romântica: o exame da poesia amorosa e sua recepção nos leva a crer que esse modo de ler era muito comum; na verdade, os protestos dos escritores sobre a necessidade de distinguir uma instância e outra são esporádicos e só confirmam a regra. Poetas como Catulo, Ovídio e Marcial se sentiam obrigados a declarar que não se devia confundir sua obra com seus *mores*, sem dúvida porque essa confusão era frequente.

Nos diálogos metapoéticos, o retrato que um poeta traça do outro é o que se configura nos próprios textos poéticos, ou seja, está sempre em causa a *persona* poética do outro, uma indistinção que contribui para que leituras biografistas ingênuas confundam autor empírico e *persona* poética.

Por fim, testemunhos de poetas, de um filósofo e orador como Cícero, dentre outros, mostram que, apesar dos protestos de alguns poetas, os Antigos confundiam, sem nossos escrúpulos, autor empírico e eu poético.

ABSTRACT

This article discusses love poetry reception in ancient Rome, examining some testimonies of an indistinctness between historical author and poetic persona that is the kind of interpretation that predominates in the reception of those texts. Biographical approaches are not a relatively recent excrescence, as sometimes one seems to think: regarding what the *ego* says in a poem as an expression of the empirical author is a common hermeneutic practice in ancient Rome.

Keywords: Roman Love poetry; biographical approach; poetic *persona*.

NOTAS

¹ *The Journal of Roman Studies*, vol. 89, 1999, p. 217-20.

² HINDS, Stephen. *Allusion and intertext*. Dynamics of appropriation in Roman poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

³ p. 219.

⁴ PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1983, p. 323-24.

⁵ Diskin Clay. “The theory of literary persona in Antiquity”. *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, volume 40, 1998, p. 14-5.

⁶ H. F. Cherniss. “*Me ex versiculis meis parum pudicum*”, *University of California Publications in Classical Philology*, volume 12, 1943, p. 279-92. Esse texto foi reproduzido em uma coletânea de ensaios: SULLIVAN, J.P. (ed.) *Critical essays on Roman literature. Elegy and lyric*. London, Routledge & Kegan Paul, 1969, p.15-30.

⁷ CHERNISS (1969, p. 24). Sintomáticas estas afirmações: “Not the identity and biography of the artist, then, but the unique personality of the literary artifact is the proper object of his [sc. do filólogo] study.” (1969, p. 18). O autor cita criticamente Wilamowitz e a ideia de que o estudo da obra literária deve consistir num estudo da biografia do autor (p. 21); não se deve explicar a obra por elementos a ela exteriores (p. 28). Vemos que Cherniss é tributário da nova crítica, embora não a cite em seu artigo.

⁸ Republicado depois no livro *Essays on Roman satire*. Princeton, Princeton University Press, 1982.

⁹ RUDD, Niall. *Lines of enquiry. Studies in Latin poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 167-168. Os trechos da crítica moderna reproduzidos neste artigo são apresentados em tradução nossa.

¹⁰ Somos sumários, aqui, na apreciação da obra de Paul Veyne sobre a elegia erótica romana (traduzida para o português: VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana. O amor, a poesia e o ocidente*. São Paulo, Brasiliense, 1985), tema de que tratamos em artigo ainda inédito.

¹¹ “Infine una segnalazione di pericolo: si evitino le fastidiose e profondamente sbrigliate teorie di P. Veyne sulla “finzione elegiaca”, contenute in *La poesia, l’amore, l’occidente. L’elegia erotica romana*, e purtroppo tradotte anche in italiano” (PINOTTI, Paola. *L’elegia latina, Storia di una forma poetica*. 2ª. ristampa. Roma: Carocci, 2009, p. 183).

¹² Texto estampado em CATULLE. *Poésies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Quatrième édition revue et corrigée. Paris: Les Belles Lettres, 1958, p. 15-6.

¹³ Que poema seria esse: o 48, dos beijos a Juvêncio, ou o poema 5? O fato de que a expressão *milia multa basiorum* aparece em mesma sede métrica neste último nos faz crer que a alusão é a ele. Há uma certa divisão da crítica a respeito: “poem 5 would seem to be the natural reference of “many thousands of kisses” (FITZGERALD, William. *Catullan provocations. Lyric poetry and the drama of position*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1998, p. 53); “and he particularly alludes to the kiss-poems 5 and 7” (Sven Lorenz. *Catullus and Martial* In: SKINNER, Marilyn B. (ed.). *A companion to Catullus*. Malden: Blackwell Publishing, 2007, p. 422). Pensam nos poemas 5 e 7 também DOERING, F. Guill. *C. Valerii Catulli carmina quae exstant omnia*. Editio altera. Augustae Taurinorum: Ex typis Iosephi Pomba, 1834; ELLIS, Robinson. *A commentary on Catullus*. Oxford: Clarendon Press, 1876, p. 47, nota. A referência é “probably 48”, diz William Batstone em *Catullus and the programmatic poem* In: SKINNER, *Op. cit.*, p. 347. Syndikus admite uma ou outra possibilidade (SYNDIKUS, Hans Peter. *Catull. Eine Interpretation*. Erster Teil. Die

kleinen Gedichte (1-60). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 143). Por fim, há quem deixe de lado a questão controversa: “se destinati a Giovenzio o a Lesbia poco importa. Lasciamo la querelle aperta” (Paola Radicin Colace. *Mittente-messaggio-destinatario. Catullo tra autobiografia e problematica dell’interpretazione* In: ARRIGHETTI-MONTANARI (ed.). *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario*. Atti del Convegno, Pisa, Giardini, 1991, p. 242. Um argumento de outra natureza para defender que se trata dos beijos a Lesbia: quando o leitor antigo lia o conjunto do *libellus*, desenrolando o *uolumen*, a associação só podia ser feita com os poemas anteriores – 5 e 7, portanto, não com o muito distante 48. Fúrio e Aurélio funcionam como figurações de um leitor (*legistis*) que o poeta rejeita, como se no poema 16 não apenas afirmasse sua virilidade mas – e sobretudo – o controle sobre a interpretação. O leitor que chegar às conclusões que Fúrio e Aurélio tiraram, com base na litura dos poemas dos beijos, poderá se sentir colocado na mesma posição de alvo das ameaças do autor: implicado, pois, nesse *uos*, que só no segundo verso recebe especificação; em suma, estamos sempre no terreno metapoético. Mas por que Catulo, pela leitura daqueles beijos, teria sido considerado pouco viril? A questão é discutida. Por que não vai além dos beijos? “They derided him for writing love-poems in which nothing beyond kissing was involved; that sort of thing, they said, wouldn’t excite anyone but beardless boys” (WISEMAN, T. P. *Catullus & his world. A reappraisal*. New York: Cambridge University Press, 1988, p. 123. Num artigo de 1973, encontramos esta explicação: “Anyone kissing a girl 3,300 times [we may trust such men to have counted] must be incapable of anything else” – WINTER, Thomas Nelson. “Catullus purified: a brief history of Carmen 16”. *Arctura*, volume 6, number 2, 1973, p. 264-5). Segundo Schievenin (SCHIEVENIN, Romeo. “Poesia e turpiloquio nel carne 16 di Catullo”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, volume 44, 2000, p. 197), há acordo substancial da crítica moderna a esse respeito (um exemplo recente em Paul Allen Miller, 2000, p. 40, acolhendo a interpretação de Fitzgerald: “who argues that these poems were seen as unmanly because they did not lead to a climactic penetrative sex act”), mas essa interpretação não nos convence. Por que os beijos lhe seriam dados (*da mi*), ou seja, a amada tem papel ativo na relação (um *topos*, aliás, do “ciclo de Lesbia”)? A nosso ver, essa resposta é mais convincente, ainda que, talvez, incompleta: no poema 5, Catulo demonstra aquele excesso de entrega amorosa aos afetos, além de uma posição passiva frente à mulher, que os romanos associariam a um homem pouco viril. Muito recentemente, um artigo defende que, no primeiro verso do poema, há um certo jogo que teria motivado a censura de seus amigos Fúrio e Aurélio, uma referência criptográfica a *fellatio*: com base poema de Marcial que apresenta processo semelhante, Michel Fontaine aventa a hipótese da evocação do verbo *λεσβιάζωμεν*: ζῶμεν = *uiuamus*; *λεσβία* = *Lesbia* (FONTAINE, Michael. “The Lesbia code: backmasking, pillow talk, and cacemphaton in Catullus 5 and 16”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 118, 2009, p. 55-69), o que poderia ter sido interpretado no sentido de um convite a *fellatio* em que se poderia incluir, maliciosamente, o próprio poeta. Não podemos sequer resumir aqui as considerações interessantes, mas para nós não convincentes, desse estudo.

¹⁴ Notemos o jogo de oposições entre o poeta e seus versos: *me/ ex uersiculis meis; pium poetam ipsum.../uersiculis; me...parum pudicum/[uersiculi] parum pudici*. Observamos que chamar os versos de *molliculi* e *parum pudici* (= *impudici*) equivale a

admitir a pouca virilidade dos versos, que são caracterizados por adjetivação frequentemente associada a homens não viris. Segundo WILLIAMS (*Roman homosexuality. Ideologies of masculinity in classical antiquity*. New York-London, Oxford University Press, 1999, p. 173), a acusação eufemística de *impudicitia* lançada contra um homem poderia “significar que ele tinha sido penetrado. Nesse sentido, *puclititit* não representa nenhuma noção vaga de castidade ou pureza, mas, sim, o ideal específico de integridade corporal masculina compreendida como impenetrabilidade.” Acusar um homem de *parum pudicum* (v. 4) significava, então, acusá-lo de ter comprometido a inviolabilidade de seu corpo, deixando-se penetrar por um outro homem. O poema 16 admite que haja *impudicitia*, mas *nos versos*, não *no poeta*. Ao dizer *poetam ipsum*, Catulo parece empregar expressão próxima do nosso “autor de carne e osso”. Sobre *pathicus* e *cinaedus*: “*Pathicus* denota um homem que foi penetrado pelo ânus”, segundo o mesmo autor (*ibidem*, p. 175); sobre *cinaedus*: “um homem que falha em viver de acordo com os padrões tradicionais do comportamento masculino, e uma das maneiras pelas quais ele chega a fazer isso é procurando ser penetrado” (*idem, ibidem*). Mas talvez seja preferível ver em *pathicus* uma referência à passividade no sexo oral, o que cria uma espécie de quiasmo apontado pelos estudiosos: *Pedicabo* (sexo anal)...*irrumabo* (oral) *Aureli pathice* (oral) e *cinaede* (anal) *Furi*. Os versos são, de fato, efeminados, admite Catulo, assim como na poesia elegiaca o poeta produz um *molle...uersum* – Propércio, I, 17, 19, ver WYKE, Maria. *The Roman mistress. Ancient and modern representations*. Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 168).

¹⁵ Por exemplo: Donald Lateiner. *Obscenity in Catullus* In: GAISSER, Julia Maria (ed.). *Oxford readings in classical studies*. Oxford: Oxford University Press, 2007 [1977], p. 263. O poema 16 seria o primeiro protesto contra a “biographical phallacy” (p. 263). No mesmo livro coletivo, lê-se “The piece not only warns its readers off of any access to the author through his text, but is specifically set up to block that passage” (Daniel L. Selden. *Caveat lector* In: GAISSER, *Op. cit.*, p. 517). Outros exemplos: “it draws a sharp distinction between poetry and life” WILLIAMS, Gordon. *The nature of Roman poetry*. Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 117-8; “the sharp distinction it makes between the man and the work, an apologia that became a classic” (NEWMAN, John Kevin. *Roman Catullus and the modification of the Alexandrian sensibility*. Hildesheim: Weidmann, 1990, p. 171).

¹⁶ Também Fitzgerald, em 1992: “this poem (16) has been used (I think wrongly) to show that Catullus distinguishes between his life and his poems” (Catullus and the Reader: the Erotics of Poetry. *Arethusa*, volume 25, number 3, 1992, p. 419).

¹⁷ Ovídio, *Tristes*, II, v. 353-8; Marcial I, 5, v. 8; XI, 15, 13.

¹⁸ Plínio o Jovem (IV, 14), ao apresentar a um correspondente seus hendecassílabos, cita o precedente catuliano para justificar-se: homens da maior gravidade não só não se abstiveram de assuntos voluptuosos (*lasciuia rerum*), mas nem mesmo de palavras cruas (*uerbis...nudis*); Catulo expressou, no poema 16, a lei do gênero (*illam esse uerissimam legem, quam Catullus expressit*).

¹⁹ Resume, com excelência Batstone (*apud* GAISSER. *Op. cit.*, p. 248): “In other words, as long as Furius and Aurelius continue their literal readings, they will be literally threatened by this poem”.

²⁰ Como se sabe, para os romanos, submeter um outro homem ao sexo oral ou anal era uma manifestação de virilidade. O marido que surpreendia a mulher em adultério poderia tratar assim o amante, num ritual público de humilhação e demonstração do poder subjugar do marido que se vingava.

²¹ No poema 37, Catulo ameaça os frequentadores da *salax taberna* em que sua amada se refugia com uma ação aparentemente impossível, *irrumare* duzentos deles ao mesmo tempo (*una*) e garante que cumprirá a ação (*Atqui putate*), escrevendo na fachada da casa (*frontem tabernae*) algo obsceno. Seja qual for o significado preciso de *sopionibus*, é claro que a ação com a qual se cumprirá a ameaça é concretizada pela escrita. Nos poemas 16 e 47, pela escrita, haverá uma vingança baseada na afirmação de virilidade, isto é, na submissão de outros ao papel passivo no ato sexual. Nesse sentido, é interessante confrontar a ênfase dada ao pronome pessoal nos dois poemas: *pedicabo ego uos* (16, vv. 1 e 14)/ *me* (posição enfática no verso) *una ducentos irrumare sessores* (37, v. 8)

²² Vale a pena transcrever a interpretação de Krostenko: “The first line sounds simply like an idiomatic curse (“fuck you”). But by the final line, once the poem has developed the image of poet as virile, the identical words are literalized (I’ll fuck you)”. Much the same is true of the insults *pathicus* and *cinaedus*, the literal meaning of which are not realized until the poem ends, when the repeated *pedicabo* and *irrumabo* retrospectively reinvigorate them. When Furius and Aurelius reach the final line of the poem and realize the first line meant something different from what it seemed to mean, they discover they have been forced to misread, much as they misread Catullus’s kissing poems. Where they forced him, by their act of reading, into being *parum pudicus*, now he forces them, by his act of writing, into being *pathicus* and a *cinaedus*. Their inability to understand the poetry of nonce pleasure means they will have to suffer enduring shame: for the *pedicatus* ‘butt-fucked’ and *irrumatus* ‘mouth-fucked’ were acutely stigmatized in the very ideology that generated the hermeneutic that led to Furius and Aurelius’s misreading. They are smitten by the same hermeneutic that encouraged them to smite.” (KROSTENKO, Brian A. *Cicero, Catullus and the language of social performance*. Chicago & London, University of Chicago Press, 2001, pp. 279-280).

²³ Os textos citados foram extraídos da seguinte edição: SENECA, the Elder. *Declamations*. Translated by M. Winterbottom. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.

²⁴ Como diz Holzberg: “Quando o poeta fala sobre coisas relacionadas à vida de um outro poeta, parece subentender-se que a *vita* a que ele alude não é a do autor em questão, mas a de seu *ego* poético” (HOLZBERG, Niklas. *A Sensitive, Even Weak and Feeble Disposition? C. Valgius Rufus and His Elegiac Ego*. in: ARWEILER, Alexander; MÖLLER, Melanie (ed.). *Vom Selbst-Verständnis in Antike un Neuzeit. Notions of the self in Antiquity and beyond*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2008, p. 21).

²⁵ OVIDE. *Les amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, 1995.

²⁶ Notemos que se trata da primeira elegia do primeiro livro, um lugar propício a considerações programáticas (mais ou menos explícitas). Notemos também que a retomada

ovidiana nos faz pender para a lição geralmente adotada “te”, em vez do “et” da edição de Francesco della Corte (TIBULLO. *Le elegie*. A cura di Francesco della Corte. [Milano], Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori, 1989, p. 16).

²⁷ *Altera, cura recens, altera primus amor* (v. 32: “Uma, afeto recente; outra, primeiro amor”). Como diz Veayne: “Biógrafos concluíram daí que Álbio Tibulo efetivamente morreu nos braços da mulher que cantara sob o pseudônimo de Nêmesis; coube a D. F. Bright o mérito de ter compreendido a brincadeira: “Quando Ovídio afirma que Nêmesis era a amante de Tibulo no momento de sua morte, ele quer simplesmente dizer que o último livro de Tibulo canta uma Nêmesis” (*Op. cit.*, p. 98).

²⁸ Notemos que em Tibulo I, 1, 61-63, o poeta imagina Délia chorando e o verbo *flere* aparece duas vezes no futuro: *flēbis* (61 e 63).

²⁹ Texto estampado em CICERONE. *Le Tusculane*. A cura di Adolfo di Virgino. Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.

³⁰ Sobre as relações entre Pisão e Filodemo, veja-se M. TVLLI CECERONIS. *In L. Calpurnium Pisonem oratio*. Edited with text, introduction, and commentary by R.G.M. Nisbet. Oxford, Clarendon press, 1961, appendix III, pp. 183-186.

³¹ Texto da edição seguinte: CICÉRON. *Discours, Contre Pison*. Texte établi et traduit par Pierre Grimal. Paris, “Les Belles Lettres”, 1966.

³² “Aquela conexão entre a produção de um autor e os eventos de sua vida que a erudição grega conhecia e utilizava na pesquisa literária parece aos nossos olhos desconcertante: ao mesmo tempo grosseira, já que entre os dois elementos estabelece relações demasiado diretas e mecânicas, e inverossímil, porque as anedotas ocupam aí uma boa parte. Suscita a clara sensação de que os antigos demasiado toscamente colocaram e de maneira simplista resolveram um problema bastante delicado e difícil como, justamente, o da relação entre a obra e seu autor. Não só isso: o incômodo se torna maior quando se pensa que entre os mais famosos dentre os que seguiram esse método estavam eruditos peripatéticos, alunos e discípulos do autor da Poética”... (ARRIGHETTI, Graziano. *Poesia, poetiche e storia nella riflessione dei greci*. Pisa, Giardini, 2006, p. 271 – tradução nossa).

³³ “Nesses casos, em que frequentemente faltava toda e qualquer tradição biográfica e histórico-literária de alguma consistência, Cameleonte aplicava o método de reconstruir não só traços e características dos vários personagens mas até mesmo verdadeiros acontecimentos de sua vida, assim como notícias sobre a contribuição dada por eles ao desenvolvimento e ao progresso do gênero literário em que tinham atuado, a partir de passagens da obra dos próprios autores ou, quando não era o caso – como, por exemplo, fazendo valer os acenos que comparecem na comédia antiga – até mesmo de outros”. (ARRIGHETTI, Graziano. *Op. cit.*, p. 142). Segundo o mesmo autor, já Leo teria chamado a atenção para o método de Cameleonte e observado que Aristóteles e a comédia já antes dele tomavam por biográfico o que viam nas obras dos poetas (p. 145).

ODISSIA – LIVIUS ANDRONICUS

Kátia Teonia Costa Azevedo

RESUMO

Andronico, oriundo de Tarento, importante centro cultural grego, foi levado à Roma no século III a.C. como escravo e lá desenvolveu suas atividades literárias, tradutórias e pedagógicas. Dentre suas produções encontra-se aquela que é considerada como marco do período literário romano – a tradução da *Odisseia* de Homero. São escassos os fragmentos que nos chegaram de sua tradução e ainda que os metros próprios do gênero épico não tenham sido eleitos, uma vez que o poeta imprimiu em sua versão versos satúrnios, a *Odisseia* de Lívio Andronico ganhou notoriedade no contexto sócio-cultural romano, não apenas por ter inaugurado a literatura em língua latina, mas também por ter sido adotada como obra de referência para o letramento de muitas crianças romanas até a época do imperador Otávio Augusto. Dessa forma, com o auxílio de Homero, Andronico pôde a partir do seu poema ensinar as primeiras letras às crianças de várias épocas tomando como base o próprio mundo grego. Entendendo a tradução como recriação, Andronico nos oferece uma nova obra, com características estilísticas e linguísticas específicas e fins distintos do texto original grego.

Palavras-chave: Odisseia, tradução, educação.

CANTO I

I,1

Virum mihi, Camena, insece versutum,

I,45

‘Pater noster, Saturni filie,

I,64

‘Mea puer, quid verbi ex tuo ore supra fugit?

I,65

‘... Neque enim te oblitus sum Laertie noster,

I,136-7

argenteo polybro, aureo eglutro

CANTO XIII

XIII,40

‘sic quoque fitum est

CANTO XVI

XVI,92

‘quoniam audivi, paucis gravisi;

CANTO XIX

XIX,225

‘vestis pulla porpurea ampla

CANTO XX

XX,19

‘cum socios nostros Ciclops impius mandisset,

CANTO XXI

XXI,483

inque manum suremit hastam

CANTO XXII

XXII,91-3

at celer

hasta volans perrumpit pectora ferro;

CANTO XXXIII

XXXIII,304-5

carnis vinumque quod libabant anclabatur;

CANTO XXIV

XXIV,534

deque manibus dextrabus

TRADUÇÃO

CANTO I

I,1

Canta, ó musa, o sagaz herói

I,45

O nosso pai, filho de Saturno

I,64

Minha menina, que palavra escapa de tua boca

I,65

Visto que eu não me esqueci de ti, nosso Laerte

I,136-7

Com uma bacia de prata e um jarro de ouro

I,169

E você deve me contar claramente todas as coisas

I,225-6

Que festim é este? Qual é a festa?

I,248

Muitos vieram pedir (minha) mãe em casamento

CANTO II

II,99-100

Quando chegar o dia que Morta¹ predisse

II,317

Chegando a Pylos ou aguardando nesse lugar

II,422

Então ordenou atar os remos com as faixas

CANTO III

III,110

E no mesmo lugar o supremo, o primeiro herói Pátroclo

CANTO IV
IV,213
e consideremos a proposta da alimentação
IV,495
Alguns desviam-se, não podem voltar para Grécia
IV,513
Rainha sagrada, filha de Saturno
IV,557
Na casa da ninfa Calipso, filha de Athos

CANTO V
V,297
Portanto, em suma, o coração de Ulisses paralisou diante do pavor.

CANTO VI
VI,141-2
abraçando os joelhos faz súplicas à donzela

CANTO VIII
VIII,88
e assim que limpou com manto as lágrimas de sua face
VIII,138-9
*e porque ninguém destruiu um humano pior do que o mar agitado
que tem uma grande força, ondas enormes destroem depressa*
VIII,322-3
Vem Mercúrio e com ele o filho de Latona²
VIII,378
Ataram-se entre si com nós firmes
VIII,480-1
Porque a filha piedosa de Moneta ensinou

CANTO X
X,64
É um deus do mundo superior ou inferior que traz a ti a morte, Ulisses?

X,395
Toma rapidamente os homens como foram anteriormente

CANTO XII
XII,16-19
*Ligeiros chegamos depressa até a casa de Circe
Ao mesmo tempo as escravas carregam para as naus muita carne
E os vinhos também foram levados.*

XII,321
Tolerando além do limite

CANTO XIII
XIII,40
Dessa forma também tem que vir a tornar

CANTO XVI
XVI,92
Desde que ouvi pouco regozijo-me

CANTO XIX
XX,225
Um manto escuro, purpúreo e longo

CANTO XX
XX,19
Quando o cruel Ciclope devorou os nossos companheiros

CANTO XXI
XXI,483
e em sua mão tomou a lança

CANTO XXII
XXII,91-3
E a veloz lança voando penetrou violentamente o peito com o ferro

CANTO XXXIII

XXIII,304-5

A carne era servida e o vinho com o qual faziam libação

CANTO XXIV

XXIV,534

e para baixo de suas mãos direitas

ABSTRACT

Andronico, from Tarento, an important Greek cultural center, was taken to Rome in the 3rd century B.C. as a slave. There he developed his literary, pedagogical and translational activities. Amongst his work, we can find one which is considered to be a landmark of the Roman literary period – the translation of Homer's *Odyssey*. Hardly can we find parts of his translation, and besides the fact that the own meter of the epic genre was not chosen, because the poet used Saturnian verses, the *Odyssey* of Livio Andronico became famous in the Roman social-cultural context, not only for starting the Latin literature, but also for being adopted as work of reference for the literacy of many Roman children until the time of Otávio Augusto. Thus, with Homer's help, Andronico could teach from his poem the first letters to children of various ages based on the Greek world. Taking into account that translation is recreation, Andronico shows us a new work with specific stylistic and linguist characteristics as well as different goals from the original Greek text.

Key-words: *Odyssey*, translation, education.

NOTAS

¹ Umas das três parcas, a saber: Nona, Decuma e Morta.

² Apolo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLARD, Michel. *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille Presses Universitaires de Lille, 1992, coll. «Études de la traduction» *Remains of old Latin. Livius Andronicus, Nevius, Pacuvius, Accius*. Edited and translated by E.H. Warmington. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England.

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

EDVANDA BONAVINA DA ROSA

Doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo

Professora Assistente-doutor de Língua e Literatura Gregas da UNESP

E-mail: edvanda@fclar.unesp.br

FÁBIO DA SILVA FORTES

Doutor em Linguística (Área de Estudos Clássicos) pela UNICAMP

Professor Adjunto de Grego Clássico e Latim da UFJF

E-mail: fabio.fortes@ufjf.edu.br / fabiosfortes@yahoo.com.br

GLÓRIA BRAGA ONELLEY

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Associada de Língua e Literatura Grega da UFF

E-mail: gloriaonelley@terra.com

KÁTIA TEONIA COSTA DE AZEVEDO

Mestre em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Assistente de Língua e Literatura Latina da UFRJ

E-mail: katiateonia@hotmail.com

LUIS AUGUSTO SCHMIDT TOTTI

Doutor em Letras Clássicas (Língua e Literatura Latina) pela FFLCH/USP

Assistente Doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários

(DELL) do Ibilce-UNESP

E-mail: luis.totti@sjrp.unesp.br

PAULO SÉRGIO DE VASCONCELLOS

Doutor em Letras Clássicas pela USP

Professor Assistente de Língua e Literatura Latina da UNICAMP

E-mail: odoricano@ig.com.br

SHIRLEY FÁTIMA GOMES DE ALMEIDA PEÇANHA

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Associada de Língua e Literatura Grega da UFRJ

E-mail: shirleypecanha@yahoo.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.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br

SUBMISSIONS GUIDELINES

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

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

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

Send submissions to:

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

