

2023.1 . Ano XL . Número 45

# CALÍOPE

## Presença Clássica



2023.1 . Ano XL . Número 45

# CALÍOPE

## Presença Clássica

ISSN 2447-875X

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas  
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
REITOR Denise Pires de Carvalho

CENTRO DE LETRAS E ARTES  
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS  
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS  
COORDENADOR Rainer Guggenberger  
VICE-COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS  
CHEFE Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda  
SUBSTITUTO EVENTUAL Beatriz Cristina de Paoli Correia

EDITORES  
Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Rainer Guggenberger

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

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

CAPA  
Pintura no Palácio de Cnosso, Creta. Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORAÇÃO  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISORES DO NÚMERO 45  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Wallace Pontes de Mendonça

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

## Sumário

*Apresentação* | Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger | p. 5-8

*A construção da guerra civil através de dois discursos na Farsália, de Lucano* | Leni Ribeiro Leite | Thayryne de Faria Coutinho | p. 9-33

“Γένοι' οἷος ἔσοι μαθών” *na pítica 2 de Píndaro: uma proposta de tradução e análise* | Ricardo Pedroza Vieira | Glória Braga Onelley | p. 34-65

*Análise de metáforas no fragmento 31 (Page) de Safo por meio da teoria conceitual de Lakoff e Johnson* | Jônatas Ferreira de Lima Souza | Ricardo de Souza Nogueira | p. 66-100

*O herói-viajante em Eurípides: missão, errância, reconhecimento e fuga* | Rui Tavares de Faria | p. 101-120

*Imitatio e aemulatio: a recepção de Marcial em Friedrich von Logau a partir de três epigramas* | Roberto Carlos Conceição Porto | p. 121-151

*Mapeamento métrico de De gestis Mendi de Saa (livro 1), de José de Anchieta* | Wallace Pontes de Mendonça | Fábio Frohwein de Salles Moniz | p. 152-183

*Considerações acerca dos epítetos de Perséfone e Hécate na poesia grega arcaica* | Thais Rocha Carvalho | p. 184-199

*De causis linguae Latinae: epístola introdutória e alguns comentários* | Marcelle Mayne Ribeiro da Silva | Fábio Frohwein de Salles Moniz | p. 200-215

Resenha: WAEHNER, Michael. **Ubi est Ulixes?**: An Early Latin Reader Based on Homer's Odyssey. [s.l.]: Independently Published, 2019. 62 p. il. (Série Prima Luce; 4). | Raphael Novaresi Leopoldo | p. 216-223

*Rito y representación dramática en la Grecia prehomérica* | Marcello Tozza | p. 224-248

Sobre os autores | p. 249-252

## Apresentação

Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

É COM IMENSO PRAZER e um profundo sentido de responsabilidade que apresentamos o número 45 de *Calíope: Presença Clássica*, revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Este número se destaca por reunir uma coleção de artigos que, em conjunto, traçam um panorama vigoroso e diversificado dos Estudos Clássicos, explorando tanto a literatura quanto a recepção da Antiguidade em contextos variados.

Nosso percurso inicia com o intrigante estudo de Leni Ribeiro Leite e de Thayrynne de Faria Coutinho, que mergulha na *Farsália* de Lucano para desvendar a construção narrativa da guerra civil. Por meio dos discursos de uma mãe e de um soldado, Coutinho explora as multifacetadas percepções romanas sobre o conflito, oferecendo uma leitura profunda que ilumina as complexidades da guerra civil na mente romana. Este artigo não apenas abre nossa edição com uma análise literária robusta, mas também estabelece um diálogo com questões de identidade, poder e o custo humano da guerra, temas recorrentes na literatura antiga.

A dupla Ricardo Pedroza Vieira e Glória Braga Onelley nos transporta ao universo de Píndaro com uma nova tradução e análise da pítica 2, dedicada ao tirano Hierão de Siracusa. Este estudo nos convida a refletir sobre o papel educativo da poesia e o uso de mitos como veículos de valores éticos e sociais. A análise

aprofundada do verso “Γένοι' οἶος ἔσσι μαθῶν” como ápice da mensagem poética evidencia a habilidade de Píndaro em entrelaçar ensinamentos morais com o louvor às conquistas desportivas, reforçando o papel da poesia como formadora de caráter na Antiguidade.

Jônatas Ferreira de Lima Souza e Ricardo de Souza Nogueira nos oferecem uma abordagem inovadora ao analisar as metáforas no fragmento 31 de Safo, empregando a teoria conceitual de Lakoff e Johnson. Este artigo não só contribui para a compreensão da poética de Safo mas também destaca a relevância dos estudos interdisciplinares para os clássicos, ao aplicar conceitos modernos de análise linguística a textos antigos. A proposta de tradução do poema, embasada nas descobertas analíticas, oferece uma nova perspectiva sobre a expressividade e o alcance emocional da obra de Safo.

A jornada continua com Rui Tavares de Faria, que explora o tema do herói-viajante nas tragédias de Eurípides. Faria destaca como a viagem, além de um elemento narrativo, serve como um veículo para o desenvolvimento pessoal e a redefinição da identidade dos heróis. Este estudo nos faz apreciar a profundidade com que Eurípides aborda a condição humana, através da errância, do reconhecimento e da redescoberta, mostrando que a viagem física é, muitas vezes, também uma viagem interior.

Roberto Carlos Conceição Porto traz à luz a influência de Marcial na obra do epigramatista alemão Friedrich von Logau, explorando o fenômeno da *imitatio* e *aemulatio*. Este artigo não só enriquece nosso entendimento da recepção dos clássicos no Barroco mas também demonstra como a tradição literária clássica continuou a inspirar e moldar a produção literária em épocas posteriores, revelando as camadas de diálogo entre autores através dos séculos.

Na contribuição de Wallace Pontes de Mendonça e de Fábio Frohwein de Salles Moniz, mergulhamos na análise métrica de *De gestis Mendi de Saa* de José de Anchieta, destacando a importância do estudo métrico para a compreensão da poesia do séc. XVI. Este trabalho não apenas contribui para os estudos da

poesia novilatina mas também reafirma a relevância de técnicas poéticas clássicas na formação e expressão de novos conteúdos literários, pontuando a transição e adaptação da métrica antiga para contextos renascentistas.

Thais Rocha Carvalho nos oferece uma análise meticulosa dos epítetos de Perséfone e Hécate na poesia grega arcaica, iluminando as facetas dessas deusas e suas funções dentro do panteão grego. Através de uma investigação detalhada, Carvalho não só esclarece a importância dos epítetos na caracterização divina mas também contribui para a nossa compreensão mais ampla da religiosidade e da cultura do período arcaico, revelando como a linguagem poética funciona como um veículo para o conhecimento religioso e mitológico.

Marcelle Mayne Ribeiro da Silva e Fábio Frohwein de Salles Moniz trazem uma tradução e um estudo da epístola introdutória do *De causis linguae latinae* de Júlio César Escalígero, realçando não apenas o conteúdo inovador da obra mas também o papel crítico dos tipógrafos na disseminação do conhecimento na Renascença. Este artigo destaca a intersecção entre a produção textual, as inovações gramaticais e a importância da impressão na circulação de ideias.

Raphael Novaresi Leopoldo nos apresenta com uma resenha engajada de *Ubi est Ulixes?* de Michael Waehner, refletindo sobre as potencialidades da literatura clássica como ferramenta didática no ensino de línguas antigas. Leopoldo nos convida a considerar as abordagens inovadoras na educação clássica, reforçando a relevância contínua e adaptável dos textos antigos em contextos pedagógicos modernos.

Encerramos este número com um estudo fascinante de Marcello Tozza, que explora a interconexão entre ritos e a origem da representação dramática na Grécia pre-homérica. Através de uma análise de fontes textuais, arqueológicas e iconográficas, Tozza nos oferece uma visão sobre como as práticas rituais podem ter dado origem às formas artísticas que posteriormente evoluíram para o teatro clássico, abrindo novas avenidas para compreender as raízes da dramaturgia.

Cada contribuição a este número de *Calíope* não somente reflete a paixão e o rigor acadêmico de seus autores, mas também reitera a vitalidade e a relevância dos Estudos Clássicos. Juntos, esses artigos formam um mosaico que abrange desde a poesia e a tragédia até a filologia e a recepção literária, demonstrando como a Antiguidade continua a inspirar, informar e provocar diálogos significativos no presente.

Agradecemos aos nossos autores pela excelência de suas contribuições e a você, leitor, pelo interesse e apoio contínuo. Esperamos que este número de *Calíope* enriqueça seu entendimento e apreciação da herança clássica, estimulando novas reflexões e descobertas.



## A construção da guerra civil através de dois discursos na *Farsália*, de Lucano

Leni Ribeiro Leite | Thayrynne de Faria Coutinho

### RESUMO

O presente trabalho analisa a construção da guerra civil nos cantos II e IV da *Farsália*, do poeta Lucano, por meio da caracterização e dos discursos de duas personagens: a mãe e o soldado. Em uma épica em que o confronto entre membros de um mesmo povo é central, defendemos que Lucano, ao apresentar essas duas personagens, apresenta dois pontos de vista romanos em relação à dinâmica da guerra. Para essa análise, tomamos como base a concepção de Dominique Maingueneau<sup>1</sup> de *éthos* e elementos retóricos da Antiguidade apresentados, em especial, na *Institutio oratoria*, de Quintiliano.

### PALAVRAS-CHAVE

Lucano; *Farsália*; Guerra civil; Personagens secundários.

SUBMISSÃO 22.8.2023 | APROVAÇÃO 27.9.2023 | PUBLICAÇÃO 16.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.60509>

B

uscamos, no presente artigo, investigar a forma como Lucano trabalha o aspecto bélico próprio do gênero épico no contexto de guerra civil, através da análise das falas de dois personagens: a mãe anônima que chora pela morte do filho na batalha e o soldado que exorta os companheiros à morte, presentes nos cantos II e IV, respectivamente, da *Farsália*, epopeia romana do séc. I. Defendemos que a presença e a extensão desses discursos em seus determinados momentos da narrativa são significativas como índices de uma pluralidade de perspectivas que marca a narrativa de Lucano.

As épicas bélicas de Homero e Vergílio, que cantam, respectivamente, o embate entre os gregos e troianos e a peleja de Eneias rumo ao seu destino de fundar a futura cidade de Roma, são consideradas referências e, acima de tudo, modelos do gênero épico. Ao longo dos anos, esses textos foram estabelecidos como parâmetro, influenciando inúmeras produções literárias que vieram posteriormente, construindo, assim, uma longa rede de diálogos que as conectam ainda hoje a diversas outras produções. Na Antiguidade, é a filiação genérica, ou seja, a escolha de um modelo a seguir dentro do campo literário, que dita as fronteiras e o pertencimento de determinada obra. Essa filiação é indicada nos próprios textos, que com frequência nomeiam ou qualificam seu pertencimento genérico, seja diretamente, seja referenciando uma tradição pregressa.<sup>2</sup> No entanto, embora seja modelar, como assinala Leite,<sup>3</sup> nem mesmo o gênero épico é homogêneo, havendo margem para discussões sobre os seus paradigmas e limites.

A *Farsália*, do poeta Lucano, foco de nossa análise, é uma epopeia de caráter histórico não apenas por usar como matéria as guerras civis – ou, segundo o autor, mais que civis (“*bella [...] plus quam civilia*”)<sup>4</sup> – entre César e Pompeu, mas também por utilizar vários expedientes próprios do discurso historiográfico. Leite<sup>5</sup> aponta a tessitura histórica da obra, exemplificando-a a partir da posição do imperador Nero como força motora do poema em detrimento das musas, movimento que pode ser visto também em

Plínio, o Velho, quando esse eleva o imperador ao posto de divindade. Há, além disso, uma certa interpretação dos acontecimentos que descarta os elementos sobrenaturais como fonte de explicação. Ao escolher *res gestae* em oposição ao mito, Lucano se alinha a uma tradição épica anterior a ele, isto é, à épica histórica, apontando como seus predecessores os poemas de Nêvio e Ênio.<sup>6</sup> O poeta, assim, distancia-se do modelo estabelecido por Vergílio. Em relação a isso, Hardie<sup>7</sup> intitula a obra de Lucano como uma antieneida, já que, embora estabeleça diálogo direto com outro épos, a *Farsália*, bem como outras épicas pós-*Eneida*, sofre inevitavelmente com a comparação ao modelo vergiliano. Enquanto a *Eneida* se materializa como uma visão positiva e gloriosa do passado por meio do pio Eneias, que incorpora todas as virtudes romanas, a *Farsália*, ao contar a guerra civil, coloca em suspensão esses valores, como comenta Carvalho:<sup>8</sup>

A *Farsália* não é um monumento às glórias da romanidade representada pela força dos seus exércitos, nem é a exaltação de deuses, semideuses e heróis, tomados como símbolos das virtudes cardeais do homem. A *Farsália* é a denúncia da violência da guerra [...], da subversão dos valores [...], e da generalização da maldade.<sup>9</sup>

Ao montar um projeto literário, como analisa Hardie,<sup>10</sup> em um limiar entre a literatura e a história, Lucano reivindica para si um espaço diverso dentro do campo literário norteado por Vergílio, tendo em vista que a *Eneida* e a *Farsália* são duas maneiras diversas de conceber a epopeia na antiga Roma.<sup>11</sup> Entendemos ser impossível dissociar o teor do canto de sua materialização enquanto poema, já que o dizer está necessariamente imbricado com o como dizer, conforme Maingueneau:<sup>12</sup> “[O] enunciado e as circunstâncias de sua enunciação estão implicados para realizar um macroato de linguagem específico”. Quando, então, Lucano opta por versar sobre a monstruosidade provinda da guerra civil, os elementos que constroem o poema estão alinhados a uma estética que ratifica a crueldade do embate. Desse modo, a abordagem da guerra na

*Farsália* difere das épicas de caráter vergiliano justamente por abordar a temática bélica sob outra perspectiva. Ahl<sup>13</sup> argumenta, por exemplo, que na *Farsália*, em oposição ao otimismo da *Eneida*, a guerra civil torna-se temática central na medida em que reescreve o passado que é glorificado por Vergílio. Essa visão, tida como pessimista, é compreendida por Leite e Silva<sup>14</sup> como uma leitura da epopeia na chave vituperiosa do epidítico, pois é esse tom que a diferencia das épicas anteriores, uma vez que, nesses outros poemas, o campo de batalha é tido como o lugar em que o herói é capaz de alcançar glória eterna. Exalta-se a glória de heróis ou de um povo – tal como ocorre na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero, bem como nos *Anais*, de Ênio, e na própria *Eneida*. Consoante esse posicionamento, Carvalho<sup>15</sup> argumenta que, em Vergílio, as guerras parecem fazer parte de um passado glorioso que influencia o presente próspero, pois são elas as responsáveis pelo estabelecimento da paz e, nesse processo, pela consolidação da grandeza de Roma.

No presente artigo, investigamos a forma como Lucano trabalha o aspecto bélico próprio do gênero no contexto de guerra civil. Para isso, optamos por analisar os enunciados de dois personagens: a mãe anônima que chora pela morte do filho na batalha e o soldado que exorta os companheiros à morte, presentes nos cantos II e IV, respectivamente. Embora sejam personagens secundárias, concordamos com Moura,<sup>16</sup> que sustenta a ideia de que Lucano constrói uma visão poética sobre a guerra civil não apenas por meio das ponderações do narrador, que participa como personagem, mas também pelos discursos de outras figuras periféricas, como essas que são foco de nosso estudo. Esse posicionamento também é sustentado por Roller,<sup>17</sup> que, ao analisar os discursos presentes na epopeia lucaniana, aponta para a existência de uma contradição no texto, assim expressa pelo autor: “[A]s vozes, incluindo a voz do próprio narrador, estão coletivamente entrelaçadas em uma rede de discursos éticos e modos de avaliação em competição que são mais ou menos igualmente autoritativas, mas ainda assim irreconciliáveis”.<sup>18</sup> Essa pluralidade de enunciados manifesta-se pela profusão de diferentes

pontos de vista que, dado o contexto da guerra civil, emergem da impossibilidade da coesão de pensamentos. Em virtude do escopo do trabalho, escolhemos dois enunciados que acreditamos exemplificar as diversas perspectivas sobre a guerra compostas pelo poeta.

#### CARACTERIZAÇÃO DA GUERRA CIVIL

A ideia da guerra civil na obra é entendida como um fratricídio já no primeiro verso do próêmio quando Lucano nomeia o material de seu canto como sendo as guerras mais que civis (*bella [...] plus quam civilia*).<sup>19</sup> Nos versos subsequentes, “exércitos do mesmo sangue”<sup>20</sup> e “estandartes romanos em confronto com estandartes romanos hostis,/ águias semelhantes, lanças romanas a ameaçar lanças romanas”,<sup>21</sup> a proposição inicial feita sobre a temática da obra é amplificada pela utilização de instrumentos que identificam os exércitos como pertencentes ao mesmo grupo (*cognatas acies*) e ao distingui-los como portadores da mesma insígnia (*signa*) e do mesmo dardo (*pila*), índices culturais indissociáveis das tropas romanas.<sup>22</sup> É sobre esse povo, que direcionou os estandartes e as mesmas armas contra o próprio corpo,<sup>23</sup> que Lucano versa.

A respeito dessa tópica do embate civil, Bartsch<sup>24</sup> defende a presença de um índice de “confusão entre sujeito-objeto” na tessitura da épica, na qual a ordenação das ações descritas está em concordância com a irracionalidade dos eventos narrados. No trecho mencionado pela pesquisadora – “os ferimentos não ficam a dever-se ao ímpeto dos gládios:/ é o ferro que é atingido pelo peito, são as gargantas/ que se apertam contra a mão” –,<sup>25</sup> a voz passiva do primeiro verso, que sintaticamente coloca ferro (*ferrum*) em posição de sujeito, confere ao peito a ação de golpear o ferro e não o contrário. Desse modo, assim como as gargantas (*iuguli*) são as responsáveis por estrangular as mãos, os elementos que logicamente deveriam sofrer ação, dentro das construções do poeta, tornam-se, na verdade, os agentes. Sendo assim, a inversão dos elementos dentro da construção poética da epopeia é

compreendida por Bartsch<sup>26</sup> como um componente intrincado na construção sintática da obra que evidenciaria o paradoxo da guerra civil. A mesma concepção de guerra fratricida também é ancorada no mito de fundação da cidade romana por meio do assassinato de Remo por Rômulo nos versos “tingiram-se já de sangue fraterno os primeiros muros”,<sup>27</sup> no qual Roma, edificada sobre o crime fraterno, torna-se o epicentro dos infortúnios que recaem sobre a população. Por isso, ao contrário do passado glorioso que serve como arauto de um presente igualmente ilustre, os mitos ancestrais são como evidências da deturpação da linhagem romana desde suas origens.

Em concordância com Vieira,<sup>28</sup> entendemos que o poeta estabelece a causa dos embates civis por meio da história das guerras travadas pelos romanos: erguida por meio do derramamento de sangue fraterno, Roma estaria fadada à autodestruição, como aponta o verso “és, tu, Roma, a causa dos teus males”.<sup>29</sup> Não obstante, Lucano reitera a nefasta quebra dos laços consanguíneos quando indica, como estopim do embate entre os generais, a morte de Júlia, filha de César e esposa de Pompeu, evocando novamente mitos da fundação – nesse caso, o rapto das sabinas<sup>30</sup> – para aludir à relação entre os generais.<sup>31</sup> Dentro desse contexto, tanto César quanto Pompeu são frutos da própria contradição romana e, por isso, não são considerados heróis nos mesmos moldes de figuras ilustres como Eneias, por exemplo. Hardie<sup>32</sup> argumenta que o próprio tema da epopeia instaura a impossibilidade da existência de qualquer herói, tendo em vista que a guerra civil deturpa o limiar entre “nós” e “eles”, entre os entes queridos e os inimigos. Em concórdia com esse ponto de vista, Bartsch<sup>33</sup> observa que

A visão dele [Lucano] sobre a guerra civil se baseia na noção de que tal conflito é o que melhor caracteriza a violação do mais importante pilar da constituição da sociedade em Roma antes da derrocada da República: o limite que separa a Itália das suas províncias e regiões afastadas; que distingue membros da família de estrangeiros, amigos de inimigos, cidadãos de forasteiros, patriotas de traidores.<sup>34</sup>

A *Farsália* faz parte de uma rede de obras que possuem como foco guerras históricas importantes, como *Bellum civile*, de César, e os livros 109-116 de *Ab urbe condita*, de Tito Lívio.<sup>35</sup> Em comparação com a sequência de acontecimentos narrados por César em *Bellum civile* sobre a mesma batalha, Asso<sup>36</sup> indica que o poeta, ainda que siga cronologicamente os eventos, opta por não desenvolver alguns conflitos. Isso indica 1) a impossibilidade de narrar atos tão nefastos, em que o silêncio surge como elemento que confirma a vileza temática da guerra civil; e 2) a seleção dos eventos, como a tempestade e a fome enfrentadas pela tropa cesarista, e sua contribuição para a composição do pano de fundo da batalha, o que possibilita explorar as complexidades envolvidas no confronto, além de criar uma tensão que desemboca na batalha pela qual a obra posteriormente foi nomeada.<sup>37</sup> A opção por determinados episódios em detrimento de outros, serve, também, para destacar as consequências de uma guerra dessa natureza. Como exemplo, podemos citar os infortúnios pelos quais os soldados de ambos os exércitos enfrentam em meio ao combate civil. Dessa forma, entendemos que

Lucano usa todas as oportunidades que pode encontrar para condenar a guerra civil, e, como resultado, ele intencionalmente produz sua poética distintivamente paradoxal, não apenas condenando seu próprio tema, mas também enriquecendo sua narrativa militar com a exploração de dilemas que provocam a audiência a questionar o valor da guerra e o preço do império.<sup>38</sup>

Na mesma esteira do que diz Asso<sup>39</sup> no trecho citado, entendemos que a presença das personagens menores, objeto de nossa análise, contribui para a construção do aspecto bélico na epopeia lucaniana assim como os elementos citados pelo pesquisador. Desse modo, em vista da dinâmica estabelecida na obra, a seguir investigaremos os discursos dos personagens secundários, a mãe anônima e o soldado, presentes nos cantos II e IV, uma vez que as enxergamos como índices que endossam e

colaboram com a construção da guerra civil como fenômeno que ordena a composição poética da *Farsália*.

#### UMA PERSPECTIVA INTERNA: A MÃE LACRIMOSA

O primeiro episódio de nossa análise concerne aos lamentos das mães anônimas presentes no segundo canto da *Farsália*. O livro inicia com os presságios que, para além de anunciarem o embate que ocorrerá no campo Emátio, lugar que remete à região de Farsalos em que se desenrolou o derradeiro confronto entre César e Pompeu, reforçam os eventos nefastos provocados por esse tipo de guerra ao rememorar os infortúnios causados pela guerra civil travada entre Mário e Sula.<sup>40</sup> Assim, a menção à guerra civil anterior faz-se presente não apenas como lembrança de um passado terrível, mas também como parâmetro para os eventos que acontecem no presente da narrativa: tão nefasto foi o confronto entre os dois generais quanto será o embate entre César e Pompeu. Novamente podemos ver que o passado em Lucano, longe de um lugar ideal, é visto como matriz dos males que acontecerão.

Ao lembrar as consequências daquela guerra, o poeta abre o segundo canto com a desolação dos que ficam. A disposição dos acontecimentos conecta-se com o ponto de vista dos que observam os agouros que antecedem o conflito civil, como nos versos “Quando perceberam quantos desastres no mundo/ provocariam os deuses por manterem a sua palavra,/ suspendeu-se, por toda a cidade, a aplicação da justiça”.<sup>41</sup> Embora nesses momentos os soldados estejam sendo conclamados à guerra, o cenário descrito pelo poeta assemelha-se ao dos ritos funerários, pois, tendo sido selado o destino, não há retorno, e o caminho realizado é o que leva à morte e ao confronto contra seus iguais. É dentro desse contexto que emerge a figura da mãe que lamenta a convocação dos filhos para a guerra. Acreditamos que a evocação dessa personagem aconteça como potencializador das consequências da guerra, no qual o *páthos* se apresenta como mecanismo que amplifica a magnitude dos eventos que



naturalmente evocam a compaixão dos ouvintes, mas que, também, transforma os eventos toleráveis em momentos funestos.<sup>42</sup>

Em sua *Institutio oratoria*, Quintiliano compreende tanto o *éthos* quanto o *páthos* como instrumentos utilizados pelo orador com a finalidade de conduzir o público e, especificamente, o juiz, a uma posição favorável.<sup>43</sup> Em uma sociedade em que, nos rituais funerários, as mulheres eram responsáveis por velar os corpos,<sup>44</sup> a figura da mãe em luto que chora a perda do filho edifica uma cena extremamente patética, ou seja, um momento organizado por meio do *páthos*, como podemos verificar no trecho:

[...] Quando alguém acaba de morrer e os corpos jazem,/ ainda não penteados, nem a mãe, soltos os cabelos,/ incita as servas a bater violentamente com os braços no peito,/ mas ao abraçar os membros que enrijecem à medida que a vida foge.<sup>45</sup>

Com isso, o poeta busca reforçar a imagem de uma cidade que sangra pela perda do seu futuro, que é representada por meio da mãe (*Urbs*) que lamenta a morte da prole (perpetuação da sociedade romana). A descrição das matronas em prantos serve não apenas para situar e descrever o rito funerário, bem como constrói, também, o *background* do estado de espírito delas em um movimento que, como indica Quintiliano, faz-se necessário, já que, para mover a audiência em determinada direção, é preciso que haja semelhança entre o que o diz orador e a emoção que deseja provocar: “[...] devemos ter os mesmos sentimentos daqueles que realmente padecem com eles – que o discurso nasça do mesmo estado de espírito que desejamos provocar no juiz”.<sup>46</sup> O efeito patético causado pela figura da matrona contribui para o que Quintiliano<sup>47</sup> identifica ser um dos aspectos fundamentais do *páthos*: o de fazer com que os juízes sejam favoráveis ao que o orador se dispõe a defender, uma vez que movem a disposição dos ouvintes por meio da comoção ou da emoção em relação ao que é dito, como no trecho:

Porque quando os juízes começam a se indispor, a se envolver, a se irar e a ter compaixão, já consideram a causa como sua, e, do mesmo modo que os amantes não podem julgar a aparência um do outro porque o sentimento apodera-se da visão, assim o juiz tomado pelos afetos abandona toda a intenção de investigar a verdade: ele é arrastado pela corrente das emoções e deixa-se ir como se levado por um rio impetuoso.<sup>48</sup>

Em uma breve reflexão sobre as personagens femininas presentes no poema de Lucano, Braund<sup>49</sup> aponta para o fato de que elas estão intimamente imbricadas com elementos de cunho sobrenatural e, por isso, espelhariam os horrores da guerra. Para a pesquisadora, o poeta utiliza-se das personagens secundárias, em contextos específicos, para desenvolver determinadas temáticas ou potencializar outras.<sup>50</sup> A mãe chorosa, em meio a outras que participam do rito funerário, esbraveja sua indignação contra o inevitável resultado da guerra civil. Embora os deuses não possuam papel significativo na *Farsália*, pois não são o motor da narrativa de Lucano e suas ações, e não interferem diretamente com os acontecimentos narrados pelo poeta, eles aparecem constantemente na narrativa como objeto dos anseios das personagens: essas rogam, mas os deuses nada fazem. Dentro desse episódio, as matronas pedem aos deuses, sentindo temor pelas consequências da guerra.

Exposto no discurso da matrona, está seu posicionamento quanto aos terrores da guerra, nosso foco de análise. Maingueneau<sup>51</sup> (1995), em seu estudo sobre o discurso literário, defende que toda enunciação se materializa enquanto enunciado vinculado a um sujeito da enunciação que deixa rastros no discurso que o coenunciador constrói.<sup>52</sup> Quando encaramos a obra literária enquanto enunciado, pressupomos uma situação de enunciação que consiste na existência de um enunciador, ou seja, o narrador, concebido em um determinado tempo e espaço, e de um coenunciador, a quem se dirige a obra, isto é, o leitor inscrito no texto.<sup>53</sup> Essa enunciação acontece. Essa enunciação acontece por meio da mobilização institucional de um gênero do discurso que

faz parte do campo literário, e é por meio dele que são estabelecidas as negociações entre poeta e leitor. Assim, ao bradar contra os deuses, a mãe, sincronicamente, como enunciadora do seu discurso, fabrica uma imagem de si mesma e, principalmente, da guerra. O *éthos*, para o estudioso, apresenta-se no enunciado por meio de um fiador, constituído de um caráter e uma corporeidade, que é construído por meio do coenunciador a partir dos índices presentes na obra literária: o caráter engloba os traços psicológicos próprios de certa época e de certo lugar que a literatura constrói ao mesmo tempo em que representa em movimento retroalimentar; já a corporeidade está ligada ao corpo do fiador e seu lugar social na comunidade.<sup>54</sup>

Por exemplo, no trecho

Agora, desventuradas mães, golpeai o peito,/ arrancai os cabelos e não contenhais esta dor nem a preserveis/ para infortúnios derradeiros. Agora podemos lamentar-nos,/ enquanto pende a fortuna dos chefes: quando um dos dois vencer,/ teremos de nos regozijar<sup>55</sup>

a matrona, ao dirigir-se às suas companheiras, evoca a imagem da automutilação que reverbera ao longo do poema, “*contundite pectora*”.<sup>56</sup> Por isso, as mãos voltam-se para os próprios corpos como punição pelo caos gerado pela guerra, assim como anuncia o narrador no início do poema: “[U]m povo poderoso que se voltou contra as suas próprias entranhas com uma dextra vitoriosa.”<sup>57</sup> Nesse sentido, a mãe posiciona-se contrariamente ao embate, assumindo uma visão negativa do conflito, instaurando em seu discurso a contradição da guerra civil. Pertencentes a um campo neutro, tendo em vista que não podem escolher um lado da batalha entre César e Pompeu, pois seus filhos fazem parte de ambos os exércitos, é imposto a elas esse estado paradoxal: devem agir e seguir conforme o resultado do enfrentamento, como se lê no verso “quando um dos dois vencer, teremos de nos regozijar”.<sup>58</sup>

Ao nos voltarmos para a figura da mãe romana, não podemos desvinculá-la do passado mitológico das sabinas, tendo em vista a maneira como Lucano emprega mitos fundadores para

criar a linhagem de sua guerra civil. Nesse episódio mítico e fundacional, descrito em *Ab urbe condita*,<sup>59</sup> de Tito Lívio, Rômulo, em busca de manter e perpetuar a sociedade romana, constituída apenas de homens, decide fazê-lo por meio da aliança com comunidades vizinhas, principalmente com os sabinos, através do matrimônio. Ao serem rechaçados por eles, os romanos optam, então, por raptar as mulheres sabinas. A parte significativa desse episódio, mencionada anteriormente em relação estabelecida entre César e Pompeu por meio da Júlia, é o combate ser resolvido por ligação sanguínea. É o pertencimento delas tanto como sabinas quanto romanas, enquanto filhas e mães, que impede que o massacre aconteça. Desse modo, as sabinas foram transformadas, por meio do mito, nas mães originais. Enquanto no passado mitológico é o parentesco talhado através das mulheres que salva ambas as comunidades da destruição, em Lucano a monstruosidade do embate é construída justamente na impossibilidade de as matronas romanas reverterem o estado de guerra: a elas, resta lamentar.<sup>60</sup>

Ao passo que o discurso inflamado daquelas que permanecem na cidade possui como objetivo mover os ânimos dos filhos e do leitor em direção contrária à guerra, o discurso do soldado, aquele que participa ativamente do conflito, incorpora o impasse vivido por ele e pelos seus companheiros, no qual a própria premissa faz-se em oposição àquela feita pelas mães, na medida em que se procura mobilizar a tropa em direção à batalha.

#### UMA PERSPECTIVA EXTERNA: GLORIFICAÇÃO DO SUICÍDIO

O ponto de vista do soldado pode ser encontrado no segundo episódio de nossa análise, que é composto pela exortação no quarto canto da epopeia, no qual há, também, o enfrentamento em Ilerda entre César e os generais de Pompeu, Afrânio e Petreio, que resulta na vitória das tropas cesaristas. De certa forma, podemos dizer que esse canto é centrado na figura do soldado, em especial nos desdobramentos morais causados pelo ato de guerrear contra pessoas do próprio povo. Se na batalha de Marselha,

presente no terceiro canto, a guerra naval é o ponto principal, no quarto o foco está no embate moral gerado por esses confrontos. Em determinado momento, soldados cesaristas são obrigados a encarar a tropa regida pelos generais de Pompeu,<sup>61</sup> e o impasse é instaurado, pois os soldados se reconhecem e, ao fazê-lo, percebem, mesmo que por instantes, o crime que cometem ao lutar contra os próprios irmãos:

Lágrimas caem sobre as armas, beijos são interrompidos pelos soluços, e ainda que nenhum sangue maculasse, os soldados temem aquilo que podiam ter feito.<sup>62</sup>

Nesse momento, o narrador aparece por meio da apóstrofe, que, além de reforçar a magnitude do crime cometido por eles, os acusa de permanecer e compactuar com o fratricídio: “Por que feres o peito?/ Por que gemes, insensato? Por que derramas lágrimas fúteis/ e não reconheces a tua obediência a um crime, por tua própria vontade?”.<sup>63</sup> Esse episódio reforça a incoerência da guerra civil, tendo em vista que, como comenta Roller,<sup>64</sup> as contradições emergem principalmente dentro da noção de comunidade, ao confrontar o olhar dos seus iguais e, nesse processo, enxergar o outro como *civis* e *hostis*. Assim como Asso,<sup>65</sup> compreendemos que esse episódio revela o impasse que representa não apenas esse confronto específico, mas todas as instâncias da guerra. Quando as duas tropas reconhecem uma à outra, embora a denúncia seja feita a um soldado singular (*uaesane*),<sup>66</sup> em semelhante ao *miles* presente no versos anteriores,<sup>67</sup> o narrador está se direcionando não unicamente aos soldados, no plural, que protagonizaram essa cena de reencontro, mas também aos outros que vão lutar ou que já lutaram em prol da guerra por poder de César e Pompeu.

Quando, então, Vulteo profere dizeres ao exortar o suicídio,<sup>68</sup> estando ele e os seus companheiros à deriva no rio, encurralados pelos soldados remanescentes de Pompeu, esse episódio remonta em uma escala micro ao embate proveniente da guerra civil. Nesse cenário, a presença do rio, como entrave que separa as duas tropas e como componente do espaço geográfico,

dialoga com outras situações e momentos construídos por Lucano. Dentre esses, podemos citar a transgressão de César ao cruzar o Rubicão, que alude a Remo ao pular os muros de Roma,<sup>69</sup> e o rio cuja correnteza é interrompida pelos corpos e sangue, resultados da guerra civil entre Mário e Sula,<sup>70</sup> como uma metáfora sobre guerra civil, pois sua existência, assim como os corpos no rio, impede que o fluxo normal da vida siga o curso. Nesse sentido, concordamos com Asso,<sup>71</sup> que argumenta ser esse um índice da guerra. Para o pesquisador, o rio, um elemento meramente topográfico, é símbolo da divisão criada pelo conflito fratricida sobre o qual Lucano narra, o que fica evidente justamente nesse episódio de Vulteio.

O discurso proferido pelo líder dos soldados pode ser entendido a partir do que Quintiliano<sup>72</sup> descreve sobre o gênero deliberativo. Esse tipo de discurso encarrega-se de ponderar sobre o futuro, embora possa utilizar eventos passados em prol da argumentação, na medida em que esse gênero tem como objetivo aconselhar e induzir a audiência à ação. Vulteio instaura essa situação deliberativa no início do seu discurso, no trecho “Jovens, livres por não mais do que uma breve noite, deliberai/ neste pouco tempo sobre a situação extrema em que vos encontrais”,<sup>73</sup> dada a situação (*extremis rebus*) de terem sido emboscados pelo inimigo e o curto período de tempo (*in tempore angusto*) até o amanhecer. Todo o enunciado é condicionado pelo pouco tempo de que dispõem os soldados para decidir a melhor opção: protegidos pela noite, eles possuem apenas até o amanhecer antes do confronto com as tropas pompeianas, criando, assim, um cenário de urgência.

O líder da tropa, então, elabora seu discurso em torno da honra. Dentro desse contexto, são estabelecidas duas premissas: honroso seria enfrentar os inimigos e ser derrotado ou cometer suicídio e nunca ser derrotado. Por esse motivo, o cenário elaborado pelo poeta é uma prototípica situação deliberativa em que cabe ao personagem, como líder dos que ali se encontram, persuadir seus companheiros de que a opção mais adequada e virtuosa é o suicídio. Cercados pelos inimigos, a opção pelo suicídio é estabelecida por meio da inevitabilidade dos Fados, pois

o destino deles está selado e, por isso, não há escapatória: “Não se vislumbra qualquer hipótese de fuga: por todo o lado/ se erguem concidadãos com as armas apontadas às nossas gargantas”.<sup>74</sup> Embora morrer não seja um desejo compartilhado por todos, “[n]inguém é obrigado a querer morrer”,<sup>75</sup> o argumento sustentado por Vulteio é de que há honra em escolher a morte, se for com mãos próprias “[...] contanto que se procurem os Fados com a própria mão”<sup>76</sup>, em oposição a uma deturpada *clementia* cedida em batalha, porque tal ato os impediria de alcançar a glória e lhes daria em troca uma vida sem sentido: “Procurarão pôr-nos à prova oferecendo-nos pactos/ e quererão subornar-nos com uma vida torpe”.<sup>77</sup> Assim, mais vale morrer pelas próprias mãos, negando a possibilidade da vitória ao inimigo, do que receber a benevolência deles.

Em busca de corroborar seu ponto de vista, ele conjectura ao mesmo tempo que compara as consequências de morrer pelos dardos dos inimigos e pelas próprias espadas, como é possível ler nos versos:

Quando os corpos jazem amontoados na planície, toda a morte/ se perde na turba, o valor desaparece, obnubilado pela confusão./ A nós, colocaram-nos os deuses num navio, à vista de aliados/ e de inimigos. Os mares fornecerão testemunhas, fornecê-las-ão/ as terras, a ilha dá-las-á no cimo dos rochedos,/ as duas facções observarão cada uma em margens opostas.<sup>78</sup>

Enquanto no primeiro cenário a virtude desaparece entre os corpos amontoados (*corpora conferta*)<sup>79</sup> em meio à confusão da batalha, no outro, por estarem em um navio (*in conspicua carina*),<sup>80</sup> essa mesma virtude torna-se visível dado o lugar estratégico que possibilita que eles sejam vistos por ambas as facções: “[A]s duas facções observarão cada uma em margens opostas”.<sup>81</sup> Desse modo, a morte anônima é contraposta à fama provinda da morte honrosa. Vulteio torna a situação problema, ou seja, a impossibilidade de escapar, em algo positivo na medida em que aquele momento permite que eles se provem valorosos, algo

que se perderia em uma situação de combate usual. Em prol dessa morte que considera gloriosa, Vulteio persuade a tropa cesarista a realizar o ato autárquico por meio de dois argumentos principais: a bravura provinda de tal ato, entrelaçada à perpetuação dos feitos para eternidade, e a glória, respaldada pelo reconhecimento deles como heróis por parte de César.

No primeiro argumento, Vulteio assinala o suicídio como prova da coragem, pois, ao caminharem para a morte por suas próprias mãos, eles provariam o seu valor:

Saiba o inimigo que há heróis indomáveis,/ e tema-os quando estão fora de si, tema os seus ânimos, prontos/ para morrer e alegre-se por não haver mais navios a ficarem presos.<sup>82</sup>

Esse valor não seria provado apenas para César, que aparece como motivador primário para tal postura, mas também entre os próprios soldados, seja dos destacamentos cesaristas, seja dos pompeianos. O desejo, por parte dele, da presença dos familiares para admirarem o feito os coloca como testemunhas de uma ação gloriosa, que novamente se contrapõe a uma morte anônima no campo de batalha: “[A] Fortuna invejosa subtraiu muito/ à nossa glória, por não estarmos rodeados dos nossos anciãos/ e dos nossos filhos”.<sup>83</sup>

No segundo argumento, por meio da amplificação, cometer suicídio se tornaria um ato capaz de superar qualquer outro já cometido no campo de batalha, já que, dessa forma, alcançariam o ápice da carreira militar. Para convencer seus companheiros, Vulteio argumenta que o ato proposto por ele reforçaria *pietas* e *fides*, como no trecho: “Todos os testemunhos que a lealdade e honra dos guerreiros/ exibiu em qualquer era, a nossa juventude tê-los-ia ultrapassado”.<sup>84</sup>

O referendo da ação seria César, que aparece como bússola moral, pois é a ele que os soldados desejam agradar com seus atos: “[N]a verdade, ó César, temos consciência de que lançar-se sobre os próprios gládios é coisa pouca. Mas, estando encurralados, não podemos dar maior prova de tão grande afecto”<sup>85</sup> e “[d]evemos merecer, pela nossa grande valentia,/ que César, perdendo uns entre



tantos militares,/ chame a isto um dano e uma mortandade”.<sup>86</sup> Dentro desse contexto, a tópica da perenidade emerge no discurso de Vulteio como meio de consagração da bravura do ato, bem como do reconhecimento de César:

Oxalá, nos permitam o indulto, para assim ter maior renome/  
uma morte sem par; mandem que tenhamos esperança na  
salvação,/ para que não pensem que nós, quando  
transpassados as entranhas/ com um ferro quente, o fizemos  
por desespero.<sup>87</sup>

Tamanha bravura seria atestada por todos, e os rumores tornariam o suicídio não um ato de covardia, mas de coragem. Ao final, com objetivo de despertar a benevolência dos seus companheiros em direção à morte, Vulteio utiliza-se de sua posição enquanto comandante do barco, ou seja, da confiabilidade proveniente do seu *éthos* como líder, para afirmar sua posição frente ao impasse, a saber “[...] *decernite letum/ et metus omnis abest*” (“Decidi-vos pela morte e todo o medo desaparecerá”),<sup>88</sup> como quem reitera a decisão certa a ser tomada, tendo em vista que é nela que reside a prerrogativa da glória. Dessa forma, sua própria escolha condiciona e determina a ação que deve ser tomada.

Por fim, Quintiliano<sup>89</sup> descreve que a questão de utilidade dentro do discurso deliberativo também leva em consideração o tempo, o lugar, as pessoas envolvidas e o modo de agir. Vulteio, ao longo do seu discurso, invariavelmente assinala essas coordenadas. Os soldados possuem até o amanhecer para decidir o que fazer; o momento certo de agir é quando estiverem visíveis aos inimigos e testemunhas, pois assim seriam vistos e lembrados; a decisão em relação a escolha da morte, concedida pelos Fados, é instrumento para alcançar a glória sem precedentes em comparação aos que morreram em combate, e cujos efeitos repercutiriam ao longo da tradição.

#### CONCLUSÃO

Ao contrapormos os enunciados dos dois personagens, compreendemos que, ao passo que a figura da mãe lacrimosa é evocada para corroborar os infortúnios da guerra e mover o coenunciador em direção à indignação em relação à guerra, a figura dos soldados distingue-se como antagonista, justamente por aclamar aquilo que as mulheres lamentam: eles conclamam à guerra, pois é nela que se constroem enquanto soldados e possuem a possibilidade de serem eternizados.

Quando analisa as contradições nos discursos presentes na *Farsália*, Roller<sup>90</sup> distingue dois movimentos que influenciam a maneira como os participantes enxergam a guerra civil: uma visão comunitária e uma visão alienada. A primeira diz respeito à concepção de comunidade enquanto unidade ainda intacta: “[N]essa perspectiva, o conflito é essencialmente criminoso, por matar outras pessoas da própria comunidade – violando enormemente as obrigações e deveres que se deve para com os concidadãos – é claramente ímpio”.<sup>91</sup> Assim, a partir do momento em que o sujeito conscientemente se enxerga como parte da comunidade e ainda assim participa da guerra civil, essa ação endossa uma posição contrária ao embate: a renúncia da violência é elogiada, enquanto a escolha por ela é condenada. Por isso, acreditamos que a mãe chorosa seja uma representação dessa visão, pois, enquanto parte de um coletivo que lamenta pela morte dos filhos, há a impossibilidade de encarar a guerra civil como um fenômeno digno de honra.

Já dentro da segunda visão, ao alienar o outro como pertencente à sociedade, desfaz-se a relação comunitária caracterizada por “nós” e criam-se dois opostos materializados no “nós” e “eles”. Quando isso acontece, o adversário passa a ser visto como oponente, e há quebra da lógica do pertencimento da comunidade romana. Outro momento que exemplifica esse fenômeno é a travessia do Rubicão por César,<sup>92</sup> quando a personificação de Roma o alerta para o crime que ele está prestes a cometer ao violar os limites romanos, especificamente, no trecho “[s]e vindes em conformidade com o direito, se vindes como

cidadão, é até aqui que vos é permitido chegar”<sup>93</sup>. Ao infringir as condições impostas por Roma, César abandona seu rótulo de cidadão romano, e, ao fazê-lo, o general automaticamente aliena-se da comunidade e torna-se um inimigo.<sup>94</sup> Em vista disso, o combate deixa de ser condenável e passa a ser algo valoroso. Entendemos que o episódio de Vulteio se encaixa exatamente nessa concepção, dado que a opção pelo suicídio é sustentada, também, pela possibilidade de mostrar aos soldados pompeianos a coragem e a força da tropa, quando optam por renunciar à morte pelas mãos do adversário. Em suma, as figuras analisadas no presente trabalho incorporam perspectivas diferentes de compreender a dinâmica complexa gerada pelas incoerências próprias do caráter de uma guerra civil e ecoam em seus discursos a dimensão da brutalidade de tal ato.

ABSTRACT

This paper analyzes the construction of the theme of the civil war through the characterization and the speech of two characters, the mother and the soldier, in the second and fourth books of Lucan's *Pharsalia*. In an epic in which the theme is the war between members of the same population, Lucan used these two characters to display different perspectives about the war. Our analysis uses Dominique Maingueneau's (1995, 2008) concept of *éthos*, as well as ancient rhetorical devices according to Quintilian's *Institutio oratoria*.

KEYWORDS

Lucan; *Pharsalia*; Civil war; Secondary characters.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDIÇÕES E TRADUÇÕES DA *FARSÁLIA*

LUCAN. **The Civil War**: Pharsalia. Translation by James Duff. Cambridge: Harvard, 1988.

LUCANO. **A guerra civil**: Farsália. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira Lisboa: Relógio D'Água, 2020.

\_\_\_\_\_. **Guerra civil**: livro I. Trad. Hermes Orígenes Duarte Vieira (tradutor do Latim para o Português). Bilingue. João Pessoa: Ideia, 2018.

LUCANUS. **M. Annaei Lucani De bello civili libri x**. (Ed.) BAILEY, David. Stuttgart: Teubner, 1988.

REFERÊNCIAS GERAIS

AHL, Frederick. **Lucan**: an Introduction. New York: Cornell, 1976.

\_\_\_\_\_. The Shadows of a Divine Presence in the Pharsalia. **Hermes**, vol. 102, no. 4, p. 566-590, 1974.

ASSO, Paolo. **A Commentary on Lucan, De Bello Civili iv**. Berlin. New York: Walter de Gruyter, 2010.

BARTSCH, Shadi. **Ideology in Cold Blood**: a Reading of Lucan's Civil War. Harvard University, 1997.

BRAUND, Susanna. Introduction. In: LUCAN. **Civil War**. Translated by Susanna H. Braund. Oxford University: New York, 2008.

CARVALHO, Aécio Flávio. O Bellum civile de Lucano sob o viés da intertextualidade. **Clássica**: Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 17, n. 17/18, p. 243-252, 2005.

FANTHAM, Elaine et al. **Women in the Classical World**: Image and Text. Oxford University, 1994.

HARDIE, Philipe. Lucan's Bellum Civile. In: BUCKLEY, Emma; DINTER, Martin (Ed.). **A Companion to the Neronian Age**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2013. p. 225-240.

LÍVIO, Tito. **História de Roma**. Tradução e notas de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989.

LEITE, Leni. A Farsália, de Lucano, como obra historiográfica. **Art Cultura**, v. 21, n. 38, 2019.

LEITE, Leni; SILVA, Camilla Ferreira. A vilania de Cleópatra na Farsália de Lucano **Organon**, v. 31, n. 60, 2016.

LEITE, Leni Ribeiro. **Épica II**: Ovídio, Lucano, Estácio. Campinas: EdUnicamp, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARTINS, Felisberto. A crise do maravilhoso na epopeia latina. **Humanitas**, vol. 1, p. 25-76, 1947.

MOURA, Alessandro; VIEIRA, Brunno. Monstros e monstruosidades em Lucano. In: CIDRE, Elsa; BARRANCOS, Dora; DOMÍNGUEZ, Nora (Org.). **Monstruos y monstruosidades**: perspectivas disciplinares II. Facultad de Filosofía y Letras: Buenos Aires, 2003. p. 56-62.

MOURA, Alessandro Rolim de. As falas das personagens em Lucano: suas relações entre si e com a voz do narrador. **PHAOS**, v. 8, p. 99-116, 2008.

PONTES, Jefferson da Silva. **Páthos e êthos no livro VI da *Institutio Oratoria* de Quintiliano**: poesia e drama na peroração. Trabalho de conclusão de curso. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

ROLLER, Matthew B. Ethical Contradiction and the Fractured Community in Lucan's 'Bellum Civile'. **Classical Antiquity**, vol. 15, no. 2, 1996, p. 319-347. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/25011044](http://www.jstor.org/stable/25011044)>. Último acesso em: 20 jun. 2020.

VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. A epopeia histórica em Roma de Névio a Lucano. In: SILVA, Gilvan Ventura; LEITE, Leni Ribeiro (Org.). **As múltiplas faces do discurso em Roma**: textos, inscrições, imagens. Vitória, Edufes, 2013. p. 25-44.

\_\_\_\_\_. **Farsália, de Lucano, cantos I a IV**: prefácio, tradução e notas. 2007. 339f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2007.

VIEIRA, Hermes Orígenes. Introdução. In: LUCANO. **Guerra civil**: livro I. Tradução de Hermes Orígenes Duarte Vieira (tradutor do Latim para o Português). Bilingue. João Pessoa: Ideia, 2018.

- <sup>1</sup> Maingueneau, 1995; 2008.
- <sup>2</sup> Leite, 2016, p. 13.
- <sup>3</sup> Idem, ibidem, p. 16.
- <sup>4</sup> Lucano, *Farsália*, I, v. 1.
- <sup>5</sup> Leite, 2019, p. 65.
- <sup>6</sup> Vieira, 2013, p. 25.
- <sup>7</sup> Hardie, 2013, p. 227.
- <sup>8</sup> Carvalho, 2005, p. 248.
- <sup>9</sup> Idem, ibidem.
- <sup>10</sup> Hardie, 2013, p. 225.
- <sup>11</sup> Vieira, 2013, p. 24.
- <sup>12</sup> Maingueneau, 1995, p. 66.
- <sup>13</sup> Ahl, 1976, p. 67.
- <sup>14</sup> Leite; Silva, 2016, p. 255.
- <sup>15</sup> Carvalho, 2005, p. 248.
- <sup>16</sup> Moura, 2008, p. 101.
- <sup>17</sup> Roller, 1996, 319.
- <sup>18</sup> “[...] *voices, including the narrative voice itself, are collectively enmeshed in a web of competing ethical discourses and modes of valuation that are more or less equally authoritative yet irreconcilable*” (Roller, 1996, p. 319, tradução nossa).
- <sup>19</sup> Lucano, *Farsália*, I, v. 1.
- <sup>20</sup> “*Cognatasque acies*” (Lucano, *Farsália*, I, v. 4). As traduções da *Farsália*, de Lucano, são da edição coordenada por Luís Manuel Gaspar Cerqueira (2020).
- <sup>21</sup> “*Infestisque obuia signis/ signa, pares aquilas et pila minantia pilis*” (Lucano, *Farsália*, I, v. 6-7).
- <sup>22</sup> Vieira, 2018, p. 11.
- <sup>23</sup> Lucano, *Farsália*, I, v. 2-3.
- <sup>24</sup> Bartsch, 1997, p. 23.
- <sup>25</sup> “[...] *nec vulnus adactis/ debetur gladiis: percussum est pectore ferrum/ et iuguli pressere manum*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 560-562).
- <sup>26</sup> Bartsch, 1997, p. 23.
- <sup>27</sup> “*Fraterno primi maduerunt sanguine muri*” (Lucano, *Farsália*, I, v. 95).
- <sup>28</sup> Vieira, 2018, p. 13.
- <sup>29</sup> “*Tu causa malorum/ [...] Roma*” (Lucano, *Farsália*, I, v. 84-85).
- <sup>30</sup> Lucano, *Farsália*, I, v. 114-118.
- <sup>31</sup> Bartsch, 1997, p. 15.
- <sup>32</sup> Hardie, 2013, p. 230.
- <sup>33</sup> Bartsch, 1997, p. 13.
- <sup>34</sup> “*His view of civil war relies on the notion that such conflict is best characterized as the violation of the most important boundaries that constituted human society at Roma before the fall of the Republic: the boundaries that separated Italy from its provinces and regions further that distinguished family members from strangers and friends from enemies, citizens from aliens and patriots from traitors*” (Bartsch, 1997, p. 13, tradução nossa).
- <sup>35</sup> Vieira, 2007, p. 31.
- <sup>36</sup> Asso, 2010, p. 103.
- <sup>37</sup> Idem, ibidem.
- <sup>38</sup> “*L. uses all the opportunities he can find to express his condemnation of civil war, and thereby he intentionally engenders his distinctive paradoxical poetics not only by condemning his own theme but also by enriching his military narrative with the exploration of dilemmas that provoke the audience to question the value of war and the price of empire*” (Asso, 2010, p. 103, tradução

nossa)

<sup>39</sup> Asso, 2010, p. 103.

<sup>40</sup> Fantham, 1992, p. 28.

<sup>41</sup> “*Ergo, ubi concipiunt quantis sit cladibus orbi/ constatura fides superum, ferale per urbem/ iustitium*” (Lucano, *Farsália*, II, v. 16-18).

<sup>42</sup> Pontes, 2014, p.13.

<sup>43</sup> Quintiliano, *Inst. or.*, VI, 2.3.

<sup>44</sup> Fantham, 1992, p. 219.

<sup>45</sup> “[...] *Cum corpora nondum/ conclamata iacent nec mater crine soluto/ exigit ad saevos famularum brachia planctus/ sed cum membra premit fugiente rigentia vita*” (Lucano, *Farsália*, II, v. 22-25).

<sup>46</sup> “[...] *Simus ipsi similes eorum qui vere patiuntur adfectibus, et a tali animo profiscatur oratio qualem facere iudici uolet*” (Quintiliano, *Inst. or.*, VI, 2.27). As traduções do livro VI de Quintiliano são de autoria de Pontes (2014).

<sup>47</sup> Quintiliano, *Inst. or.*, VI, 2.6.

<sup>48</sup> “*Nam cum irasci fauere odisse misereri coeperunt, agi iam rem suam existimant, et, sicut amantes de forma iudicare non possunt quia sensum oculorum praecipit animus, ita omnem ueritatis inquirendae rationem iudex omittit occupatus adfectibus: aestu fertur et uelut rapido flumini obsequitur*” (Quintiliano, *Inst. or.*, VI, 2.6).

<sup>49</sup> Braund, 2001, p. 29.

<sup>50</sup> Idem, 2008, p. 34.

<sup>51</sup> Maingueneau, 1995.

<sup>52</sup> Idem, ibidem, p. 137.

<sup>53</sup> Idem, ibidem, p. 121.

<sup>54</sup> Idem, ibidem, p. 139.

<sup>55</sup> “[N]unc’, ait ‘o miserae, contundite pectora, matres,/ nunc laniate comas neue hunc differte dolorem/ et summis seruate malis. nunc flere potestas/ dum pendet fortuna ducum: cum uicerit alter/ gaudendum est” (Lucano, *Farsália*, II, v. 38-42).

<sup>56</sup> Lucano, *Farsália*, II, v. 38.

<sup>57</sup> “[P]opulumque potentem/ in sua uictrici conuersum uiscera dextra” (Lucano, *Farsália*, I, v. 2-3).

<sup>58</sup> “[...] *Cum uicerit alter / gaudendum est*” (Lucano, *Farsália*, II, v. 41-42).

<sup>59</sup> Tito Lívio, *Ab. u.*, I, v. 9-13.

<sup>60</sup> Fantham, 1992, p. 217.

<sup>61</sup> Lucano, *Farsália*, IV, v. 168-181.

<sup>62</sup> “*Arma rigant lacrimis, singultibus oscula rumpunt/ et quamvis nullo maculatus sanguine miles/ quae potuit fecisse timet*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 180-182).

<sup>63</sup> “[Q]uid pectora pulsas?/ Quid, uaesane, gemis? fletus quid fundis inanis/ nec te sponte tua scelere parere fateris?” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 182-184).

<sup>64</sup> Roller, 1996, p. 322.

<sup>65</sup> Asso, 2010, p. 148.

<sup>66</sup> Lucano, *Farsália*, IV, v. 183.

<sup>67</sup> Lucano, *Farsália*, IV, v. 181.

<sup>68</sup> Lucano, *Farsália*, IV, v. 476-519.

<sup>69</sup> Lucano, *Farsália*, I, v. 185-235.

<sup>70</sup> Lucano, *Farsália*, II, v. 212-218.

<sup>71</sup> Asso, 2010, p. 114.

<sup>72</sup> Quintiliano, *Inst. or.*, III, 8.6.

<sup>73</sup> “*Libera non ultra parua quam nocte iuuentus/ consulite extremis angusto in tempore rebus*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 476-477).



- <sup>74</sup> Lucano, *Farsália*, IV, v. 485-486.
- <sup>75</sup> “*Non cogitur ullus velle mori*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 484-485).
- <sup>76</sup> “[...] *accersas dum fata manu [...]*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 484).
- <sup>77</sup> “[...] *temptare parabunt/ foederibus turpique uolent corrumpere uita*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 507-508).
- <sup>78</sup> “*Conferta iacent cum corpora campo/ in medium mors omnis abit, perit obruta virtus:/ nos in conspicua sociis hostique carina/ constituere dei. praebebunt aequora testes/ praebebunt terrae, summis dabit insula saxis,/ spectabunt geminae diverso litore partes*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 490-495).
- <sup>79</sup> Lucano, *Farsália*, IV, v. 490.
- <sup>80</sup> Lucano, *Farsália*, IV, v. 492.
- <sup>81</sup> “*Spectabunt geminae diverso litore partes*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 495).
- <sup>82</sup> “*Indomitos sciat esse uiros timeatque furentis/ et morti faciles animos et gaudeat hostis/ non plures haesisse rates*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 505-507).
- <sup>83</sup> “*Abscidit nostrae multum fors inuida laudi,/ quod non cum senibus capti natisque tenemur*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 503-504).
- <sup>84</sup> “[...] *quaecumque per aevum/ exhibuit monimenta fides servataque ferro/ militiae pietas, transisset nostra iuventus*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 497-499).
- <sup>85</sup> “*Namque suis pro te gladiis incumbere, Caesar/ esse parum scimus sed non maiora supersunt/ obsessis tanti quae pignora demus amoris*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 500-502).
- <sup>86</sup> “[...] *magna virtute merendum est/ Caesar ut amissis inter tot milia paucis/ hoc damnum clademque vocet*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 512-514).
- <sup>87</sup> “*O utinam, quo plus habeat mors unica famae/ promittant veniam, iubeant sperare salutem/ ne nos, cum calido fodiemus viscera ferro/ desperasse putent*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 509-512).
- <sup>88</sup> “[...] *decernite letum/ et metus omnis abest*” (Lucano, *Farsália*, IV, v. 486-487).
- <sup>89</sup> Quintiliano, *Inst. or.*, III, 8.35.
- <sup>90</sup> Roller, 1992, p. 322-328.
- <sup>91</sup> “*On this view the conflict is inherently criminal, for slaughtering other members of one’s community – massively violating the obligations and duties one owes one’s fellow-citizens – is manifestly impious*” (Roller, 1992, p. 323).
- <sup>92</sup> Lucano, *Farsália*, I, v. 185-227.
- <sup>93</sup> “[...] *si iure venitis, si ciues, huc usque licet*” (Lucano, *Farsália*, I, v. 191-192).
- <sup>94</sup> Roller, 1992, p. 328.

## “Γένοι' οἶος ἔσσι μαθῶν” na pítica 2 de Píndaro: uma proposta de tradução e análise

Ricardo Pedroza Vieira | Glória Braga Onelley

### RESUMO

No presente artigo, apresenta-se uma proposta de tradução da *Pítica 2* de Píndaro, consagrada ao tirano Hierão de Siracusa, vencedor na corrida de carros de cavalos, a mais aristocrática das provas desportivas. Algumas questões constituem objeto de análise: o contexto histórico, o propósito pedagógico da ode, o valor paradigmático dos mitos de Íxion e Radamanto, a noção de *kháris* e o uso de gnomas, em especial a presente no v. 72: “Γένοι' οἶος ἔσσι μαθῶν”. A proposta de tradução dessa sentença é um tópico de especial discussão, já que pode ser considerada um ponto de culminância da mensagem ética, religiosa e poética da ode.

### PALAVRAS-CHAVE

Píndaro; *Pítica 2*; mito; *kháris*; gnoma.

SUBMISSÃO 28.8.2023 | APROVAÇÃO 6.11.2023 | PUBLICAÇÃO 16.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.60607>

1 TRADUÇÃO<sup>1</sup>

**B** ara Hierão de Siracusa, vencedor na corrida de carros  
de cavalos

ESTROFE 1

Grande cidade de Siracusa, santuário  
de Ares, poderoso na guerra, de varões e de corcéis  
[que combatem com o ferro  
divina nutriz!

Para vós, da esplêndida Tebas, venho trazendo  
esta canção, anúncio da quadriga que faz a terra tremer,  
na qual Hierão, de magníficos carros, ao vencer, 5  
cingiu Ortígia com guirlandas que brilham ao longe,  
morada da potâmide Ártemis, com cuja ajuda,  
com delicadas mãos,  
ele domou aqueles potros de rédeas bordadas.

ANTÍSTROFE 1

Com ambas as mãos, a virgem flecheira  
e Hermes, que preside aos jogos, põem-lhe o brilhante 10  
ornato, sempre que Hierão atrela um carro polido  
e um carro que controla o freio  
à força dos cavalos, invocando o poderoso deus que arremessa o tridente.  
Para outros reis, um outro varão tributou  
um harmonioso hino, recompensa por sua excelência.  
Ressoam sobre Cíniras, frequentes vezes, 15  
as vozes dos Cíprios, a quem o de cachos dourados,  
Apolo, amou de boa vontade,

EPODO 1

obediente sacerdote de Afrodite; é seu guia a gratidão,  
ao mostrar consideração pelas amáveis façanhas de alguém;  
mas a ti, ó filho de Dinômenes, diante de sua morada  
a virgem Lócria do oeste te celebra,

depois das fadigas bélicas insuperáveis,  
olhando-te com olhar seguro graças a teu poder. 20  
Por ordem dos deuses, contam que Íxion essas palavras aos mortais  
fala, em sua roda alada,  
enquanto ele gira por toda a parte:  
pagai a teu benfeitor  
aproximando-vos com gentis recompensas.

ESTROFE 2

Ele aprendeu com clareza. Na verdade, entre os benévolos Crônidas,  
tendo ganhado uma doce existência, não suportou permanente 26  
felicidade, quando, com mente enlouquecida,  
se enamorou de Hera, que os leitos de Zeus obtiveram por sorte,  
cheios de prazer, mas sua insolência a um arrogante desvario  
o impeliu; logo, tendo sofrido castigo, esse homem  
recebeu uma pena excepcional. Duas foram as faltas 30  
que lhe trouxeram o castigo: uma, porque foi o herói  
o primeiro a trazer o sangue da mesma estirpe, não sem  
astúcia, aos mortais,

ANTÍSTROFE 2

e porque, outrora, nos espaçosos tálamos,  
tentava seduzir a esposa de Zeus. É preciso, de acordo consigo mesmo,  
sempre observar a medida de tudo.  
Leitos ilícitos a completas desgraças 35  
lançam; também a Íxion chegaram; depois,  
com uma nuvem se deitou,  
segundo uma doce mentira, ignaro varão!  
De fato, a imagem se assemelhava à mais excelsa das Urânidas,  
a filha de Cronos; e um engano lhe impuseram  
as artimanhas de Zeus, belo tormento. E ele 40  
a prisão de quatro raios fabricou,

EPODO 2

sendo esta sua própria ruína! Em grilhões inescapáveis  
tendo caído, recebeu essa mensagem conhecida por muitos.  
Sem as Graças, ela pariu para ele um filho monstruoso,  
sozinha e um único, não  
honrado entre os homens nem nos costumes dos deuses;  
tendo-o criado, ela o chamou Centauro, que  
se uniu com as éguas de Magnésia nos montes de Pélion, 45  
e dele nasceu um povo  
assombroso, semelhante  
a ambos os pais,  
à mãe embaixo e, em cima, ao pai.

ESTROFE 3

O deus qualquer meta atinge segundo suas esperanças,  
deus que também ultrapassa a águia alada, 50  
que excede o golfinho do mar  
e dobra qualquer um dos arrogantes mortais  
e a outros outorga glória imorredoura.<sup>2</sup> Mas devo  
evitar a violenta mordida das maledicências,  
pois vi de longe, muitas vezes na miséria,  
o mordaz Arquíloco com seus ódios maledicentes 55  
engordar: mas o ser rico de sabedoria por graça  
do destino é o melhor.

ANTÍSTROFE 3

E tu claramente podes mostrá-lo com espírito livre,  
príncipe soberano de muitas estradas de coroadas ameias  
e de seu povo! Mas se alguém  
agora, em bens e sobre a honra diz  
que algum outro na Hélade dos que primeiro chegaram se tornou 60  
superior,  
com mente vazia lutará em vão.  
Embarcarei numa florida viagem para tua excelência

celebrar. À juventude está presente a ousadia  
das terríveis guerras, donde afirmo também tu  
imitada fama encontraste,

EPODO 3

ora lutando com homens que lançam seus corcéis, 65  
ora com guerreiros a pé. Teus projetos de homem maduro  
me oferecem palavra sem risco para com todo o elogio  
louvar-te.

Salve! Como mercadoria<sup>3</sup> fenícia este  
canto é enviado sobre o cinzento mar.<sup>4</sup>  
De boa vontade, o canto Castório, em eólicas cordas,  
observa, percebendo o encanto 70  
da lira de sete cordas.  
Que proves quem és, aprendendo habitualmente!<sup>5</sup>  
Belo é certamente o macaco para as crianças, sempre

ESTROFE 4

belo. Mas Radamanto é feliz, porque da inteligência  
obteve o fruto impecável, e com enganos não  
se deleita por dentro seu coração,  
como acontece sempre ao mortal pelas mãos dos murmuradores. 75  
Invencível mal para ambos são os murmúrios das calúnias,  
semelhantes realmente aos impulsos das raposas.  
Mas com ganho por que isso é muito vantajoso?  
Na verdade, enquanto o resto do equipamento suporta o trabalho  
eu, sem afundar, irei [no fundo do mar, 80  
como uma rolha sobre a superfície do mar.

ANTÍSTROFE 4

Mas é impossível lançar voz autorizada entre homens de bem  
um cidadão desonesto; contudo, adulando a todos

tece completamente sua ruína.  
Com ele não compartilho a audácia. Que me seja possível amar o amigo  
e contra o inimigo, por ser eu inimigo,  
à maneira de um lobo, lançar-me traiçoeiramente,  
caminhando aqui e ali por caminhos sinuosos 85  
Em qualquer regime, o homem de fala honesta se destaca,  
na tirania, quando o povo turbulento  
e quando os sábios vigiam a cidade. É preciso  
não lutar contra o deus,

#### EPODO 4

que ora apoia a fortuna desses homens, ora a outros de novo  
concede grande glória. Mas nem isso a mente  
dos invejosos agrada; puxando uma linha de medida 90  
excessiva, fixaram uma chaga  
dolorosa em seu coração,  
antes de alcançar tudo quanto meditam no coração.  
Carregar levemente o jugo no pescoço  
é melhor; e certamente contra o aguilhão  
escoicear torna 95  
o caminho escorregadio. Agradando  
aos homens de bem, que eu possa conviver com eles!

#### 2 A ODE *PÍTICA* 2

##### 2.1 CONTEXTO E TEMÁTICA

A *Pítica* 2 de Píndaro é um poema dedicado ao tirano Hierão de Siracusa, vencedor em uma corrida de quadriga. Detalhes históricos sobre o contexto da ode encontram-se envoltos em controvérsia. De acordo com Bowra,<sup>6</sup> sua classificação como uma ode *pítica* provém dos compiladores alexandrinos, e uma das teses mais prováveis, estabelecida por Wilamowitz, sustenta que se trata da celebração de uma vitória de Hierão nos Jogos Píticos de 470 a.C. No entanto, para essa mesma vitória, endereça-se também a ode *Pítica* 1. A explicação de

Wilamowitz para essa coincidência, tal como anotou Bowra, estaria na performance: a primeira ode fora escrita para execução em um festival público, enquanto a segunda, de datação posterior, para performance em simpósio privado, ou, talvez, lida por Hierão como carta privada. Oates<sup>7</sup> observa que Píndaro teria viajado à Sicília e se hospedado na corte do tirano em 476 a.C., e essa poderia ter sido uma ocasião para outorgar a Hierão a ode como presente, de modo que sua datação poderia ser situada no referido ano ou pouco antes. Bowra prefere, contudo, a hipótese de que a *Pítica* 2 data de 468 a.C. e se refere, na verdade, a uma outra conhecida vitória de Hierão nos Jogos Olímpicos.

Seja como for, o elogio de uma figura aristocrática de destaque como Hierão faz parte de um processo de legitimação de seu poder, que toma por base tanto o mérito agonístico do vencedor quanto seu pertencimento a uma linhagem ilustre de raízes míticas.<sup>8</sup> Essa conexão entre o laureado e os mitos, pela qual ele se torna um herói, é o ponto central das odes, diante do qual caem em segundo plano pormenores sobre a prova e suas circunstâncias.<sup>9</sup> O vencedor tornar-se-ia um herói por uma relação de semelhança ou dessemelhança com o mito, cujo paradigma poderia ser positivo, a ser imitado, ou negativo, a ser evitado.<sup>10</sup>

Se, por um lado, a associação do laureado aos exemplos míticos certamente cumpre a mencionada função política de legitimar sua figura, por outro lado, subsume essa figura particular à universalidade da mensagem mítica, cuja função preponderante é didática e religiosa. A esse respeito, por exemplo, diz Jaeger:

A glorificação do passado e da sua nobreza era, desde Homero, o traço fundamental da educação aristocrática. Se o elogio da *arete* [a virtude] é a tarefa máxima do poeta, é evidente que é ele o educador, no sentido mais nobre da palavra. Píndaro realiza esta missão com a mais alta consciência religiosa.<sup>11</sup>

Na análise do poema, cabe, portanto, discernir entre os elementos particulares, referentes ao laureado em sua situação pessoal ou histórica, e a mensagem universal, que os transcende.



Algumas características podem ser determinadas como componentes da estrutura dos epinícios pindáricos em geral: 1) menção ao lugar e modalidade de competição; 2) menção ao nome e à pátria do laureado; 3) elogios ao vencedor; 4) referências a antepassados míticos e históricos, 5) mitos narrados na íntegra ou aludidos; 6) sentenças gnômicas, que enunciam máximas atemporais e servem de elemento de transição na estrutura da ode.<sup>12</sup> Assim, evidencia-se que os motivos circunstanciais do epinício são logo encadeados com o referencial mitológico no interior do qual se diluem. Por sua vez, a estrutura das odes faz acompanhar a cada lição mítica uma máxima, a sentença gnômica ou *gnome*, que sintetiza em uma fórmula breve o cerne da lição que se acha desdobrada e elaborada no mito precedente ou subsequente.

Estrutura-se a *Pítica 2* por meio de uma divisão em cinco partes. A primeira parte, compreendida entre os v. 1-12, nomeia o laureado e sua pátria, faz referência à modalidade atlética em que foi vencedor (corrida de quadriga), louva brevemente a vitória e a atribui à graça divina, aliás um *tópos* pindárico, que, nessa canção, é concedida por Ártemis, Hermes e Posêidon. A segunda parte – de todas, a mais extensa – segue-se do v. 13 até o 56. Nela se narra parte do mito de Íxion (v. 21-48), que contém, ao final, o mito do Centauro. Ao longo da narrativa, eivada de reflexões, encontramos três sentenças gnômicas, expressas nos v. 17, 34 e 56. Na terceira parte da ode, dos v. 57-72, tem-se um elogio ao laureado, com méritos não diretamente relacionados com a vitória atlética nos Jogos. A quarta parte do epinício, entre os v. 73-80, faz breve referência à figura mítica do herói cretense Radamanto, considerando-se sua prudência e justiça. Por fim, encontra-se uma passagem de encerramento entre os v. 81-96, que contém ponderações morais e saudações ao laureado.

O núcleo temático da ode é o mito de Íxion. Segundo Grimal,<sup>13</sup> Íxion era um rei lendário dos Lápitais, na Tessália, que se casara com a filha de um outro rei, Deioneu, prometendo-lhe muitos presentes. Porém, após o casamento, em vez de conceder ao sogro os presentes prometidos, atirou-o em um fosso com

carvão em brasa, matando-o. O horror de tal crime impedia que qualquer um purificasse o criminoso, mas Zeus apiedou-se dele e livrou-o da loucura que o acometera. Entretanto, Íxion demonstra extrema ingratidão a Zeus: apaixona-se por sua esposa, a deusa Hera, e tenta violentá-la. Zeus reage, criando uma nuvem dotada da aparência de Hera, que se une ao tessálio e lhe gera um filho monstruoso, Centauro, pai da raça dos centauros. Em seguida, Zeus pune Íxion, dando-lhe uma poção mágica (ou ambrosia), que o torna imortal, e atando-o a uma roda flamejante que gira eternamente. Como mencionamos anteriormente, após uma breve introdução nos primeiros 12 versos, encontramos, na *Pítica* 2, a inserção das referências ao mito de Íxion. No v. 21, o tessálio é diretamente nomeado, bem como seu castigo na roda “[p]or ordem dos deuses, contam que Íxion essas palavras aos mortais/ fala, em sua roda alada,/ enquanto ele gira por toda a parte:/ pagai a teu benfeitor/ aproximando-vos com gentis recompensas”. Assim, evidencia-se que a lição do mito de Íxion diz respeito à gratidão. De fato, um pouco antes da menção direta ao mito, já havia sido introduzida, no v. 17, uma sentença gnômica a esse respeito: “ἄγει δὲ χάρις φίλων ποί τινος ἀντὶ ἔργων ὀπιζομένα”. “É seu guia a gratidão, ao mostrar consideração pelas amáveis façanhas de alguém”. A palavra-chave, nomeada nessa sentença, é gratidão, *χάρις*, isto é, o modo apropriado de compreender e reagir às ações amáveis, “*φίλων ἔργων*”.

Para compreender melhor em que consiste essa lição, é útil levar em conta que o mito de Íxion se encontrava associado a um ritual mágico que visava cativar uma pessoa amada.<sup>14</sup> Nele, um pássaro é amarrado a uma pequena roda e torturado. Seu sofrimento representa, por analogia, o sofrimento da paixão que se deseja infligir a alguém. O elemento predominante nesse tipo de encantamento seria *πειθῶ*, a persuasão, considerada o oposto da *χάρις*. Trata-se de dois opostos referentes ao modo de compreender e praticar o amor e o desejo. Se a *χάρις* predomina, *πειθῶ* pode existir dentro de certos limites sem gerar nenhum desequilíbrio. No entanto, se *πειθῶ* prevalece, tende a extinguir-se a *χάρις* e gerar consequências nefastas. É por isso que o castigo de

Íxion é ser atado à roda, tal como o pássaro sacrificado no encantamento: o desejo desenfreado, que quer a todo custo aprisionar seu objeto, converte-se ele mesmo em uma prisão.

Diante dessas premissas contextuais, o mito se ilumina em uma possibilidade de interpretação. O crime primeiro de Íxion fora recusar-se a pagar os presentes devidos ao pai de sua esposa ao se casar. Os presentes não devem ser entendidos, nesse caso, como pagamento em um comércio (embora essa seja uma possibilidade de sentido cultural do matrimônio, um acordo formal privado firmado entre o pai e Íxion), mas como parte de uma troca de presentes. O sentido originário e mais apropriado do casamento seria, de acordo com o mito, uma troca de presentes pautada pela *χάρις*. Confrontado pelo sogro quanto à sua ingratidão, Íxion o mata. O sogro, na qualidade de pai da noiva, é, assim como todo antepassado, uma das causas de sua existência. Desse modo, o respeito aos pais e antepassados é, plausivelmente, um costume cujo sentido é, ou deveria ser também, determinado pela *χάρις*. Matar o sogro é a reafirmação extrema da ingratidão que motivara o não pagamento dos presentes prometidos, um ato sacrílego de desprezo pelos deuses da família da noiva, isto é, os patronos de sua ascendência, as figuras cuja imagem condensa a gratidão da família por sua própria existência. Purificado por Zeus, que lhe concede uma segunda chance, Íxion multiplica exponencialmente seu crime, tentando seduzir e violentar a esposa de Zeus, a deusa Hera, a personificação do próprio casamento! De fato, fora o sentido próprio do casamento pautado na *χάρις* que Íxion ultrajara. A tentativa de sedução de Hera explicita o motor até então velado desse ultraje: a desmedida, a *hýbris* nas pretensões de *πειθῶ*. A cena representa uma situação em que a persuasão ambiciosa se torna uma força que subjuga e aniquila a dimensão da gratidão que precisa pautar o amor e as relações sociais justas e saudáveis. O castigo divino que se segue faz com que Íxion não consiga possuir Hera, mas apenas uma falsa imagem da deusa. Dessa união, nasce a prole monstruosa dos centauros, figuras bestiais marcadas pela luxúria, pelo hábito de raptar ou violentar mulheres e pela incapacidade de estabelecer trocas com seres humanos ou deuses.

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos afirmar que *πειθῶ* designa, no contexto do mito de Íxion, a habilidade, movida por intensa ambição, de traçar estratégias para obter e garantir o controle sobre um objeto de desejo. A imagem correspondente é a tentativa de persuadir e subjugar, até mesmo, os deuses. Por sua vez, *χάρις* designa um afeto no âmbito do qual um objeto aparece em sua graça.<sup>15</sup> Graça ou gratuidade carregam uma ambiência de alegria e leveza, precisamente porque uma doação acontece sem quaisquer exigências prévias, sem pressupor a fadiga de estratégias e a ansiedade por garantias. Graça, enquanto atributo percebido em um objeto, e gratidão, como afeto que anima quem a percebe, são correlatos. A atitude que essa afetividade produz é a generosidade: o movimento de imitar a doação que então se percebe na realidade, cultivando a afetividade, o modo de perceber e de agir que se deixa determinar por essa evidência. Por isso, a alegria de receber um presente gera, espontaneamente, a vontade de presentear. Uma troca de presentes é algo essencialmente diverso de um comércio, no qual está sempre em jogo calcular uma troca vantajosa. Se o casamento é essencialmente troca de presentes, então a imagem da deusa Hera evoca também a generosidade dos deuses, que concedem presentes aos humanos e esperam deles uma atitude piedosa em resposta. Assim, podemos compreender a *gnoma* do supracitado v. 17: “ἄγει δὲ χάρις φίλων ποί τινος ἀντὶ ἔργων ὀπιζομένα”. As ações amáveis (*φίλων ἔργων*) de alguém – humano ou divino – são o fundamento da amizade (Π Π Π) enquanto uma relação pautada pela troca de presentes movida por gratidão.

Ao contrário do exemplo de Íxion, que não tem limites em sua ambição e não pode ser amigo de ninguém, a voz do poema recomenda: “χρῆ δὲ κατ' αὐτὸν αἰεὶ παντός ὄρᾱν μέτρον”. “É preciso, de acordo consigo mesmo, / sempre observar a medida de tudo”. Essa sentença gnômica, no v. 34, segue-se à alusão ao mito de Íxion e detalha as consequências éticas de sua lição. O que ela significa e como se conecta com a sentença anterior?

O compromisso com uma certa regra ou um direcionamento de conduta é um processo que precisa sustentar-se

no tempo e pode ser representado por uma fórmula linguística: o juramento. Esse é um dos temas centrais da discussão moral grega antiga. Aparece, por exemplo, já nos vv. 258-265 do canto 19 de *Ilíada*, nos quais o juramento é invocado por Agamêmnon e enfatizado em seu valor sagrado.<sup>16</sup> Ora, assumir compromissos é estabelecer, para si mesmo e com base em si mesmo, uma regra de ação independente de qualquer coação. A ação movida por coação acontece contra a vontade, e, por isso, buscam-se sempre meios e oportunidades de se escapar a ela. Inversamente, o compromisso mais profundo, sólido e duradouro é aquele que corresponde à vontade mais própria e livre. Pode-se perguntar, no entanto, o que é, mais precisamente, uma tal vontade ou desde onde ela se origina. Quando corresponde a um imperativo condicional, originado por uma meta contingente, um compromisso oscila em seu vigor conforme o sucesso pareça mais ou menos provável. Bem mais firmes são os compromissos que se colocam, o máximo possível, como incondicionais, independentes de resultados circunstanciais. Fundamentam-se sobretudo no próprio agente, “κατ' αὐτόν”, ou, mais precisamente, em alguma coisa que o constitui. Essa ressalva é importante, pois é uma evidência primária de que o agente moral não é jamais constituído por uma motivação homogênea e unívoca. Ele se enreda em dilemas, vê-se dividido entre motivações diferentes, perpassado por diversos desejos e medos complexos, e sua força de jurar ou se comprometer consiste justamente na capacidade de ater-se a uma motivação em particular, em detrimento de outras que eventualmente se apresentem para substituí-la. Ora, a χάρις é um afeto poderoso, capaz de constituir uma motivação duradoura, contanto que haja um esforço em lembrar-se dela e cultivá-la. A memória da χάρις é, para cada indivíduo, a memória de suas alegrias mais profundas. A poderosa alegria da χάρις mantém-se viva no agir em sua memória – viva incondicionalmente, porque coincide com o próprio ânimo da ação, independentemente de seu sucesso ou das circunstâncias que a cercam. De fato, não se trata de obter nada de exterior ao agir, mas de agir de tal maneira que seja a própria χάρις que se encontra, novamente, em ação. Na

verdade, o acontecimento da *χάρις* é o memorável por excelência, é o que permite encontrar o brilho da graça de qualquer evento particular. Não é, portanto, uma experiência meramente episódica, fortuita e sem consequências. A *χάρις* é retomada na lembrança e na ação. Gratidão institui dever. Porém, o dever de gratidão nada tem dos contornos mórbidos usualmente associados à ideia de dever, aquela obrigação absurda, vazia, puramente convencional, que tolhe a vontade mais própria e pesa como um fardo inútil. Dever de gratidão é “*μέτρον κατ' αὐτόν*”, obrigação livremente assumida, expressão da vontade mais própria, fundada nas experiências mais intensas.

A importância da *χάρις* como princípio ético se funda na relação que se estabelece entre o humano e o divino. Isso se expressa no fato de que encontramos sua personificação divinizada na poesia de Píndaro e, até mesmo, em posição de extremo privilégio. De acordo com Janke,<sup>17</sup> é possível ver as deusas da *Χάρις*, as “Graças” ou “Cárites”, como mais importantes para a poesia de Píndaro até mesmo do que as Musas. Nos v. 2-12 da *Olímpica* 14, na tradução de Onelley e Peçanha, faz-se uma prece às Graças, patrocinadoras das danças e dos banquetes e detentoras do canto apolíneo:

Ó Graças, famosas pelos cantos, soberanas/ da esplêndida  
Orcômeno, guardiães dos antigos Mínios,/ escutai-me, eu vos  
imploro! Com a vossa ajuda, todas as alegrias/ e todos os  
deleites se realizam para os mortais,/ se um homem é sábio,  
belo ou formoso./ Na verdade, os deuses, sem as veneráveis  
Graças,/ não organizam danças/ nem banquetes; mas as  
dispensadoras de todos/ os feitos no céu, sentadas em seus  
tronos/ junto a Apolo Pítio, de arco de ouro,/ reverenciam a  
eterna majestade do pai Olímpico.<sup>18</sup>

As personificações divinas da *χάρις* são apresentadas como fonte de “todas as alegrias e todos os deleites” e, mais especificamente, da sabedoria, da beleza e do caráter ilustre e memorável. São postas em pé de igualdade com Apolo na origem da poesia. Os nomes das três Cárites significam, segundo o *Lexicon to Pindar* editado por Slater,<sup>19</sup> “Alegria” (*Εὐφροσύνη*),

“Celebração triunfal” (Ἀγλαία) e “Festa” (Θαλία). Assim, evidencia-se a conexão já delineada anteriormente: a gratidão reivindica a memória que a celebra e a retoma. Entendidas por Píndaro como patrocinadoras da poesia, as Cárites tomam o lugar habitual de Μνημοσύνη, a Memória, mãe das Musas, não porque não se entenda a memória como origem da poesia, e sim porque se dá uma interpretação peculiar a ela. A força que origina a memória (ou, ao menos, a memória mais digna de ser lembrada, referente às melhores coisas) é a χάρις. A força da poesia, capaz de mostrar o sentido do mundo, é a força da χάρις, recolhida e retomada em palavras que a celebram. É por isso que a ação nobre, digna de memória, é poética, e a própria poesia, por sua vez, é um nobre ofício.

Para Píndaro, o poeta se endereça aos nobres que louva como um igual – certamente não como um bajulador sequioso de pagamento e lucro. Essa figura, a saber, o mau poeta, aparece, na *Pítica 2*, ao final da narrativa do mito de Íxion. Nos v. 52b-56a, lemos: “Mas devo eu/ evitar a violenta mordida das maledicências,/ pois vi de longe, muitas vezes na miséria,/ o mordaz Arquíloco com seus ódios maledicentes/engordar”. Arquíloco, poeta famoso por suas invectivas, é aqui invocado como exemplo de mau poeta, em meio a uma cobrança que a voz poética dirige a si mesma. Com efeito, se a ode se destina ao nobre Hierão e contém a lição a respeito da importância da gratidão, Píndaro quer evitar o mal-entendido de fazer crer que acusa Hierão de ingrato, tal como Íxion. Há um antigo debate<sup>20</sup> a respeito do contexto histórico-biográfico que estaria subjacente à ode, concernindo às relações pessoais entre Píndaro e Hierão. Esse teria, em algum momento, preterido o poeta, encomendando uma ode a outro. Ainda que possa haver uma mensagem a respeito de alguma querela pessoal entre os personagens históricos, subentendida ou codificada na ode, ela será, no máximo, um elemento secundário de sua intencionalidade. De acordo com a axiologia pindárica, a poesia é uma tarefa divinamente inspirada pela χάρις, e não um instrumento mesquinho e mordaz para ressentimentos e disputas pessoais. Talvez, ao colocar a χάρις no

centro do próprio conteúdo temático da ode, Píndaro desejasse até mesmo fazer Hierão esquecer qualquer desavença e apontar para o que considerava haver de mais sagrado e moralmente digno, restaurando, assim, a pureza da amizade entre ambos. Seja como for, é o conteúdo universal dessa mensagem que nos interessa.<sup>21</sup>

Em seguida à passagem que citamos, referente a Arquíloco, e à guisa de encerramento das referências ao mito de Íxion, encontramos mais uma *gnoma*. Engordar com o fruto do ódio, disputando vantagens, dinheiro e prestígio, é insensato. Em vez disso, lemos no v. 56: “τὸ πλουτεῖν δὲ σὺν τύχῃ πότμου σοφίας ἄριστον” (“[m]as o ser rico de sabedoria por graça do destino é o melhor”). O mau poeta, bajulador, caluniador, canta a fim de manipular os nobres para deles obter favores, para prejudicar rivais, para tornar-se rico e prestigiado a todo custo. É alguém tomado pela desmedida da persuasão, a πειθῶ, e esquecido do valor superior da χάρις. Pode obter algum sucesso, a depender da sorte, das circunstâncias. No entanto, a maior sorte, à qual corresponde a maior riqueza, é o destino da sabedoria, πότμου σοφίας. Esboça-se aqui uma relação entre σοφία e χάρις – apareceram, aliás, nos versos da *Olímpica* 14, já referidos, as Cárites como doadoras da sabedoria. Podemos inferir: o sábio é aquele que consegue realizar a medida, μέτρον, que, desde Hesíodo, se encontra contraposta à *hýbris*, a desmedida. Isso só é possível concentrando-se na χάρις, cerne do próprio coração, extraindo dela a orientação, os limites, a determinação no agir. A alegria proporcionada por esse caminho é muito maior que quaisquer pequenos prazeres oriundos de uma riqueza material obtida com indignidade; trata-se, por isso, de riqueza muito maior. Além disso, não depende da sorte referente às contingências futuras. A sorte (τύχη) foi a graça de ter um dia experimentado a χάρις: ela se encontra no começo, não no fim. Esse feliz acaso se torna o fio condutor determinante do futuro, a necessidade constitutiva de um destino. Obedecer a esse destino, sem dele fugir, é a sabedoria.



## 2.2 O v. 72 E A LIÇÃO CENTRAL DA ODE

O mito de Íxion e as sentenças gnômicas dos v. 17, 34 e 56 constituem o núcleo temático do poema. Todavia, são eles apenas a explicitação das premissas que sustentam a mensagem principal, articulada ao final, pois o sujeito da enunciação poética não presume, em momento algum, que Hierão, a quem o poema se dirige, desconheça a *χάρις* ou seja desprovido do senso de dever que nela se funda. As considerações a esse respeito servem para contextualizar a mensagem que se expressa no mito de Radamanto e na sentença gnômica do v. 72.

Após a *gnoma* do v. 56, que pode ser ela mesma entendida como um elogio a Hierão, atribuindo-lhe a sabedoria fundada na gratidão, seguem-se louvores a respeito da riqueza, da honra e, especialmente, da virtude militar do tirano. Então, subitamente, insere-se a sentença do v. 72, seguida imediatamente pelo mito de Radamanto.

Radamanto é um príncipe mítico de Creta, que teria formulado as leis dessa ilha, as quais, de tão excelentes, viriam a ser o modelo para todas as leis gregas. Após a morte, o legislador é premiado por Zeus com o cargo de juiz dos mortos (junto com seus irmãos, Minos e Éaco).<sup>22</sup> Nos v. 73-77 da *Pítica* em pauta, lemos:

Belo é certamente o macaco para as crianças, sempre/ belo.  
Mas Radamanto é feliz, porque da inteligência/ obteve o  
fruto impecável, e com enganos/ não se deleita por dentro  
seu coração/ como acontece sempre ao mortal pelas mãos  
dos sussurrantes./ Invencível mal para ambos são os  
sussurros das calúnias,/ semelhantes realmente aos impulsos  
das raposas.

Encontramos aqui, em perfeita continuidade com os conteúdos anteriores, a alusão aos maus poetas, bajuladores e caluniadores. A figura do símio talvez possa aludir aos imitadores da boa poesia, que sabem, contudo, entreter. Seu entretenimento é suficiente para iludir crianças, isto é, pessoas imaturas, inexperientes, às quais se contrapõe Radamanto. Ele não se deixa

enredar pela persuasão enganosa, uma persuasão que fala aos sussurros, sutilmente. Bajulando, ela se humilha como objeto de entretenimento e procura sempre deleitar. Não aponta para nada de sério e elevado, nem para a necessidade do rigor e da contenção do μέτρον; ao contrário, estimula o excesso de confiança, a embriaguez da arrogância. Os bajuladores corrompem, gradual e imperceptivelmente, por meio do elogio. Ao mesmo tempo, graças à confiança assim obtida, convencem de calúnias a respeito de seus rivais e desafetos, distorcendo e manobrando o julgamento de quem lhes dá ouvidos. Situação tanto mais insidiosa caso o caluniado não seja, ele próprio, também um bajulador e, não pretendendo competir nessa seara, ouse nem sempre dizer coisas agradáveis, mas se obrigue a mencionar verdades incômodas. Seu bom conselho, então, será apresentado, por aqueles murmúrios ao pé do ouvido, como calúnia: uma completa inversão da realidade! É plausível imaginar que a situação aqui representada mitologicamente tivesse alguma correspondência com as relações reais entre Píndaro e Hierão: membros da corte do tirano poderiam ter difamado Píndaro, que, em vez de procurar disputar a atenção do nobre com bajulação, se arrisca a alertá-lo, ainda que delicadamente, quanto ao erro que seria dar ouvidos a tais intrigas. Essa interpretação seria suficiente para dotar a ode de coerência no âmbito histórico-biográfico e seria coerente com a hipótese de Bowra.<sup>23</sup> Entretanto, é evidente que a mensagem assim articulada não se limita a uma circunstância particular. O ensinamento do mito é universal.

O mito de Radamanto, tal como aqui aludido, fala de um fator que pode desviar dessa tarefa até mesmo quem compreenda a importância da χάρις. Explicita-se um modo pelo qual πειθώ pode enredar e asfixiar lentamente a memória da χάρις: pelo elogio bajulador. Esse faz supor um mérito sempre maior que as próprias posses, e essas passam então a parecer sempre insuficientes. Seguem-se uma ambição desmedida e um desdém pelas graças possuídas.

Radamanto é o juiz dos mortos. Ele julga a vida que se completou. Na *Ética a Nicômaco* (I, 10), Aristóteles pergunta se é

possível julgar se alguém é feliz ainda em vida, antes de verificar de que modo agirá no futuro e como essa vida se completará. Aristóteles remete a um alerta a esse respeito emitido por Sólon, segundo o relato de Heródoto em suas *Histórias* (I, 30-33). O poderoso rei Creso convidara o sábio Sólon à sua corte, ocasião em que lhe teria perguntado quem era o mais feliz dos homens, supondo que ouviria em resposta seu próprio nome. Ao ouvir o nome de outros homens, já falecidos, Creso pergunta a Sólon se sua própria condição lhe parecia desprezível. Sólon responde, afirmando que, por mais rico, poderoso e bem-sucedido que seja Creso, ainda não se pode julgar quão feliz é sua vida, pois não se sabe ainda o que lhe sucederá no futuro. A evocação da figura de Radamanto na *Pítica* 2, dirigida ao poderoso Hierão, parece partilhar do espírito da lenda de Creso, pois não se trata apenas de um alerta sobre a possibilidade de sofrer infortúnios futuros, mas de tornar-se arrogante, indigno das dádivas que se possa receber e, por isso, despreparado também para enfrentar a adversidade. É o sentido dos v. 88b-89a:

É preciso não lutar contra o deus,/ que ora apoia a fortuna  
desses homens, ora a outros de novo/ concede grande glória.  
Mas nem isso a mente/ dos invejosos agrada.

Para o ingrato, toda adversidade aumenta de proporção e toda alegria se apequena. Tal como Íxion, ele não é reverente perante o divino, mas procura subjugá-lo. Não aceita a existência como um presente, mas se desgasta inutilmente, procurando aprisioná-la como objeto de sua ambição, impedindo a oscilação natural entre satisfação e insatisfação. A impossibilidade de fazê-lo torna-se ela mesma uma nova fonte de agonia. Nos v. 90-96, que encerram a ode, lemos:

Puxando uma linha de medida/ excessiva, fixaram uma  
chaga/ dolorosa em seu coração,/ antes de alcançar tudo  
quanto meditam no coração./ Carregar levemente o jugo no  
pescoço/ é melhor; e certamente contra o aguilhão/ escoicear  
torna/ o caminho escorregadio. Agradando/ aos homens de  
bem, que eu possa conviver com eles!

Localizada em meio aos versos referentes ao mito de Radamanto, a sentença gnômica do v. 72 procura sintetizar sua mensagem: não basta haver alguma vez experimentado a χάρις, nem tê-la honrado no passado, mas é preciso persistir observando-a por toda a vida, evitando deixar-se corromper por más influências. Essa consideração complementa o ensinamento inicial do mito de Íxion. Assim, em certa medida, o v. 72 sintetiza toda a mensagem da ode. Nele, lemos: “γένοι' οἷος ἔσσι μαθῶν”.

A forma verbal γένοι', forma elidida de γένοιο, exprime um desejo ou voto – “tomara que venhas a ser”, “oxalá te tornes” – e sugere a postura cuidadosa de Píndaro ao dirigir-se a Hierão.

Quanto a οἷος, pronome relativo definido – “qual”, “quem” –, introduz uma oração subordinada relativa e marca o verbo γένοι' que o antecede como uma oração principal. Porém, também é possível lê-lo como pronome relativo de qualidade – “tal qual”, “tal como”.

O segundo verbo da sentença, ἔσσι. É o presente do indicativo na segunda pessoa do singular do verbo εἰμί, “és”. Por sua posição na sentença, indica ou uma qualidade da ação de tornar-se – “que te tornes quem és” –, ou o parâmetro de comparação que orienta o modo de um tornar-se (“que te tornes tal qual és”). De todo modo, a conexão entre γίγνομαι e εἰμί sugere, em alguma medida, uma antítese (entre “tornar-se” e “ser”) ou mesmo um paradoxo, e salta logo aos olhos como um traço poeticamente interessante do texto.

O terceiro verbo da sentença, por sua vez, é o elemento sintaticamente mais difícil de interpretar. É μαθῶν, forma de particípio aoristo, no masculino nominativo singular, do verbo μανθάνω, cujo primeiro sentido é “aprender”. No aoristo, pode ter a acepção de “ter aprendido”. De acordo com Norwood,<sup>24</sup> a primeira encruzilhada na interpretação da sintaxe da sentença consiste em decidir entre três possibilidades: ou μαθῶν se liga a γένοι' como perífrase, ou se liga a ἔσσι, ou possui valor de uma oração subordinada. Essa tripla possibilidade se deve ao fato de que γίγνομαι e εἰμί podem ser verbos auxiliares. De acordo com Péron,<sup>25</sup> a terceira possibilidade é filologicamente a mais plausível.

Contudo, ela se desdobra, por sua vez, em diversos outros problemas, uma vez que a forma participial pode denotar diferentes matizes adverbiais.

Precisamos interpretar as características morfossintáticas da sentença, considerando o contexto do poema. Sabemos que essa sentença deve ser uma síntese da mensagem do mito de Radamanto, que alerta a respeito do perigo de esquecer da gratidão e de seu sentido religioso e moral, deixando-se persuadir pela bajulação que leva à arrogância e à desmedida. Desse ponto de vista, o termo sintaticamente mais difícil de interpretar já adquire um contorno prévio de sentido: μαθῶν certamente se refere a um aprendizado relativo ao ensinamento do mito, que, como vimos, trata do desafio de manter-se fiel à χάρις, sem dela se desviar. Começemos a análise por ele.

É preciso começar por distinguir entre a *déixis* temporal e as noções semânticas aspectuais.<sup>26</sup> A *déixis* temporal indica se o processo verbal referido é anterior, concomitante ou posterior ao ato de enunciação. As noções aspectuais indicam as qualidades internas desse processo. Em português, a *déixis* temporal é marcada pela flexão temporal. Contudo, em grego antigo, isso nem sempre ocorre: a flexão temporal do aoristo não expressa *déixis* temporal, e sim um aspecto. De acordo com Ragon:

O aoristo exprime a ação realizada, pura e simplesmente, como um “ponto”. Ele marca, portanto: 1. uma ação passada, sem nenhuma consideração de duração; 2. o ponto de partida de uma ação ou situação nova; 3. o ponto de chegada de uma ação, o resultado de um esforço [...]. É o contexto que permite distinguir entre esses aspectos.<sup>27</sup>

O contexto em questão inclui fatores morfossintáticos. Quando o aoristo ocorre em um particípio em aposição e não vem precedido de artigo, exprime uma circunstância que pode ser de tempo, causa, condição, concessão ou fim,<sup>28</sup> e indica, em geral, uma ação anterior à ação principal, por contraste ao particípio presente, que costuma exprimir simultaneidade.<sup>29</sup> Todavia, essa

anterioridade não é regra, uma vez que não se funda em uma *déixis* temporal, e sim em uma nuance aspectual.

Sobre o valor do aoristo, lemos ainda na recente *Cambridge Grammar of Classical Greek* (2019):

*The aorist stems (aorist stem, aorist passive stem) present an action as complete, as a single (uninterruptable) whole: it ignores any component parts by looking only at the boundaries of the action, rolling beginning, middle and end into one. This is called perfective aspect.*<sup>30</sup>

Note-se, então, que a raiz do aoristo indica uma ação considerada em sua totalidade, sem separação de suas partes ou de seus momentos. Essa completude não deve ser confundida com acabamento, aspecto pertencente ao valor do perfeito:

*The perfect stems (perfect active stem, perfect middle-passive stem, future perfect stem) present an action as a state resulting from a preceding completed action, or it signifies that the effects of the completed action are somehow still relevant.*<sup>31</sup>

A ação acabada é um estado resultante de um momento anterior, um efeito estático de uma causa que já atuou. Não é isso que indica o tipo de completude a que se refere o aoristo. Trata-se da completude da ação em seu movimento, incluindo em uma unidade seu começo, meio e fim.

Assim, podemos entender que o particípio aoristo *μαθών* deve indicar uma ação de aprender considerada em sua totalidade. O ponto do tempo em que essa ação se encontra em relação à ação principal ou em relação ao ato de enunciação é uma questão à parte.

Não obstante, é preciso considerar ainda, para além da morfossintaxe, que a semântica do particípio *μαθών* envolve um sentido temporal. A raiz de *μαθών* carrega uma noção referente à constituição temporal interna do aprender. Trata-se da noção de habitualidade.<sup>32</sup> Habitualidade significa um processo em que uma sequência de eventos pontuais se articula em uma totalidade

orgânica. Qualquer resultado produzido pelo hábito não é um estado estático, dissociado do processo que o produziu, mas um estado dinâmico, sustentado pela recorrência do hábito. Assim como o vigor físico produzido pelo exercício da ginástica se perde gradualmente quando se cessa de praticá-la, o saber resultante do aprender também não é duradouro, a não ser que o processo do qual resulta seja habitualmente retomado. Caso contrário, esquece-se o que fora aprendido. Aquilo que se repete em cada retomada é o aspecto inceptivo do aprender, sua criatividade intrínseca. Uma vez que o aprender só adquire permanência em uma sequência ritmada de recorrências, seu traço de continuidade pode ser entendido como um lembrar. O estado dinâmico que consiste na persistência do hábito de lembrar do aprender é o saber.

Caso o hábito se perca, o aprender cessa, e o saber é esquecido. Nesse sentido, o aprender situado no passado ao modo de um mero ponto, sem se prolongar em um hábito, é ineficaz. Aquele que aprendeu, mas não continua aprendendo, não aprende efetivamente. Assim, reunindo o valor de completude inerente ao aoristo e o valor de habitualidade de sua raiz semântica, *μαθῶν* indica não um aprender casual e episódico, mas o aprender efetivo que se sustenta no hábito e corresponde, por isso, a um saber. Fica analiticamente implícita nessa noção, por exclusão lógica, a possibilidade do aprender pontual e ineficaz.

De nosso raciocínio, resulta que *μαθῶν* significa “realizar efetivamente o hábito de aprender e, por isso, saber”. O hábito, em sua totalidade, é um processo dotado de um tipo peculiar de permanência. Ele não se articula em uma continuidade homogênea, mas em uma sequência de recomeços. No contexto do poema, como vimos, trata-se da necessidade de aprender a gratidão. Esse aprendizado não ocorre de uma vez por todas em um ponto do tempo, mas precisa recomeçar habitualmente para perdurar ao longo de toda a vida.

A questão que se coloca em seguida é: o que se oculta na articulação entre *γένει'* e *ἔσσι*? Como ela se relaciona com o que é dito pelo participio *μαθῶν*?

De acordo com Péron,<sup>33</sup> a contraposição entre  $\gammaενέσθαι$  e  $εἶναι$  como correspondentes, respectivamente, à mudança e à permanência, não é de uso universal. Também é possível e, no poema de Píndaro, plausível entender  $εἶναι$  no sentido daquilo que verdadeiramente é, e  $\gammaενέσθαι$  no sentido daquilo que se mostra em público e por meio de ações. Tratar-se-ia, assim, de concretizar e tornar visível uma realidade presumida. Talvez possamos adquirir uma ideia mais precisa do que isso significa, recorrendo à comparação com uma expressão típica em vernáculo. Podemos dizer, por exemplo: “Ele é advogado, mas não exerce (a profissão)”. O que queremos dizer quando usamos uma expressão assim? Alguém recebeu educação e treinamento para praticar o direito, está preparado para fazê-lo a qualquer momento. Em certo sentido, portanto, é advogado. Todavia, pode não exercer esse potencial, concretizando-o no mundo por meio de ações. Além disso, o exercer implica um exercício, uma manutenção da vitalidade inerente a ser, no caso, advogado. Alguém que cessa de exercer uma profissão para a qual foi educado perde lenta e gradualmente a aptidão. Se alguém, embora preparado para isso, jamais exerceu o direito em momento algum da vida, podemos inferir que, em certo sentido, ele não foi, de fato, um advogado. O exercício concreto e habitual é a comprovação, visível em público e por meio de ações, daquilo que se encontrava presumido e latente enquanto algo essencial e determinante.

A relação que se pode estabelecer entre os verbos exercer e ser, em português, também ajuda a lançar luz sobre o sentido que esse último verbo pode adquirir. Na frase “ele é advogado”, encontramos o verbo flexionado no presente. Não se trata, contudo, de um presente pontual e inteiramente concomitante ao ato de enunciação, e sim de um presente contínuo, de duração indefinida. É o que ocorre também em frases como “eu estudo literatura”, por oposição a processos delimitados em uma duração mais próxima à do ato de enunciação, em frases como “estou estudando literatura agora”. Isso permite compreender, por analogia, por que encontramos, na sentença de Píndaro, o  $εἶσσι$  flexionado no presente, embora o  $μαθῶν$  se encontre no aoristo. O



□ □ □ Marca aqui um processo, de duração indefinida – mais precisamente, de duração equivalente àquela da vida inteira, mas que fica em aberto quanto a ser exercido concretamente ou não, a cada momento. A cada momento que esse processo é sustentado, ele se concretiza em sentido relativo e, somente coincidindo com a completude da vida, se concretizará em absoluto. O mérito do passado, verdadeiro que seja, nada garante quanto ao futuro e pode, ao contrário, seduzir em direção à arrogância e ser matéria de convincente bajulação. No contexto do poema, isso se aplica a Hierão, destinatário da exortação. Ele é nobre, isto é, compreende o valor da gratidão e o dever que ela institui. Contudo, enquanto viver, ficará em aberto ainda ter de exercer a nobreza e comprová-la, cumprindo efetivamente o dever até o fim. Assim, a exortação do v. 72 se articula com o alerta do mito de Radamanto a respeito da influência corruptora dos maus poetas, capazes de persuadir em direção à *hýbris* e fazer esquecer o *métron* da gratidão.

Desde esse ponto de vista, a relação entre γένοι' e ἐσσί não é propriamente a de uma oposição entre mudança e permanência, dinâmico e estático, diferente e idêntico. É uma diferença entre um sentido inceptivo e outro durativo para aspectos de um mesmo processo, que, de um ponto de vista global, é habitual. Há que se dar testemunho do que se é, mostrá-lo e prová-lo pelo exercício. Esse exercício é sempre um recomeço, que não se pode garantir nas glórias do passado, nem resolver de imediato todo o futuro. Somente a perseverança no exercício fará com que ele perdure até o fim, coincidindo então plenamente com o ser. Essa coincidência ideal é o que se expressa pelo pronome relativo οἷός.

Como resultado dessas reflexões, já temos um horizonte de sentido para orientar a tradução do v. 72 da ode em questão, embora haja ainda uma ampla margem de variações estilísticas possíveis, a fim de procurar dizer esse sentido aproximando-se da forma poética que marca o original. Sugerimos: “γένοι' οἷός ἐσσι μαθῶν”, “[q]ue proves quem és, aprendendo habitualmente”.<sup>34</sup> Aprender é o eclodir de novo da gratidão, que faz descobrir a graça das coisas, preservando-a em uma memória que é preciso honrar sob a forma de um dever, tão resolutivo quanto a maior das

alegrias. Lembrar, agir e mostrar não são, nesse caso, repetições de algo já sabido, acabado e idêntico. A gratidão é a experiência da graça que sustenta a realidade, não enquanto um fato em um passado distante, mas sim enquanto um movimento de doar contínuo. Por isso, toda autêntica retomada da gratidão é um recomeço, uma experiência desse doar inaudito e sempre renovado. O saber correspondente à gratidão não é um estado acabado resultante do aprender. É a capacidade de retomar o próprio aprender. Esse é o sentido da sabedoria, σοφία, isto é, o saber máximo e mais profundo que se encontra na base de todos os outros. Todo saber é, de alguma maneira, fruto de um aprender no qual uma doação ocorreu. Píndaro concordaria com o nosso Guimarães Rosa:<sup>35</sup> “[M]estre não é quem sempre ensina, mas quem, de repente, aprende”.

### 2.3 CONCLUSÃO

Em nossa proposta de tradução e análise da *Pítica* 2 de Píndaro, procuramos conjugar considerações sobre os aspectos filológicos, morfossintáticos e semânticos da ode com uma hermenêutica de seu sentido global, pautado por uma intencionalidade pedagógica. Procuramos mostrar como essa intencionalidade confere unidade ao poema. Ela encontra um referente hipotético plausível na figura histórica de Hierão e no contexto biográfico de Píndaro, mas não se resume à função de transmitir uma mensagem entre esses personagens: tem a ambição de veicular um ensinamento universal, a saber, o valor poético, moral e religioso da χάρις, a gratidão. Uma vez que as sentenças gnômicas configuram momentos de síntese da mensagem poética, foi de especial importância procurar interpretar a articulação entre elas. As quatro sentenças gnômicas, presentes nos v. 17, 34, 56 e 72, reúnem em seu conjunto a totalidade do sentido universal do poema. “Que proves quem és, aprendendo habitualmente!” (v. 72). Ser nobre depende do exercício do hábito de aprender a gratidão. Quaisquer belas ações outrora realizadas, quaisquer conquistas ou méritos de uma nobreza pregressa certamente são uma riqueza,

“mas o ser rico de sabedoria por graça do destino é o melhor” (v. 56). A riqueza da sabedoria é a graça de sempre recomeçar a aprender. As doações que se descortinam nesses momentos de graça são o destino enviado pelos deuses: os atos e pensamentos, as façanhas e a poesia que o aprender revela. É necessário esforçar-se em uma concentração intelectual e emocional a fim de manter-se sintonizado com essas experiências, evitando a sedução da desmedida: “[É] preciso, de acordo consigo mesmo, sempre observar a medida de tudo” (v. 34ab). Os gestos generosos dos humanos são imitações da generosidade dos deuses, que concedem a existência em todas as suas possibilidades. A gratidão, embora deva ser cultivada até se tornar a orientação ética, religiosa e poética mais profunda para a existência humana, tem seu começo em situações particulares e por vezes prosaicas: “[É] seu guia a gratidão ao mostrar consideração pelas amáveis façanhas de alguém” (v. 17).

De nossa leitura resulta que, para Píndaro, a *χάρις* não é apenas o conteúdo de um de seus poemas. É a experiência fundamental da própria poesia enquanto acontecimento sagrado. Nesse sentido, a exortação da *Pítica 2* é também um convite ao cultivo de uma sensibilidade, uma espiritualidade poética, que é condição hermenêutica da compreensão do poema. Isso significa que a intenção didática da *Pítica 2* não corresponde apenas à exposição de um conteúdo em particular, mas inclui também ensinar-nos aquilo que seria necessário para apreciar, de modo geral, a poesia. Esse seria o alcance mais universal da intencionalidade poética que estrutura o poema.

ABSTRACT

This article presents a translation proposal for Pindar's *Pythian 2*, dedicated to the tyrant Hiero of Syracuse, who won the horse chariot race, the most aristocratic of athletic events. Several aspects are analyzed: the historical context, the pedagogical purpose of the ode, the paradigmatic value of the myths of Ixion and Rhadamanthus, the notion of *kháris*, and the use of gnoma, particularly the one in v. 72. The translation proposal for this sentence is a topic of special discussion, as it could be considered a culmination point of the ode's ethical, religious, and poetic message.

KEYWORDS

Pindar; *Pythian 2*; Mith; *Kharis*; Gnoma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTLE. **Nicomachean Ethics**. Translation by H. Rackham, Cambridge: Harvard University Press, 1934.
- BAILLY, A. **Dictionnaire grec-français**. 26 éd. Éd. revue et augmentée par L. Séchan et Pierre Chantraine. Paris: Hachette, 2000.
- BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BOWRA, C. Pindar, Pythian II. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 48, p. 1-28, 1937. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/310689> . Acesso em: 09 out 2022.
- BYBEE, J.; PERKINS, R.; PAGLIUCA, W. **The Evolution of Grammar: Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- COMRIE, B. **Aspect: an Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems**. London: Cambridge University Press, 1976.
- EMDE BOAS, E.van; RIJKSBARON, A.; HUITINK, L.; BAKKER, M. de. **Cambridge Grammar of Classical Greek**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- FERREIRA, J. A heroização do vencedor na poesia grega. In: OLIVEIRA, F. (coord.). **O espírito olímpico no novo milênio**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2000. p. 45-55. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38365/1/A%20heroizacao%20do%20vencedor%20na%20poesia%20grega.pdf>>. Último acesso em: 24 ago. 2022.
- GRIMAL, P. **A Concise Dictionary of Classical Mythology**. Tradução de A.R. Maxwell-Hyslop. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1990.
- HERODOTUS. **Complete Works of Herodotus**. Hastings: Delphi Publishing Ltd., 2015.
- HESÍODO. **Trabalhos e dias**. Tradução, comentários e notas de Glória Braga Onelley e Shirley Peçanha. Prefácio de Jacyntho Lins Brandão. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.
- HIRATA, E. As Odes de Píndaro e as Tiránias Sicilíotas. **Classica**, São Paulo, v. 9-10, n. 9-10, p. 61-72, 1996-1997.
- JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- JANKE, W. **Archaischer Gesang: Pindar, Hölderlin, Rilke: Werke und Wahrheit**. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2005.
- LEXICON TO PINDAR**. Edited by William J. Slater. Berlin: Walter de Gruyter, 1969.

LIDDELL, H.G.; R. SCOTT. **A Greek- English Lexicon**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

MACLACHLAN, B. Epinician Charis. In: **The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry**. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 87-123.

NORWOOD, G. Pindar, Pythian II, 72ff?. **The American Journal of Philology**, v. 62, n. 3, p. 340-343, 1941. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/291667?origin=JSTOR-pdf>>. Último acesso em: 09 out. 2022.

OATES, J. Pindar's Second Pythian Ode. **The American Journal of Philology**, v. 84, n. 4, p. 377-389, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/293234>>. Último acesso em: 09 jul. 2022.

ONELLEY, G. A Justa Medida em Olímpica 13. **Calíope: Presença Clássica, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ**, v. 38, p. 4-21, 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/caliope/article/view/26564/18778>>. Último acesso em: 09 out. 2022.

ONELLEY, G.; PEÇANHA, S. Imagens escatológicas em Olímpica 2. **Humanitas**, v. 66, Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 35-57, 2014.

PÉRON, J. Pindare et Hierón dans la Iie Pythique (v. 56 et 72). **Révue des Études Grecques**, tome 87, fascicule 414-418, p. 1-32, 1974. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_1974\\_num\\_87\\_414\\_1239](https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1974_num_87_414_1239)>. Último acesso em: 09 out. 2022.

PINDAR. **Olympian Odes: Pythian Odes**. Edited and translated by William H. Race. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

PÍNDARO. **As odes Olímpicas de Píndaro**. Introdução, tradução e notas de Glória Braga Onelley; Shirley Peçanha. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

RAGON, E. **Gramática Grega**. Tradução de Cecília Bartalotti. São Paulo: Editora Odysseus, 2012.

NORWOOD, G. Pindar, Pythian II, 72ff?. **The American Journal of Philology**, v. 62, n. 3, p. 340-343, 1941. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/291667?origin=JSTOR-pdf>>. Último acesso em: 09 out. 2022.

OATES, J. Pindar's Second Pythian Ode. **The American Journal of Philology**, v. 84, n. 4, p. 377-389, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/293234>>. Último acesso em: 17 jul. 2022.

PÉRON, J. Pindare et Hierón dans la Iie Pythique (v. 56 et 72). **Révue des Études Grecques**, tome 87, fascicule 414-418, p. 1-32, 1974. Disponível em:

*Γένοι' οἷος ἔσσι μαθῶν na pítica 2 [...]* | Ricardo P. Vieira | Glória B. Onelley

<[https://www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_1974\\_num\\_87\\_414\\_1239](https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1974_num_87_414_1239)>.  
Último acesso em: 09 out. 2022.

ROSA, G. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TRAVAGLIA, L. **O aspecto verbal no português**: a categoria e sua expressão. 5. ed. Uberlândia: EduFU, 2016.

VARGAS, A.M. **El Mito de Ixión**. 2019. 975 fl. Tesis Doctoral. Programa de Doctorado en Filología: estudios lingüísticos y literarios. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España, 2019. p. 1-60. Disponível em: <<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filologia-Amunoz>>.  
Último acesso em: 09 out. 2022.

VARGAS, M. **Verbo e práticas discursivas**. São Paulo: Contexto, 2011.

<sup>1</sup> No presente artigo, optamos por uma tradução que tem como parâmetro estabelecer uma relação isomórfica entre o texto de partida e o texto de chegada. Nesse sentido, buscamos conservar sempre que possível a estrutura sintática da língua grega sem, contudo, desrespeitar os padrões sintáticos do vernáculo. Nesse processo tradutor, mantivemos apenas a disposição em tríades, dada a dificuldade de transpor a métrica pindárica para um tipo de verso em vernáculo correspondente ao ritmo do verso grego. Para tradução da *Pítica 2*, usamos o texto editado por William Race, citado nas referências bibliográficas.

<sup>2</sup> Imagem semelhante encontra-se no próêmio de *Trabalhos e Dias*, em que o poder de Zeus é reiterado seja por meio do elogio seja por meio da censura.

<sup>3</sup> A associação metafórica entre o canto e a mercadoria, *empolán* (termo pertencente ao campo semântico de comércio, de negócio) sugere o acordo estabelecido entre o poeta itinerante e seu mecenas. Note-se também que a ode é caracterizada, no v. 4, como um anúncio, uma mensagem que chega a Siracusa anunciando a vitória de Hierão.

<sup>4</sup> Sugere a voz do poema a facilidade de a ode, como objeto concreto, como um texto escrito, ser enviada a diferentes lugares e, assim, cumprir a função de divulgar a façanha do atleta vencedor, lembram Onelley e Peçanha (Píndaro, 2013, p. 23).

<sup>5</sup> Ou ainda: “Que exercites quem és, aprendendo!” A tradução deste verso em especial será discutida mais adiante.

<sup>6</sup> Bowra, 1937, p. 1-4.

<sup>7</sup> Oates, 1963, p. 377.

<sup>8</sup> Hirata, 1996; 1997, p. 69.

<sup>9</sup> Ferreira, p. 48-49.

<sup>10</sup> Onelley, 2019, p. 6.

<sup>11</sup> Jaeger, 2010, p. 62.

<sup>12</sup> Onelley; Peçanha, 2014, p. 42.

<sup>13</sup> Grimal, 1990, p. 238.

<sup>14</sup> Vargas, 2019, p. 38-47.

<sup>15</sup> O dicionário Lidell-Scott apresenta, entre os sentidos possíveis para *χάρις*: *grace, beauty, glory, favour, kindness, goodwill, sense of favour, thankfulness, gratitude*, a depender de se tratar de ponto de vista subjetivo ou objetivo, ou da perspectiva de quem dá ou quem recebe.

<sup>16</sup> Onelley; Peçanha, 2014, p. 49-50.

<sup>17</sup> Janke, 2005, p. 61.

<sup>18</sup> Píndaro, 2016, p. 161.

<sup>19</sup> Slater, 1969.

<sup>20</sup> Bowra, 1937.

<sup>21</sup> Não obstante, é possível interpretar a função de rememorar a gratidão como pertinente também à execução da *performance* do poema. Sobre essa perspectiva, ver, *e.g.*, MacLachlan (1993, p. 87-89).

<sup>22</sup> Grimal, 1990, p. 386; Brandão, 2014, p. 554.

<sup>23</sup> Bowra, 1937.

<sup>24</sup> Norwood, 1941, p. 341.

<sup>25</sup> Péron, 1974.

<sup>26</sup> A proposta do estabelecimento de uma diferença teórica entre *déixis* temporal e aspecto remonta a Comrie (1976). Travaglia (2016) realiza um estudo dos verbos na língua portuguesa sob essa perspectiva, com ampla discussão teórica. Um estudo comparado que discute e aplica essa abordagem, em uma análise diacrônica de diversas de línguas, encontra-se em Bybee; Perkins; Pagliuca (1994).



<sup>27</sup> Ragon, 2012, p. 211.

<sup>28</sup> Idem, ibidem, p. 260.

<sup>29</sup> Idem, ibidem, p. 232.

<sup>30</sup> Emde Boas *et al.*, 2019, p. 406.

<sup>31</sup> Idem, ibidem.

<sup>32</sup> O dicionário Lidell-Scott define *μανθάνω* como um aprender que se pode dar por estudo, prática ou experiência e, por isso, pode significar adquirir um hábito, estar acostumado a algo. O dicionário *Bailly* acrescenta que esse verbo no aoristo e no perfeito adquire ênfase no sentido de estar habituado a algo. Ambos indicam que o termo pode ainda conotar ‘entender’, ‘saber’, enquanto estado resultante do aprender. A definição exata de habitualidade enquanto aspecto verbal ou noção relacionada com caracteres aspectuais envolve alguma controvérsia taxonômica (Vargas, 2011), mas isso não afeta nossa argumentação aqui.

<sup>33</sup> Péron, 1974, p. 23-24.

<sup>34</sup> Ou ainda: “Que exercites quem és, aprendendo!” Norwood (1941) lista ao longo de seu artigo sobre esse verso dez propostas de tradução diferentes, de autorias diversas. São as seguintes: 1) “*learn what kind of man you are*”, (em tradução livre: “aprenda que tipo de homem és”); 2) “*be the kind of man you have learnt that you are*”, “seja o tipo de homem que aprendeste que és”; 3) “*be what Nature has made you, for you have learnt*”, “sê o que a natureza fez de ti, pois aprendeste”); 4) “*show thyself who thou art, for I have taught it thee*”, “mostra-te a ti mesmo quem és, pois isto te ensinei”); 5) “*Be true to thyself, having learnt what manner of man thou art*”, “sê verdadeiro contigo mesmo, tendo aprendido a espécie de homem que és”); 6) “*You have a good disposition, given by the gods; now recognize it and exercise it*”, “tu tens uma boa disposição dada pelos deuses; agora, reconhece-a e exercita-a”); 7) “*Having learned (by long life- experience) what thy true nature is, manifest it in thy actions*”, “tendo aprendido [por longa experiência de vida] qual é a tua verdadeira natureza, manifesta-a em tuas ações”); 8) “*Sis, qualis sis intelligens, scitus vir*”, “sê um homem tão inteligente quanto tu”); 9) “*Show yourself in your true light*”, “mostra-te em tua verdadeira luz”); 10) “*Show yourself the learned clerk that you are*”, “mostra-te o sabichão que tu és”.

<sup>35</sup> Rosa, 2001, p. 236.

## Análise de metáforas no fragmento 31 (Page) de Safo por meio da teoria conceitual de Lakoff e Johnson

Jônatas Ferreira de Lima Souza | Ricardo de Souza Nogueira

### RESUMO

Em uma perspectiva interdisciplinar entre os períodos da Antiguidade arcaica helênica e da Modernidade, procedeu-se à análise das metáforas constantes no fragmento 31 (Page), da poetisa grega Safo, por meio da teoria conceitual de metáfora elaborada por George Lakoff e Mark Johnson, formulada na década de 80 do séc. XX. Ao final do estudo, apresentou-se uma proposta de tradução do poema pautada exatamente nos resultados das análises efetuadas com base nos conceitos levantados por Lakoff e Johnson, que serviram como verdadeiras ferramentas de investigação e classificação dos enunciados metafóricos criados por Safo.

### PALAVRAS-CHAVE

Fragmento 31 (Page); Safo; Metáfora conceitual; Expressão metafórica.

SUBMISSÃO 30.3.2023 | APROVAÇÃO 23.10.2023 | PUBLICAÇÃO 10.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.57710>

B

#### INTRODUÇÃO

Este trabalho está vinculado ao projeto de pesquisa “Interdisciplinaridade e Antiguidade” (linha de pesquisa “Estudos Interdisciplinares da Antiguidade Clássica” do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFRJ). A relação interdisciplinar entre a Antiguidade e a Modernidade constrói-se pelo emprego de uma teoria moderna sobre a metáfora para analisar o fragmento 31 da poetisa Safo de Lesbos, que, provavelmente, viveu e atuou por volta dos séc. VII e VI A.E.C. A edição do texto grego do fragmento utilizada no presente artigo encontra-se na obra *Sappho and Alcaeus*<sup>1</sup> de (Sir) Denys Page (1908-1978), renomado classicista britânico e um dos maiores especialistas do séc. XX em poesia mélica grega arcaica.

Uma das formas de os valores semânticos de um termo serem investigados consiste em verificá-lo nos seus usos textuais. Origens etimológicas um tanto obscuras não são um empecilho que evite a exploração semântica geral, mesmo que inteiramente hipotética. Neste trabalho, experimentar-se-á o trato metafórico dos termos e enunciados constantes no fragmento 31 (Page), de Safo, pautando-se na teoria conceitual de metáfora na obra de George Lakoff e Mark Johnson, intitulada *Metáforas da vida cotidiana* (*Metaphors we Live by*, de 1980), propondo, ao fim da investigação semântica, uma tradução do poema com base nas conclusões efetuadas.

Na perspectiva de Lakoff e Johnson,<sup>2</sup> metáforas fazem parte da vida do ser humano, de seu cotidiano, estando inseridas no próprio sistema conceitual daqueles que compartilham uma mesma sociedade e língua em comum. Por esse prisma, a metáfora deixa de ser uma preocupação estética, criada para embelezar determinado discurso literário ou retórico, e passa a ser pensada como fenômeno inteligível, que se reflete no idioma, por meio da fala ou escrita, porque simplesmente faz parte da maneira de pensar de um indivíduo. Contudo, mesmo que os autores mencionem que o uso metafórico vai além da atividade artística

com a língua, a atividade poética é uma das que mais faz uso da linguagem metafórica, isto é, em trabalhos de discurso artístico é quase impossível não haver o uso de metáfora.

Usam-se metáforas diariamente, independente do tipo de discurso empregado. Entretanto, seguindo a teoria de Lakoff e Johnson, pode-se dizer que a metáfora propriamente dita, na verdade, não ocorre em tais discursos, uma vez que eles, quando metafóricos, funcionam para refletir a metáfora encontrada no sistema conceitual inteligível dos falantes de uma língua, em determinada sociedade. No geral, a metáfora é uma forma de “compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”,<sup>3</sup> isto é, uma noção conceitual que se faz presente no discurso por meio de uma outra noção conceitual, que estabelece uma correspondência entre noções distintas. Em suma, a metáfora propriamente dita é um conceito inteligível, só existe na mente e manifesta-se no discurso por fazer parte do sistema conceitual, como dito. É por isso que Lakoff e Johnson<sup>4</sup> fazem a diferenciação entre metáfora e expressão metafórica, entendendo a primeira como um conceito inteligível, um pensamento que conceitua uma coisa por outra, e a segunda como a manifestação de várias maneiras possíveis desse conceito ou pensamento no discurso.<sup>5</sup> A metáfora, portanto, é uma forma de manifestação do modo como um indivíduo, grupo ou sociedade concebeu algo, é um recurso do “processo do pensamento”.<sup>6</sup>

Pela distância no tempo e no espaço, expressões metafóricas em obras da Antiguidade merecem atenção particular, pois estudá-las é uma maneira de entender, na medida do possível, como pensavam os antigos. Entretanto, o sabor metafórico da expressão utilizada em língua antiga sempre estará condicionado às impressões do tradutor e/ou do analista. Por exemplo, pode ser que, no presente, o especialista crie expressões metafóricas na tradução não existentes no texto antigo ou crie outras expressões diferentes daquelas que constam na língua de partida. Afinal, no processo de tradução, entram idiomas diferentes (e de tempos diferentes, no caso especialmente da tradução de textos da Antiguidade), o que determina uma cooperação entre sistemas

conceituais distintos. Contudo, os esforços para a compreensão da metáfora em seu próprio contexto de produção são necessários, pois é por meio deles que se traz o entendimento da arte poética textual antiga para a contemporaneidade.

#### 1 ANÁLISE DOS V. 1-2

Na perspectiva sobre as prováveis semânticas das expressões metafóricas constantes no fragmento 31 (Page), de Safo, tomando-se por base a teoria conceitual de metáfora, considera-se que dividir o poema em enunciados metafóricos é a melhor maneira de proceder à análise, entendendo-se enunciado aqui como uma oração, simples principal ou subordinada, em que se encerra uma ideia de sentido finalizado com os complementos sintáticos necessários. Nesse sentido, segue o texto grego com a primeira ideia completa do poema (v. 1-2):

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν  
ἔμμεν' ὄνηρ, [...]

Como se observa, então, inseriu-se também parte do segundo verso para se completar o sentido geral da mensagem textual. A função do enunciado em pauta é apresentar uma constatação da parte do eu poético por meio de uma comparação. A constatação é a de que determinado homem diante dos olhos do eu poético é semelhante a um deus.<sup>7</sup> Como o poema se constrói, a princípio, pela ação expressa pelo verbo “φαίνω”, é de bom tom começar por ele, porque, além disso, reflete a primeira metáfora conceitual do poema.

Na voz ativa, o verbo “φαίνω” possui o sentido de “fazer brilhar”, “fazer aparecer”, “tornar visível”, entre outros.<sup>8</sup> Esse sentido de iluminação, presente na voz ativa, não se perde na voz média, já que indica uma ação a qual o sujeito faz em seu próprio benefício, sendo essa a voz em que o verbo aparece no poema. Entre os sentidos possíveis na voz média, estão “brilhar”, “mostrar-se”, “aparecer”, “tornar-se”, “ser manifesto”, “ser evidente”. Como a constatação daquilo que se encontra diante da

visão do eu poético é passada em termos da ideia de um objeto que se ilumina a olhos vistos, ocorre que o ato de constatar um fato é estruturado por meio da ideia de iluminação. Desse modo, pode-se afirmar que, no início do poema, já é perceptível um tipo de metáfora a qual Lakoff e Johnson chamam de estrutural, uma vez que um conceito, no caso a constatação, é estruturado por meio de outro, no caso, a iluminação.

Nesse sentido, a metáfora conceitual estrutural que torna possível a compreensão da expressão metafórica constante no poema pode ser algo como “percepção é luz ou claridade”.<sup>9</sup> Como demonstram Lakoff e Johnson,<sup>10</sup> algumas metáforas são explicadas em termos da existência de uma base física que as justificam.<sup>11</sup> No caso da metáfora estrutural em pauta, essa base se explica pelo fato de o ser humano enxergar melhor um objeto sobre o qual uma luz incide. Como também o contrário se dá, ou seja, enxerga-se pior aquilo que se encontra no escuro, há também a metáfora “desconhecimento é escuridão”, que se refletiria em expressões metafóricas como “isto não está claro para mim”. Tais tipos de metáfora funcionam, portanto, tanto na Antiguidade Clássica quanto nas sociedades modernas. O mesmo enunciado ainda traz outra expressão metafórica cujo foco reside no termo grego “θεός” (“deus”), que é o último elemento do primeiro verso, declinado na forma de dativo plural no dialeto eólico.

Como já foi dito, a tradução pode ocultar uma provável metáfora, criar onde não havia e recriar tendo por base uma interpretação. Lakoff e Johnson fazem referência à ideia de “metáfora do canal”, do linguista Michael J. Reddy, que determina serem as ideias e os conceitos expressos em palavras, ou seja, “[o] falante coloca ideias (objetos) dentro de palavras (recipientes) e as envia (através de um canal) para um ouvinte que retira as ideias-objetos das palavras-recipientes”.<sup>12</sup> Isso, em princípio, indica que há, na palavra-recipientes “θεός”, uma série de ideias, havendo um conceito, uma ideia inteligível no contexto enunciativo da poetisa. Outros termos do verso podem ajudar a propor uma hipótese metafórica para “θεός”. O primeiro deles é o substantivo “ἄνθρωπος”, que significa “homem”, macho da espécie humana, havendo ainda

o adendo da parte de Page<sup>13</sup> de que essa palavra sempre possui, no dialeto eólico, o significado de “marido”.<sup>14</sup> Esse termo está posto em igualdade poética com “θεός” (que, contextualmente, é a estirpe dos imortais). O outro é o verbo “φαίνω”, que, como visto, possui uma ideia de “iluminação”, isto é, se está visível, é porque está iluminado, ou sendo iluminado, e, com isso, pode aparecer, ser dado ou mostrado nitidamente à vista do eu poético. Por fim, há ainda o adjetivo “ἴσος”, que, ao exigir complemento nominal em dativo (no caso, exatamente o termo “θεοισιν”), transmite ideia de “semelhança”, de “igualdade”, de “mesmo”, de “equivalente”, de “equilíbrio”. Há, assim, uma lógica metafórica para ser experimentada.

No verso, “homem”, pertencente à estirpe dos mortais, isto é, daqueles que perecem com o passar dos tempos, segundo apreende-se da proposta percepção do eu poético, parece ser semelhante, equivalente, aos de estirpe dos “θεοί” (“deuses”), ou seja, daqueles que duram para sempre, que são eternos. Esse entendimento se dá graças ao verbo “φαίνω”, que, como já foi visto, evidencia que algo está “iluminado” o suficiente para ser conhecido, contemplado, dado à vista, e reconhecido como tal pelo grau de clareza. Assim, pode-se dizer que existe algo no “homem” que o confunde, segundo se interpreta do eu poético, com algo intrínseco que culturalmente só pertence aos “θεοί”. Logo, vem a questão: que característica marca “θεός” que se “irradia” no “homem”, conforme se deduz da percepção do eu poético?

Na ótica da teoria da “metáfora do canal” de Reddy, trazida à baila pela teoria da metáfora conceitual de Lakoff e Johnson,<sup>15</sup> “θεός” como uma palavra é um recipiente, e dentro dele são colocados conceitos, objetos, e, de acordo com o que se compreende desse verso, pode-se dizer que um desses conceitos ou objetos pode ser “beleza”, não uma beleza qualquer – se é que uma beleza pode “ser qualquer” – mas uma beleza excepcional, distinta do “normal”, uma beleza digna de contemplação, de espanto, que se mostra evidente em sua clareza. Como ao homem foi concedida uma semelhança divina no poema, a metáfora

estrutural subjacente ao entendimento dessa comparação poderia ser: “Beleza física excepcional é uma entidade divina”. Essa não é uma beleza “comum”, porque, no âmbito da realidade ficcional do poema, é característica dos seres “θεοί”, uma vez que neles ela dura sempre, não perece e nem é temporária ou interpretativa, ou seja, é uma beleza de notoriedade percebida por todos e em diversas eras, uma vez que é uma beleza etérea, excepcional e eterna – tenta-se expressar esse belo por meio da escultura, por exemplo. Assim, características ligadas aos seres divinos, como beleza e perfeição, estariam na metáfora subjacente à expressão metafórica comparativa expressa no poema.

Com isso, metaforicamente, por assim dizer, em um momento específico, o homem pareceu, “se iluminou”, aos olhos do eu poético, como se fosse um entre os “θεοί”, isto é, um indivíduo cuja “beleza” se equiparou aos “θεοί” – ou cujo corpo era digno de ser modelo para se exemplificar a beleza dos “θεοί”. Dos diversos objetos (conceitos) que compõem o recipiente (palavra), *beleza física excepcional* pode ser um entre os que conformam a ideia de “θεός”, e, por isso, como já mencionado, a metáfora conceitual subjacente ao enunciado construído por Safo conceitua a beleza física excepcional como uma entidade divina. Então, dizer poeticamente “aquele homem me parece ser igual aos θεοί” é como se dissesse metaforicamente “aquele homem é de uma beleza excepcional”, havendo obviamente nessa paráfrase perda de conteúdo semântico, uma vez que a metáfora é entendida nas teorias modernas do séc. XX como um fenômeno insubstituível.<sup>16</sup> Assim, vale a pena sempre lembrar que essa proposição é hipotética.

Aqui, é interessante discorrer ainda sobre a teoria conceitual de Lakoff e Johnson no tocante a sua diferenciação de teorias da metáfora que tomam o enunciado como metáfora. Nos v. 1 e 2 do fragmento 31, tomando por base teorias mais tradicionais, haveria metáfora, de fato, no emprego do verbo “φαίνω”, mas não no emprego do dativo “θέοισιν”, pois o que está constante sintaticamente no enunciado não seria uma metáfora, mas sim uma comparação, já que o verbo “εἶμι” (“ser”) possui



como predicativo do sujeito o adjetivo “ἴσος”, que, como visto, rege complemento nominal de comparação. Entretanto, da mesma maneira que a metáfora, a comparação se expressa caracterizando algo por meio de outra coisa, e, assim, no caso de uma análise que se baseia na teoria de Lakoff e Johnson, torna-se plausível falar de metáforas conceituais estruturais que existem no sistema conceitual dos falantes e explicam as comparações possíveis de ser construídas nas expressões textuais ou orais emitidas pelos falantes de determinada cultura. Assim, expressões comparativas que se constroem por meio de comparações possuem, certamente, metáforas conceituais que as estruturam.

## 2 ANÁLISE DOS v. 3-6

Duas expressões metafóricas apresentadas como o reflexo de mais duas metáforas conceituais encontram-se logo na sequência do poema, no enunciado em que o eu poético menciona que o homem está escutando de maneira íntima a voz de uma jovem que sorri. Nesse sentido, além do próprio eu poético que observa a cena e do homem, uma nova personagem é assim introduzida. Eis o enunciado (v. 3-5):

[...] καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-  
σας ὑπακούει  
καὶ γελαίσας ἡμέροεν, [...]

Primeiramente, pode-se falar em expressão metafórica aqui por causa da utilização do adjetivo “ἄδους” (“doce”, “delicioso”, “prazeroso”, “encantador”), em forma eólica no acusativo neutro singular, com valor adverbial de modo, “ἄδου”.<sup>17</sup> É esse advérbio que traz ao texto o sentimento de prazer inerente à situação que se desenrola. Ele está tanto na personagem feminina, que possui a voz prazerosa quanto na percepção do eu poético que sente essa voz em sua ação de escutá-la, ação essa expressa pelo verbo “ὑπακούω” (ouvir de cabeça baixa).

O adjetivo “ἄδους”/“ἡδύς” é empregado em grego nos mais diversos âmbitos, mas todos eles parecem partir de um sentido

mais concreto que exprime a sensação ligada ao gosto que se sente ao provar alimentos ou bebida. E daí a sua ampliação para expressar o prazer diante de cenas naturais ou de representações estéticas. Isso evidencia bem o quanto o sistema conceitual humano apresenta uma concretude fisiológica para manifestar planos abstratos. No caso, o prazer sentido pela degustação de algo doce serve para conceituar o som emitido por meio da fala. Pautando-se no que dizem Lakoff e Johnson<sup>18</sup> a respeito das metáforas orientacionais, pode-se dizer que isso ocorre porque o ser humano possui um corpo físico, que lhe faz apreender o mundo por meio de características que dizem respeito ao próprio translado desse corpo em espaços vários. Da mesma maneira que, no caso das metáforas orientacionais, as orientações espaciais, como “para cima”, “para baixo”, “dentro”, “fora”, “frente” etc., servem para expressar estados de espírito como otimismo, desânimo, entre outros, também no caso da fisiologia da metáfora em pauta, o sabor doce que alguém sente por meio da língua ao provar alimento ou bebida serve para expressar tanto sentimento de prazer diante de uma voz agradável quanto a própria voz em si. Nesse sentido, é também o corpo humano, com sua capacidade de tirar prazer daquilo que se afigura como uma necessidade fisiológica, que determina certos tipos de expressão humana, como, no caso, o prazer diante da audição de um som belo.

Com base no que foi discorrido, é possível, em primeiro lugar, propor uma metáfora bem geral que englobaria uma grande totalidade de expressões metafóricas construídas em língua grega, e ainda (por que não dizer?) em português, a saber: “Bom é doce (o gosto)”. Metáforas contrárias também são possíveis, tais como: “Ruim é azedo” ou “ruim é insosso”. Contudo, é possível filtrar ainda mais esse entendimento amplo por meio do processo que Lakoff e Johnson<sup>19</sup> chamam de “sistematicidade externa geral”, cuja função é ligar várias metáforas. Sendo assim, voltando à metáfora de interesse, é possível entender que “bom é doce” é a parte abrangente de um sistema que permite outras metáforas, tais como “uma pessoa boa é doce”,<sup>20</sup> e, por extensão, trazendo uma característica própria do ser humano que vai ao encontro da

expressão metafórica constante no texto de Safo: “A voz bela é doce”. A base física que explica muitas expressões metafóricas desse tipo reside simplesmente no fato de o ser humano sentir prazer quando come algo doce ou, ao contrário, não gostar quando ingere algo azedo, amargo ou com qualquer gosto considerado ruim.

Na sequência, a conjunção aditiva “καί” (“e”) introduz mais uma característica da jovem e a segunda expressão metafórica a ser comentada. Trata-se da presença do adjetivo “ἡμερόεις” (“gracioso”, “amável”, “que provoca desejo”), que, por processo semelhante ao do adjetivo “ἄδυσ”, se encontra no texto no acusativo adverbial “ἡμέροεν”. Tal adjetivo é cognato do substantivo “ἡμερος” (“desejo”, “anseio”, “anseio amoroso”, “amor”, “atração”), o que evidencia que tanto o adjetivo quanto o substantivo pertencem ao âmbito do desejo provocado pela atração amorosa e sexual.

O advérbio “ἡμέροεν” modifica o verbo “γελάω” (“sorrir”), concedendo ao ato de sorrir da jovem uma sedução que afeta o eu poético, que percebe nela um sorriso que provoca o desejo amoroso. Assim, de acordo com o poema, o sorriso da jovem possui o poder de seduzir um ser humano. Contudo, tal poder não é literalmente uma característica apenas do sorriso, mas da pessoa em si, e, assim, pode-se considerar que ao ato de sorrir foi colocada uma característica humana.

Na teoria conceitual da metáfora, Lakoff e Johnson<sup>21</sup> falam sobre as metáforas ontológicas, que tomam objetos como entidades vivas. Os autores ainda consideram que o tipo de metáfora ontológica mais óbvia seria aquela em que objetos físicos são concebidos como pessoas e concedem a isso o nome de personificação.<sup>22</sup> Apesar de no poema de Safo o sorriso da jovem ser algo concernente ao humano, ele não possui todas as características humanas. Aliás, o sorriso não é, de modo algum, um ser humano, mas sim uma mera característica dele. Então, ao conceder uma característica humana ao sorriso, que é exatamente esse poder de sedução, pode-se interpretar que Safo está humanizando o sorriso, tendo-se, desse modo, seguindo a teoria

conceitual, uma metáfora ontológica do tipo personificação. A metáfora conceitual subjacente à expressão metafórica seria: “O sorriso é uma pessoa”, pois o sorriso pode, metaforicamente, desempenhar várias ações ligadas à experiência humana, tal como enganar, convencer, dar paz, inocentar, etc., ou seduzir, como constrói Safo em seu poema.

As próximas expressões metafóricas do poema dignas de ser comentadas encontram-se na sequência, na passagem em que, pela primeira vez, o eu poético expõe o seu estado diante de toda a imagem referida até então. Segue o enunciado (v. 5-6):

[...] τὸ μ' ἦ μὲν  
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.<sup>23</sup>

Toda uma complexa e interessante rede de metáforas parece ser determinada, na expressão metafórica, pela simples presença da preposição “ἐν” (“em”), que está ligada ao dativo “στήθεσιν” do substantivo “στήθος” (“peito de homem ou de mulher”, “peito como sede da respiração, da voz, do coração”, “peito como sede dos sentimentos”). Para a devida compreensão do enunciado em toda a sua complexidade, é necessário tanto o entendimento dos significados dos termos gregos quanto do caso de metáfora que se apresenta aqui e é abordado por Lakoff e Johnson. Entre as metáforas ontológicas, os autores incluem as chamadas metáforas de recipientes,<sup>24</sup> que são metáforas ontológicas porque determinam que uma coisa não física seja concebida como uma entidade ou substância que se afigura como um recipiente.

A preposição “ἐν” determina sintaticamente que o termo “στήθος” se afigure como um objeto recipiente que possui dentro de si um outro objeto, que é representado pelo substantivo “καρδία” (“coração”, “coração como sede de sentimentos, da vontade, da inteligência”). Poder-se-ia alegar aqui que o peito (objeto recipiente) e o coração (objeto no interior do objeto recipiente) não se afigurariam como metáforas ontológicas, uma vez que seriam já organismos concretos pelo fato de realmente existir uma caixa torácica no ser humano que comporta o órgão

denominado coração. Contudo, em um poema que fala de sentimentos humanos, os sentidos de “στῆθος” e de “καρδία” assumem uma dimensão muito além de suas concretudes de, respectivamente, peito e coração. Como pode ser notado no próprio campo semântico desses termos, eles são a sede de sentimentos e ímpetus vários, acabando por se identificar com as emoções a ponto de funcionarem como verdadeiros substantivos abstratos ao indicar estados da alma de uma pessoa e ao adquirir concretude não por causa do fato de ser o peito a parte superior do tronco do ser humano e o coração um órgão do corpo, mas por causa da capacidade de o ser humano tratar sentimentos como entidades que ocupam determinados espaços, como dentro e fora, em cima e embaixo, perto e longe etc.

A metáfora ontológica de recipiente clara que se extrai dessas considerações é obviamente: “O peito é um recipiente”. Contudo, isso parece ser pouco, levando-se em conta que o peito se expressa como invólucro. Em primeiro lugar, como será visto em seguida, o peito comporta o coração, que, por sua vez, também possui a função de conter objetos. Há, dessa maneira, um recipiente dentro de outro recipiente. Mas não é só isso. Lakoff e Johnson<sup>25</sup> fazem menção ao campo de visão como um objeto recipiente. No poema de Safo, entretanto, esse campo de visão, representado no enunciado pelo pronome neutro “τό” (“isso”), que evoca a imagem que o eu poético tem diante dos olhos (o homem semelhante a um deus e a moça, em momento íntimo), não é o objeto recipiente, mas sim o objeto que entra no coração e afeta o ser humano. Nesse sentido, aumentando o grau de complexidade da metáfora conceitual, pode-se dizer que: “O peito é o recipiente do coração, que é o recipiente do campo visual das coisas que estão diante dos olhos e que causam paixão e palpitação”. A ação desempenhada pelo verbo πιπέω (causar pavor, aterrorizar, afetar de loucura ou de paixão, atingir de um transporte de paixão)<sup>26</sup> é de extrema importância para finalizar a análise de todo esse complexo enunciado.

Como já mencionado, se o peito é o objeto recipiente do coração, o próprio coração é também recipiente do objeto que se

encontra embutido no significado do verbo “πτοέω”. É nesse momento que o tradutor se coloca naquela angústia de não conseguir reproduzir na língua de chegada tudo aquilo que se encontra expresso na língua de partida. De fato, no enunciado, o verbo adquire o sentido de “atingir de um transporte de paixão”, e, nesse significado, o coração não só se apresenta como um objeto que se encontra no interior do peito, mas também como um objeto que pode ter o seu recipiente, no caso, o peito, transposto, e receber, como também recipiente, um objeto em seu interior. É como se o campo de visão do eu poético gerasse uma imagem que, em movimento, atravessasse, primeiramente, o peito e, depois, o coração, afetando-o por estar lá dentro a partir desse momento. Poder-se-ia, então, acrescentar aqui uma metáfora ontológica do tipo: “O campo de visão (a imagem) é um objeto que penetra no corpo”. Contudo, não termina aqui. O verbo “πτοέω” também significa, como visto, “causar pavor”, “aterrorizar”, “abalar”, “atordoar”, “perturbar”, e essa semântica não se perde no poema, pois, não sendo exatamente um pavor ou terror especificamente, o valor disso no texto parece dizer respeito àquela reação fisiológica que faz o corpo se encher de adrenalina e o coração disparar, diante de uma visão assustadora ou, como no caso do poema, de estupefação emotiva. Não é possível com uma ou poucas palavras representar tudo isso na tradução.

### 3 ANÁLISE DO V. 7

Se no enunciado metafórico que acabou de ser analisado tudo partiu da preposição “ἐν”, no próximo enunciado é também uma preposição que, de certa maneira, há de trazer o entendimento essencial da metáfora constante na expressão metafórica. Fala-se aqui da passagem em que o olhar do eu poético desempenha importante papel expressivo no poema (v. 7):

ὥς γὰρ ἐς σ' ἴδω βρόχε', [...]<sup>27</sup>

A preposição “ἐς” no grego se liga ao acusativo para expressar o adjunto adverbial de lugar para onde, lugar esse que, no caso, responde pelo pronome pessoal “σε” (“a ti”) que diz respeito à moça para a qual a *persona* poética olha, vislumbrando, na verdade, toda a situação de enlace entre os amantes. Esse adjunto adverbial aparece, por vezes, como um complemento necessário ao verbo “ἴδω” (“ver”).<sup>28</sup> Nessa orientação espacial, ocorre uma metáfora estrutural que transforma o olhar humano em uma via de tráfego que pode ser, inclusive, medida, em seu tamanho (caso em que se pode pensar em uma via ou estrada, propriamente dita) ou duração (caso em que se entende o movimento como uma ação pura para um lugar, ou seja, a via em sentido abstrato). Então, uma primeira metáfora que pode ser extraída da expressão metafórica, explicando-a, pode ser: “O olhar é um trajeto, um percurso”, pois a experiência humana (a base física) de olhar um objeto funciona como se o sentido da visão fosse um mecanismo que focasse algo e, em seguida, se direcionasse para esse elemento. No caso da língua grega e de outras línguas predominantemente sintéticas em que a declinação desempenha papel fundamental na sintaxe da oração, tal aspecto fica muito evidente no fato de verbos que exprimem o sentido da visão se complementarem com o acusativo, que é o caso da transitividade, ou seja, é como se o olhar transitasse até determinado objeto observado.<sup>29</sup>

O adjetivo no neutro adverbial “βρόχεια” permite o vislumbre de mais uma metáfora conceitual ligada ao ato de ver, presente no enunciado. A forma eólica “βρόχεια” equivale no ático a “βραχέα”,<sup>30</sup> do adjetivo em forma ática “βραχύς, -εῖα, -ύ” (“curto”, “pequeno”, “breve”). O significado desse termo permite que o olhar possa ser entendido como algo concreto que pode ser medido em seu espaço e sua duração. Desse modo, além da metáfora estrutural já citada sobre o olhar, outra surge, que pode ser englobada entre aquelas denominadas como ontológicas por Lakoff e Johnson, já que o olhar pode ser entendido como um objeto, mais precisamente, formando a seguinte metáfora: “O olhar é um objeto que pode ser medido”.

## 4 ANÁLISE DOS V. 9-12

As expressões figuradas de emissão de sentimentos no fragmento 31 prosseguem até o final do poema. A próxima expressão metafórica se insere agora em uma oração em que o eu poético fala do modo como está a sua língua, diante do efeito da visão que tem diante de si, ou seja, o casal apaixonado. Tal enunciado está estreitamente relacionado com a oração anterior por meio da conjunção adversativa “ἀλλά” (“mas”), em que o eu poético diz que não mais consegue falar.<sup>31</sup> Então, o enunciado metafórico, na sequência, explica o porquê dessa situação mutada do eu poético (v. 9):

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα τῆαγε†, [...] <sup>32</sup>

No v. 9 do fragmento, destaca-se inicialmente “γλῶσσα τῆαγε†”. O substantivo “γλῶσσα” (“língua”), assim como em português, pode ser tanto o órgão presente na boca, quanto a ideia de idioma, de expressão da fala, ou mesmo de um objeto considerado ser em “forma de língua” (e.g. instrumento musical ou lingote de algum metal). Só aí há diversas ideias numa palavra. Nessa expressão poética de Safo, junto do verbo “ἔαγε” (perfeito de “ἄγνυμι”, “se rompe”, “se quebra”), “γλῶσσα” se parte, se destrói, não na literalidade, mas metaforicamente. A construção metafórica se completa com “ἄκαν”, que, na *LXX* (*Septuaginta*, Reis II 14: 9)<sup>33</sup> do séc. III A.E.C., aparece “ὄ ακαν”, como tradução do hebraico “רִיחַן” [raḥoan], no sentido de “cardo”, uma planta espinhosa mediterrânica. Mas também há uma segunda acepção, no sentido de “fissura”, “vala”, “buraco”, “fenda”. Nessa rota, poder-se-ia aventar a hipótese de uma construção metafórica em que, para a voz poética, “uma fenda a língua rompe”.

Contudo, há um problema nessa palavra. Para essa situação ser viável, a palavra “ἄκαν” deveria estar no caso acusativo e, na *Septuaginta*, único lugar em que ela aparece em textos gregos dessa época (e não na época de Safo), está em caso nominativo. Todavia, seria uma metáfora interessante, na qual “a língua rompe uma fenda” (seria uma personificação da palavra “língua”, na teoria de



Lakoff e Johnson.<sup>34</sup> Mas, como o presente artigo se baseia no texto grego editado por Denys Page, seguir-se-á exatamente a posição tomada pelo helenista.<sup>35</sup> Segundo Page,<sup>36</sup> essa palavra “ἄκων” é, no dialeto ático, o equivalente ao advérbio “ἄκῆν” (“em silêncio”); assim, o verso grego de Safo pode ser compreendido como “em silêncio, a língua se rompe”. Agora, partindo do advérbio “ἄκῆν”, no sentido um pouco mais literal, como é possível a língua se romper, se quebrar em silêncio? Como algo se quebra “em silêncio”? Quebrou “silenciosamente”, “tranquilamente”? Essa “língua” refere realmente ao “órgão” da boca?

Como se observa, o v. 9 está totalmente em linguagem metafórica. Pode-se lançar uma interpretação na seguinte rota: “língua” seria como a capacidade de falar, de proferir palavras; “rompe-se”, “parte-se”, “quebra-se” seria como dizer que algo se fragmentou, sua integridade se desfez, sua completude se foi em migalhas; “em silêncio” seria o que se sucede depois de um forte impacto naquilo que produzia som, e no caso, se agora não se pode emitir sons, há silêncio.<sup>37</sup> Retomando mais uma vez a metáfora do canal de Reddy, em palavras e expressões linguísticas (recipientes) podem existir diversas ideias ou significados (objetos) colocados pelos falantes, sem nunca haver monosemia em uma língua.

Hipoteticamente, podem propor-se, de imediato, duas propostas metafóricas para o romper-se da língua. Por um lado, entender essa quebra da língua em silêncio como a própria perda da capacidade de falar da *persona* poética, uma expressão que, de certa maneira, manifesta metaforicamente o que fora afirmado no verso anterior, acerca da impossibilidade de não expressar nenhum som.<sup>38</sup> Por outro lado, e aí se insere mais uma ideia metafórica, o romper-se da língua pode também fazer referência a um estado patológico do eu poético, que, diante de sua situação, cada vez mais apresenta estados condizentes com sensações de uma verdadeira doença que se apossa de seu organismo. De acordo com a primeira ideia metafórica apresentada, nessa lógica da “língua se rompe/quebra”, na perspectiva da teoria de Lakoff e Johnson,<sup>39</sup> “quando uma máquina se quebra, ela simplesmente

deixa de funcionar. Quando um objeto delicado se quebra, seus pedaços se espalham, talvez com consequências perigosas”, e assim também se pode considerar a metáfora “língua é um objeto quebradiço”, dentro do campo das metáforas ontológicas na teoria dos autores, e nessa linha supor que “consequências perigosas” podem, ou não, estar por vir em seguida. Tomando-se por base a segunda ideia metafórica levantada, há, no livro de Lakoff e Jonhson,<sup>40</sup> a proposta de uma metáfora que parece adequar-se à expressão metafórica presente no verso. A metáfora é: “Estados físicos ou emocionais são entidades dentro de uma pessoa”. Nesse sentido, para manifestar um estado emocional semelhante a uma verdadeira doença, é possível entender que isso, metaforicamente, funciona como a quebra de um objeto. Na verdade, a própria relação entre o sentimento e a doença pode dar margem a uma metáfora conceitual, mas, por hora, o que foi dito basta. Falar-se-á, adiante, com mais detalhes, desse tipo de análise que toma as expressões de amor em Safo como a expressão de sintomas de doenças e de uma metáfora que dê conta da totalidade das expressões metafóricas formadas.

Mais um enunciado metafórico se apresenta na exata sequência do poema. Trata-se da passagem em que o eu poético prossegue com o seu rol de sensações, falando dessa vez do que ocorre com a sua pele (v. 9-10):

[...] ΛΕΪΠΤΟΝ

δ' αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν<sup>41</sup>

No v. 10, cujo sentido completo começa no final do v. 9 com “λέϊπτον” (“tênuê”, “fino”, “estreito”, “delicado”), tem-se também “χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν”. A palavra “πῦρ” (“fogo”, “chama”) é um fenômeno natural de combustão, consistindo em simultaneamente luz e calor; “χρωῖ” é uma forma dativa épica de “χρώς” (“pele”, “tez”), órgão que envolve os corpos dos vertebrados; e o verbo “ὑπαδεδρόμηκεν”, formado pelo prefixo preposicional “ὑπα-”<sup>42</sup> (“sob”, “por baixo”), junto do verbo “δεδρόμηκεν”, perfeito de “τρέχω” (“correr”, “mover-se

rapidamente”), traz consigo uma imagem de ação: “Correr por baixo”, “correr sob”.

Questiona-se, mais uma vez, a literalidade: uma chama ou fogo “corre”? Há pernas ou patas no fogo? Será que “fogo” só se refere socialmente ao fenômeno? Além disso, algo é capaz de correr por baixo da pele? A parte debaixo da pele é estrada ou pista de corrida para alguma coisa? Como se observa, o v. 10 também é inteiramente uma expressão metafórica, que, como já foi mostrado, segundo a teoria conceitual de Lakoff e Johnson,<sup>43</sup> não é um recurso poético por si só, mas um “modelo em função do qual nós pensamos e agimos”, no cotidiano das ruas, dos espaços públicos e privados.

A palavra “πῦρ” (“fogo”) no verso poético não só simboliza mentalmente um ente corredor, capaz de correr, mas também é “λέπτον” (“tênuo”, “leve”, “fino”), seja sua característica, seja a forma como a voz poética percebe sua forma de correr sob a pele. Se “fogo” é capaz de correr, logo cabe a metáfora ontológica de personificação: “Fogo é uma pessoa (ser ou ente)”; da mesma forma, “pele” é uma superfície cujos versos (em cima dela e embaixo dela) podem servir de estrada ou pista para algo personificado, assim pode-se supor a metáfora: “Pele é um caminho”, e mais, pois, trata-se de um caminho em que algo pode correr sob, detalhe esse acrescentado pelo prefixo preposicional “ὑπὸ-”, como já dito, e que faz com que a pele seja entendida como um objeto recipiente, tendo-se a seguinte metáfora conceitual: “Pele é um objeto recipiente”.

Por fim, resta aqui dizer que o advérbio “αὐτίκα” (“de uma só vez”, “repentinamente”, “imediatamente”), no início do verso, mostra que a *persona* poética passa da condição do verso anterior para uma nova situação de imediato, quase mescladas. Isso evoca uma ideia de sensações sucessivas: a língua se rompe, agora há um silêncio, e, imediatamente, há uma sensação de um fogo suave que corre por baixo da pele. O que pode estar acontecendo com a voz poética de Safo? Será que “fogo que corre por baixo da pele” e “língua se rompe/quebra” podem referir-se, em conjunto e metaforicamente também, a outro campo, um campo das

sensações humanas? Segue o próximo verso, com o próximo enunciado metafórico a ser examinado:

ὄππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημμ' [...]<sup>44</sup>

No v. 11, a expressão “οὐδ' ἐν ὄρημμ’” pode ser vertida ao português com o sentido de “οὐδ' ἐν” (“nada” ou “nenhuma coisa”), “ὄρημμ’” (“ser capaz de ver, de enxergar”), junto de “ὄππάτεσσι”, forma no dativo plural do nominativo “ὄππᾶ” (“olho”, “sol”, “luz”) – palavra essa cuja forma de nominativo no dialeto ático é “ὄμμᾶ”. Nos dois versos anteriores, considerou-se haver uma sucessão de sensações que acometem o ser do eu poético. No v. 11, tem-se uma nova situação subsequente e quase mesclada às anteriores: “Nada se vê com os olhos”, a visão se perde.

A palavra “ὄππᾶ” (no eólico) ou “ὄμμᾶ” (no ático) traz consigo, segundo se observa nos dicionários especializados em grego antigo, um sentido polissêmico, como já esperado. A palavra já era metaforicamente associada não só ao órgão da visão (de ver, de vista), mas também à ideia de “coisa preciosa”, à própria ideia de “luminosidade”, de “luz”, ou mesmo de “feição”, “semblante da face”, de “forma vista” – bem como à aplicação de “olhos” em seres que não possuem olhos, como o céu ou uma rocha. Isso pode indicar que “nada mais vê (vejo) com os olhos”, metaforicamente falando, é dizer que “perdeu a luz”, pois, se está escuro, nada mais pode ser visto. Assim, pode-se lançar a metáfora “olhar é luz”, cujo inverso seria “não olhar é escuro”, ou “ver é luz” e “não ver é escuro” – e como já foi visto pelo trato metafórico com o verbo “φαίνω/φαίνεται” do primeiro verso, “entender/perceber é luz/claridade” e “duvidar/desconhecer é escuridão”. Contudo, um dado novo pode ser acrescentado aqui, conforme trazem Lakoff e Johnson.<sup>45</sup> Nas chamadas metáforas de recipientes, há o entendimento do campo visual exatamente como um recipiente, e, assim, o nada diante dos olhos evidencia o quanto a visão delimita um espaço, que, no caso, é vazio. Dessa maneira, a

metáfora citada pelos autores “campos visuais são recipientes” pode muito bem ser aplicada nessa expressão metafórica.

Segundo a rota interpretativa aqui proposta, a *persona* poética de Safo se mostra sob o acometimento de sensações sucessivas, uma após outra, quase mescladas. Percebe-se assim que as expressões metafóricas exploradas nessa estrofe e na anterior caminham para um sistema conceitual mais geral. Primeiro, há um elemento que desencadeia e “faz cair” (ruim é para baixo) sobre o eu poético uma série de situações “psicossomáticas” – que acometem (atacar é para cima/frente) corpo e mente (emocional é para baixo). A capacidade de ver, de enxergar, fora uma condição inicial perdida ao olhar para o ser desejado (que está iluminado, pois pode ser visto) – muita luz causa sensação de cegueira, impossibilitando a visão de enxergar. Assim, perder a vista é perder o entendimento, perder o entendimento é perder o fator racional – é estar no escuro, à mercê dos demais sentidos (gosto, tato, audição, olfato).

Fato é que, a partir do v. 6, ao expressar o batimento cardíaco alterado diante da cena disposta a sua frente, começam as manifestações de estados sentimentais e mesmo patológicos que assolam essa personagem. A partir do v. 9, mais precisamente após o enunciado sobre o estado da língua, que também faz parte da sequência, inicia-se, de maneira mais sistemática, toda uma série de enunciados marcados pela presença da conjunção aditiva “*ἔ*” (“e”), que persiste até o final do fragmento. Pode-se dizer que toda essa sequência, mais os dois enunciados antes mencionados (o do coração e o da língua), tem o potencial de ser enquadrada em uma única metáfora conceitual, que é “a paixão é uma doença”, uma vez que o sentimento amoroso do eu poético é expresso por verdadeiros estados de morbidade que funcionam como verdadeiros sintomas de determinadas sensações patológicas. Ocorre aqui uma metáfora estrutural porque os sintomas vão estruturar as sensações no poema de Safo. As análises de Page do fragmento 31 operam em muitos momentos por meio dessa análise nosológica.<sup>46</sup> Contudo, a complexidade da linguagem de Safo nem sempre é tão clara para expressar sintomas de doenças, e

ainda outras ferramentas de investigação próprias da teoria conceitual podem ser empregadas e aprofundadas em cada caso, nos enunciados construídos na mélica de Safo.

Voltando ao texto, é o momento de analisar o enunciado que fecha a terceira estrofe. Aqui, tem-se uma metáfora bem clara (v. 11-12), mas como sempre complexa, que expressa a sensação patológica por meio da evocação de um som externo presente no cotidiano cultural do homem grego:

[...] ἐπιρρόμ-  
βεισι δ' ἄκουαι<sup>47</sup>

Conforme assentado anteriormente, supondo que um sistema conceitual mais geral possa ser representado metaforicamente pela metáfora estrutural “paixão é uma doença” nesses versos, há outro acometimento subsequente, que dessa vez atinge os ouvidos, representado pelo termo grego “ἄκουαι” (“audição”, “ouvidos”). A ação danosa e terminantemente metafórica do enunciado é representada pelo verbo “ἐπιρρομβέω”, que é formado pela preposição prefixada “ἐπι-” (“sobre”, “em cima”, “por cima”, “acima”) junto do verbo “ρρόμβέω” (“deixar girando como um ρρόμβος”, “fazer girar um ρρόμβος”). A formação desse verbo com “ρρόμβος” por si só denota uma imagem cultural e metafórica do conhecimento de mundo derredor que Safo tinha. A palavra, segundo se observa nos dicionários especializados, refere-se, em princípio, a um objeto em forma de disco que, ao ser girado, em um contexto de “Mistérios”, ressoava um barulho que ficava vibrando e rotacionando com o movimento do objeto. Esse objeto é como um pião “rombo” losangular que, ao girar, emite uma sonoridade peculiar, “mágica”. Em outras acepções, está associado a instrumentos musicais e a formas de objetos.

Esse cenário está construído na formação do verbo com o prefixo, evocando uma imagem mental e cultural de uma sonoridade (Incômoda? Desagradável?) que se move rodopiando entorno dos ouvidos da *persona* poética e que relembra, assim, um som semelhante ao que o pião rombo fazia ao girar nos cultos de

Mistérios. De toda essa imagem cultural, metaforicamente, supõe-se outro acometimento, um som que zune girando nos ouvidos. Antes, nessa mesma estrofe, a língua se rompe, há silêncio, um fogo corre sob a pele, e sobre os ouvidos um som peculiar rodopia como um rombo.<sup>48</sup> Todas essas manifestações são reflexos da paixão avassaladora que toma o eu poético e que se portam como verdadeiros sintomas de uma doença. Como dito, construções desse tipo persistem até o final do poema, como será observado nos próximos enunciados.

#### 5 ANÁLISE DOS V. 13-16

O próximo sintoma de paixão é expresso em um curto enunciado que não deixa de trazer uma ideia metafórica interessante que servirá também para compreender de maneira mais aprofundada o enunciado seguinte, que possui um sabor metafórico até mesmo mais interessante. O primeiro se constrói por intermédio de um uso muito comum no grego do verbo “ἔχω” (“ter”, “possuir”) (v. 13):

καὶ δὲ μ' ἰδρωσ ψυχρὸς ἔχει<sup>49</sup>

O verbo “ἔχω” pertence ao âmbito da fisiologia humana, pois é o ser humano que utiliza as mãos para tomar, pegar e, assim, dominar por completo os objetos ou seres capturados. Em uma pequena digressão, pode-se mencionar aqui a capacidade na utilização de ferramentas, algo que o distingue claramente dos animais taxados de irracionais. Nesse sentido, se o eu poético diz que o suor frio toma o seu corpo, dominando-o por completo, completude essa caracterizada pela utilização da preposição “κατά”, que indica movimento de cima para baixo (e daí a ideia de todo), isso se dá porque há aqui, mais uma vez, o fenômeno metafórico da comparação. Então, além da metáfora estrutural e geral “paixão é uma doença”, incide mais especificamente no enunciado em pauta a metáfora conceitual “o suor é uma pessoa”, em uma inversão que faz com que o suor exprima a ação sobre o corpo de

alguém. De uma maneira um pouco mais geral, é possível encontrar uma associação em Lakoff e Johnson<sup>50</sup> que também dá conta desse e de outros tipos de metáfora semelhantes, qual seja: “Estados físicos ou emocionais são entidades dentro de uma pessoa”. Assim, juntando todo o arcabouço formado, pode-se dizer que a personificação do enunciado só é possível porque o suor frio, um estado emocional do corpo, é compreendido como uma entidade, sendo que toda a expressão formada, apreendida como algo danoso para o corpo que, na verdade, expressa um sentimento de paixão, se molda também na estruturação de “paixão é uma doença”. É possível assim observar como um mesmo enunciado pode ser entendido e classificado de várias maneiras não excludentes.

Em seguida, um segundo enunciado com a presença da personificação e com outras possibilidades complexas igualmente se molda. Contudo, aqui há um adendo mais interessante, como mencionado, que traz para o âmbito da metáfora conceitual o mundo cotidiano da caça (v. 13-14):

[...] τρόμος δὲ  
παῖσαν ἄγρει,<sup>51</sup>

Tanto a personificação quanto a evocação do âmbito da caça se dão pela utilização do verbo “ἄγρέω” (“tomar”, “apoderar-se de”), que é cognato a toda uma família de palavras do grego ligadas à caça, tais como “ἄγρα” (“caça”, “pesca”, “tática para a caçada”, “presa”), “ἄγρεύω” (“caçar”), “ἄγρευτής” (“caçador”) etc. Então, tal verbo, por meio da personificação, permite a metáfora conceitual “o tremor é uma pessoa”, e, com a evocação do âmbito da caça, uma metáfora conceitual estrutural que poderia ser “buscar ou ter o controle é caçar”,<sup>52</sup> pois o âmbito da caça estrutura a busca e obtenção. Nesse sentido, o suor entendido como uma pessoa tem um perfeito controle da situação do corpo, apoderando-se dele por completo. A base física que justifica o funcionamento da expressão metafórica é o fato de um caçador, de posse de seu aparato e preparo, apresentar-se em uma situação



muito superior àquela do animal que está sendo caçado, o que lhe dá uma situação de controle da ação praticada e a possibilidade quase certa de obtenção da presa.

Por fim, é o momento de se direcionar para talvez a mais bela expressão metafórica do poema. Trata-se do enunciado que traz uma comparação em que, dessa vez, o âmbito da natureza benfazeja é evocado (v. 14-15):

[...] χλωροτέρα δὲ ποίας  
ἔμμι,<sup>53</sup>

A metáfora estrutural é bem evidente no enunciado. Trata-se de uma do tipo “a mulher é uma planta”, pois fenômenos próprios das plantas estruturam o estado a que chegou a voz poética, que é uma mulher. Contudo, afinal o que Safo quis dizer com esse enunciado? É uma forma de expressar a paixão, a excitação, a doença? – não se deve esquecer que todas essas expressões metafóricas subsequentes podem refletir igualmente a metáfora estrutural “paixão é uma doença”. Provavelmente, seja isso e muito mais, tamanha é a grandeza da pluralidade de significados da linguagem poética. O estado a que chega a *persona* poética, depois de toda a sua experiência visual diante do casal apaixonado, é mostrado através do verbo de ligação “εἰμι” (“ser”, “estar”), do comparativo de superioridade “χλωροτέρα” (“mais verde”), oriundo do adjetivo “χλωρός” (“verde”), e do complemento nominal do comparativo em genitivo “ποίας”, forma oriunda da forma dialetal “ποιά”<sup>54</sup> (“erva”, “folhagem”, “relva”).

A evocação de características ligadas às plantas para fazer menção ao mundo feminino é algo que remonta ao passado, assim como também está presente nas sociedades modernas, sendo perfeitamente perceptível muitas das expressões metafóricas existentes. Expressões como “desabrochar” para falar da beleza da jovem que se torna mulher, e mesmo outras, norteadas pela relação sexual, entre homem e mulher para gerar filhos, tais como

“fecundar”, “fruto da relação”,<sup>55</sup> entre outras, podem se inscrever na metáfora conceitual estrutural “a mulher é uma planta”.

O poema em pauta não está completo, tanto que é intitulado de fragmento, pois falta a sua última estrofe, sendo o final da última remanescente já bem problemático. Não é o objetivo deste artigo traçar considerações a respeito desse problema, uma vez que se debruçar sobre o assunto iria requerer um tempo abundante, que desviaria o foco de estudo tratado aqui. Contudo, sobre o final do texto remanescente, deve-se dizer que o acaso parece ter sido sábio ao concluir o todo com o ápice mais transcendental possível: aquele que traz a morte como ideia para a consequência do excesso de sentimentos sofridos pelo eu poético. Segue o último enunciado do poema digno de uma análise conceitual do fenômeno metafórico (v. 15-16):

[...] τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης  
φαίνομαι<sup>56</sup>

O adjetivo no genitivo em função adverbial “ὀλίγω” (“por pouco”, “quase”) é o principal responsável por tornar a ideia de morte algo concreto. Tal característica faz da morte uma metáfora antológica nesse final do poema, pois, as metáforas ontológicas tornam concreta uma abstração. Lakoff e Johnson<sup>57</sup> até afirmam que as metáforas ontológicas mais óbvias são aquelas formadas pelo fenômeno conhecido como personificação, que foi observado com certa frequência no fragmento 31. Contudo, não ocorre a personificação nesse último enunciado, que traz uma expressão metafórica, e sim a pura e simples concretude, pelo fato de a abstração expressa poder ser medida ou pensada como perto, longe etc. Lakoff e Johnson chamam esse tipo de metáfora ontológica de “entidade” ou “substância”. Assim, a metáfora conceitual inerente ao que se percebe no poema de Safo é: “A morte é uma substância”. Tal metáfora possibilita explicar as expressões metafóricas que apresentam a morte como uma substância que pode ser medida quanto ao seu tempo de duração, o que é caracterizado pelo adjetivo “ὀλίγω”, que apresenta a morte

como algo bem perto de acontecer. O adjetivo “ἐπιδευής” (“necessitado de”, “que carece de”) também contribui para o enriquecimento do enunciado que faz da morte uma substância, pois a morte aparece como o objeto necessário, depois de toda a torrente de emoções que atingiram a *persona* poética. Nesse ponto, de fato, o poema adquire um ápice sublime, como muito bem compreendeu Longino, ao citá-lo em sua obra, como visto.

#### 6 PROPOSTA DE TRADUÇÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizada a análise das expressões metafóricas presentes no fragmento 31 e das metáforas conceituais que as englobam, é o momento de juntar todos os enunciados na proposição de uma tradução mais livre, que, na medida do possível, dê conta dos aspectos apresentados no tocante ao emprego da teoria conceitual da metáfora, pertencente a Lakoff e Johnson. Segue a proposta de tradução, sabendo, como mencionado no início deste trabalho, que as soluções apresentadas poderiam ser das mais diversas:

Safo, fragmento 31

	φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν ἔμμεν' ὤνηρ, ὅστις ἐναντίος τοι ἰσθάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί- σας ὑπακούει
4	
	καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὲν καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν· ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι- σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,
8	
	ἀλλ' ἄκαν μὲν γλώσσα †ἔαγε†, λέπτον δ' αὐτῆς χρώϊ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν, ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ- βεισι δ' ἄκουαι,
12	
	καὶ δὲ μ' ἴδρωσ ψυχρὸς ἔχει, τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἵπιδευής φαίνομαι †
16	
	ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ † καὶ πένητα



Considera-se que o exercício empreendido foi extremamente satisfatório para um mergulho profundo, tanto na complexidade e beleza inerentes ao fragmento 31, de Safo, quanto na meticulosa e igualmente complexa teoria conceitual da metáfora, elaborada por Lakoff e Johnson.

ABSTRACT

In an interdisciplinary perspective between the periods of Archaic Hellenic Antiquity and Modernity, an analysis of the metaphors in fragment 31 (Page), by the Geek poet Safo, was carried out through the conceptual theory of metaphor elaborated by George Lakoff and Mark Johnson, which was formulated in the 80s of the twentieth century. At the end of the study, a proposal for the translation of the poem was presented, based exactly on the results of the analyzes carried out through the concepts raised by Lakoff and Johnson, which served as true tools of investigation and classification of the metaphorical statements created by Safo.

KEYWORDS

Fragment 31 (Page); Sappho; Conceptual metaphor; Metaphorical expression.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILLY, A. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Librairie Hachette, 1963.

DEUTSCHE BIBELGESELLSCHAFT (BHS, LXX, Vulgata). Disponível em: <<https://www.academic-bible.com/en/online-bibles/about-the-online-bibles/>>. Último acesso em: 28 nov. 2022.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2003.

GALVÃO, Ramiz. **Vocabulário etimológico, ortográfico e prosódico das palavras portuguesas derivadas da língua grega**. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1994.

HORTA, Guida Nedda Barata Parreiras. **Os gregos e seu idioma**. Rio de Janeiro: Ed. J. Di Giorgio, 1978; 1986. tomos I e II.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1981.

LONGINUS. **On the sublime**. Edited and translated by W.H. Fyfe. In: ARISTOTLE. *Poetics*; LONGINUS. *On the sublime*; DEMETRIUS. *On Style*. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press; Loeb Classical Library, 1999.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste; NEVES, Maria Helena de Moura (org.). **Dicionário português-grego**. Cotia (SP): Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra (SP): Editora Mnema, 2022.

NOGUEIRA, Ricardo de Souza. As expressões do páthos no fragmento 31 (Page), de Safo. **TO EΛΛΗΝΙΚΟ ΒΑΕΜΜΑ – O OLHAR GREGO**: Revista de Estudos Helênicos n. 1. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ; Instituto de Letras do Departamento de Clássicas e Orientais, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/ellinikovlemma/issue/view/1466/showToc>>. Último acesso em: 28 nov. 2022

PAGE, Denys. **Sappho and Alcaeus: an Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1983 [1955].

PS.-ARISTOTE, PS.-LONGIN. **M. PARISINUS 2036**. Disponível em: <[gallica.bnf.fr/](http://gallica.bnf.fr/)> (Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. Grec 2036). Último acesso em: 28 nov. 2022

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SAFO. **Fragmentos completos**. Edição bilíngue grego-português com organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores e revisão técnica de Leonardo Antunes. São Paulo: Editora 34, 2017.

SAPPHO; ALCAEUS. **Greek Lyric I**. Edited and translated by David A. Campbell. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press; Loeb Classical Library, 1990.

SEPTUAGINTA. (Duo volumina in uno). A. Rahlfs (ed.). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1979.



<sup>1</sup> Sappho; Alcaeus, 1955, p. 19.

<sup>2</sup> Johnson, 2002, p. 45-48.

<sup>3</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 47-48.

<sup>4</sup> Idem, ibidem, p. 49-50.

<sup>5</sup> Por mais que o termo “metáfora” possa ser empregado para fazer menção a ambos os conceitos, sendo assim utilizado muitas vezes por Lakoff e Johnson, tratou-se, na análise constante do presente trabalho, de seguir rigorosamente a distinção entre metáfora e expressão metafórica.

<sup>6</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 48.

<sup>7</sup> Uma tradução interlinear da passagem, mesmo que problemática na língua portuguesa, poderia ser: “Mostra-se a mim aquele semelhante aos deuses ser homem”. Como se verá adiante, no momento, a tradução não se apresenta como um ponto essencial, e sim as análises metafóricas. Por isso, durante as análises, serão apresentadas traduções interlineares, para só depois ser apresentada uma proposta de tradução literária. Contudo, para que o leitor tenha um bom entendimento das análises efetuadas, sempre serão apresentadas em notas as traduções interlineares dos enunciados.

<sup>8</sup> Os significados dos termos gregos apresentados no decorrer deste trabalho foram todos extraídos de Bailly (1963) e de Malhadas, Dezotti e Neves (2022).

<sup>9</sup> As metáforas estruturais, assim como outros tipos de metáforas apresentadas por Lakoff e Johnson, são construídas por meio da utilização do verbo “ser” em uma relação de sujeito e predicado. O primeiro exemplo de metáfora estrutural mencionado pelos autores é “discussão é guerra”, que se justifica pelo fato de que, no sistema conceitual de determinadas sociedades modernas, o ato de discutir é estruturado em termos da ideia de guerra (Lakoff; Johnson, 2002, p. 46-47). Essa metáfora justifica a existência de várias expressões metafóricas citadas pelos autores, tais como, para mencionar algumas: “Seus argumentos são indefensáveis”; “ele atacou todos os pontos fracos de minha argumentação”; “suas críticas foram direto ao alvo”; “destruí sua argumentação”; etc.

<sup>10</sup> Lakoff; Johnson; 2002, p. 59 e *passim*.

<sup>11</sup> Lakoff e Johnson fazem menção à base física, especialmente, para discorrerem sobre as metáforas orientacionais, que se definem por serem orientações espaciais que justificam determinadas expressões metafóricas. Como exemplo, os autores mencionam a metáfora “feliz é para cima”, que explicaria a presença de expressões metafóricas como “estou me sentindo para cima hoje” (Lakoff; Johnson, 2002, p. 59). A expressão de tristeza se dá pelo movimento contrário, com a metáfora orientacional “triste é para baixo”. A base física relativa a expressões metafóricas desse tipo diz respeito ao fato que “postura caída corresponde a tristeza e depressão, postura ereta corresponde a um estado emocional positivo” (Idem, ibidem, p. 60). Observa-se, contudo, que a base física não é importante apenas para as chamadas metáforas orientacionais, uma vez que se mostra indispensável para o entendimento da metáfora estrutural “percepção é luz”, relacionada ao verbo “φαίνω”.

<sup>12</sup> Reddy apud Lakoff; Johnson, 2002, p. 54.

<sup>13</sup> Page, 1983, p. 31.

<sup>14</sup> Esse fato fez Page concluir que o fragmento 31 não é um epitalâmio, ou seja, uma ode nupcial, como era pensado anteriormente pelo renomado helenista alemão Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931). Para esse último, o homem expresso no poema seria o noivo da jovem, estando ambos em uma cerimônia de casamento em que a poetisa Safo se despede de sua amada aluna (Page, 1983, p. 30-31). O homem mencionado no poema, então, já seria o marido da jovem que se encontra ao seu lado. A ausência no poema de termos comumente utilizados por Safo para mencionar casamentos também contribuiu para essa refutação oriunda de Page.

<sup>15</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 54-57. Na metáfora do canal de Reddy, conforme estipulado no livro de Lakoff e Johnson (ibidem, p. 54), “ideias (ou significados são objetos); expressões linguísticas são recipientes; comunicação é enviar”. Nesse sentido, ao se comunicar, um emissor coloca ideias (objetos) no interior de palavras (recipientes) e as envia para um receptor, formando um canal de comunicação, e daí o nome “metáfora do canal”.

<sup>16</sup> Paul Ricoeur (1913-2005) discorre extensamente sobre as diferenciações entre teorias da metáfora antigas e modernas, pontuando especialmente nessas últimas o entendimento da metáfora como um fenômeno próprio do enunciado (e não da palavra) e como um elemento que não pode ser substituído por outro de igual significado (algo relacionado à antiga teoria da substituição). Essas questões são debatidas, sobretudo, no Estudo III do livro *A metáfora viva*, do autor (2000, p. 109-142).

<sup>17</sup> O enunciado pode ser traduzido interlinearmente como: “[...] e, próximo, docemente, abaixando a cabeça, (a ela) falando escuta e sorrindo graciosamente”, sendo que, na tradução, o advérbio de modo em -mente “docemente” faz referência exatamente ao adjetivo em pauta. No ático, o adjetivo possui a forma “ἡδύς”, “ἡδέϊα”, “ἡδύ”.

<sup>18</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 59.

<sup>19</sup> Idem, ibidem, p. 65.

<sup>20</sup> Do mesmo modo, é possível o contrário: “Uma pessoa má é azeda”. Talvez fosse possível aventar a metáfora “pessoas são alimentos”, se o caso fosse pensar em algo que unisse ambas as percepções, tanto as positivas quanto as negativas. De fato, pode-se falar nas sociedades modernas sobre pessoas sem sal, doces, azedas etc., em expressões metafóricas que exprimem beleza, feiura, características boas ou vis.

<sup>21</sup> Idem, ibidem, p. 75-76.

<sup>22</sup> Idem, ibidem, p. 87-89.

<sup>23</sup> Uma tradução interlinear poderia ser: “[...] isso, meu, juro, coração no peito atingiu de paixão”.

<sup>24</sup> Não confundir a metáfora de recipientes da teoria conceitual de Lakoff e Johnson com a metáfora do canal de Michael Reddy, com a ideia de que expressões linguísticas são recipientes, ideia essa que é mencionada pelos autores e que também foi e ainda será evocada no presente artigo. Lakoff e Johnson discorrem sobre a metáfora do canal de Reddy no capítulo 3 (2002, p. 54-57) e tratam da metáfora de recipientes no capítulo 6 (ibidem, p. 81-85).

<sup>25</sup> Idem, ibidem, p. 82-83.

<sup>26</sup> Esse último sentido é o que se encontra no dicionário de Bailly, com a indicação de se tratar do significado que se encontra no poema de Safo.

<sup>27</sup> A preposição “ἐξ” no dialeto ático tem a forma “εἰς”. Segue uma tradução interlinear do enunciado: “[Q]uando, pois, em direção a tí, olho brevemente, [...]”.

<sup>28</sup> A forma “ἴδω” é um aoristo II do subjuntivo de “ὄρω” (“ver”). Trata-se de um subjuntivo em uma oração temporal.

<sup>29</sup> Nesse aspecto, é interessante observar que verbo de sentidos se completam com o caso genitivo, pois a sensação de um toque ou de um cheiro, por exemplo, atua como se o elemento externo viesse ao indivíduo (isso também ocorre com verbos que indicam ação de lembrar, ou seja, tais verbos se completam com genitivo porque a lembrança é algo que parece vir à mente). Contudo, no grego, como dito, verbos que exprimem o sentido da visão são os únicos que, em vez de genitivo, pedem acusativo, e isso evidencia bem o quanto o ser humano entende a visão como um lançamento de olhar transitivo que se projeta até um objeto focado. Para as questões sintáticas apresentadas aqui, ver Horta (1978, p. 386).

<sup>30</sup> Cf. comentário de Page (1983, p. 22).

<sup>31</sup> O enunciado é “ὡς με φῶναι-/σ’οὐδ’ἔν ἔτ’εἶκει,” (v. 7 e 8) (em tradução interlinear: “[A]ssim também a mim som nem um é possível, [...]”). Não se observou nenhuma expressão metafórica no v. 8.

<sup>32</sup> Uma tradução interlinear poderia ser: “[M]as, em silêncio, por um lado, a língua se quebra [...]”.

<sup>33</sup> Na LXX, *Basileion Delta* é equivalente ao livro de *Reis II* nas edições mais convencionais da *Bíblia*.

<sup>34</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 87; “ἄκαν-” ou “ἄκανθ-”, como radical base na formação de palavras, carregou consigo essa ideia de “espinho”, de “espeto”, de “pontudo”.

<sup>35</sup> O fato é que o texto conforme transmitido na obra *Do sublime*, de Pseudo-Longino, mais precisamente no manuscrito *Parisinus 2036*, dá margem a várias interpretações no verso em pauta. A sequência “ἀλλὰκᾶν”, constante no manuscrito, pode ter seus termos separados de maneira diferente da posição tomada por Page. Em lugar de destacar “ἄκαν” e fazer uma elisão no alfa final da conjunção adversativa “ἀλλά”, como na proposta de Page, é possível também manter a conjunção “ἀλλά” intacta e destacar a partir da letra *kápa*. Essa é a proposta que se encontra na edição de Campbell (1990, p. 78-80), em que o verso possui a seguinte feição: “ἀλλὰ κάμ μὲν γλώσσα <μ> ἔαγε, λέπτον”, observando-se em “κάμ” a assimilação total da nasal por conta da influência do *mý* que inicia a conjunção “μὲν”. Também na edição da obra de Pseudo-Longino efetuada por Fyfe (1999, p. 198), o poema de Safo foi apresentado em posicionamento análogo quanto a “κάμ”, possuindo o verso, contudo, uma forma um pouco diferente, a saber, “ἀλλὰ κάμ μὲν γλώσσα ἔαγε· λέπτον ὄ”. Nessa outra possibilidade, “κάμ” seria, em forma eólica, um equivalente da preposição “κατά”, que, indicando o movimento de cima para baixo, daria uma ideia de completude à ação de quebra da língua, que se quebraria “de cima abaixo”, ou seja, “completamente”.

<sup>36</sup> Page, 1955, p. 24.

<sup>37</sup> A expressão “em silêncio” poderia ser também “em segredo”, no sentido metafórico de algo que ocorreu no íntimo do ser, isto é, em segredo.

<sup>38</sup> Quiçá “língua se rompe” seja um equivalente sáfico à expressão “língua travou”, “língua congelou”, em português: “A língua travou na hora” (língua é uma [entidade] máquina, por assim dizer, já daria em outra metáfora do tipo ontológica).

<sup>39</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 80.

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*, p. 117.

<sup>41</sup> Uma tradução interlinear de todo o enunciado seria: “[T]ênuê, por outro lado, imediatamente, a pele um fogo corre sob”.

<sup>42</sup> No ático, a forma é “ὑπο-”.

<sup>43</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 81.

<sup>44</sup> Uma tradução interlinear seria: “[E] com os olhos nenhuma coisa vejo”.

<sup>45</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 82-83.

<sup>46</sup> Cf.: Page, 1983, p. 26-33. Esse tipo de análise também foi tratada com mais acuidade no artigo de Nogueira, 2016. Seguindo essa linha de análise e transpondo para os mecanismos presentes na teoria conceitual de Lakoff e Johnson, as sequências de sensações expressas pelo eu poético (as já citadas e outras ainda por analisar no presente artigo) – 1) atingir de frêmito o coração; 2) não ser possível dizer mais nada; 3) a língua rachar em silêncio; 4) um fogo correr sob a pele; 5) os olhos nada verem; 6) os ouvidos zumbirem; 7) o suor frio tomar o corpo; 8) o tremor capturar o corpo; 9) estar mais verde que a relva – determinam expressões metafóricas na linguagem poética de Safo que significariam, respectivamente, os seguintes sintomas patológicos: 1) coração

disparado; 2) desaparecimento da voz; 3) língua com listras; 4) febre; 5) falta de visão; 6) sons estranhos nos ouvidos; 7) suor frio saindo em excesso pelo corpo; 8) tremores pelo corpo; 9) coloração estranha da pele.

<sup>47</sup> Uma preliminar tradução interlinear poderia ser: “[E] zumbem os ouvidos”.

<sup>48</sup> Nessa rota interpretativa, diversos efeitos fisiológicos estão sendo metaforicamente cantados no poema. São acometimentos típicos de uma crise de ansiedade, estimulada por um desejo de posse ainda não realizado (ou impossível de ser realizado no momento, ou que nunca será realizado): taquicardia, afonia, sensação de língua inchada ou entalo na garganta, formigamento e calafrio na pele, visão turva, alteração da pressão, etc., todos são efeitos críticos colaterais da ansiedade, dessa “paixão”, que fazem o ser acreditar que está experienciando o caminho para a morte (está morrendo).

<sup>49</sup> Uma boa tradução interlinear seria: “[E] de cima abaixo a mim o suor frio toma”. É curioso dizer que, na edição de Campbell, ocorre outro verbo, com a omissão do termo “ψῦχος”, que passa a ser conteúdo para compor a forma verbal. Isso evidencia o quanto ao texto do manuscrito é dada a possibilidade de muitas interpretações. Na edição de Campbell, o enunciado possui a seguinte feição: “κάθ' ἑμὲ μῦθος κακχέεται”. Transpondo para o ático, tal forma é uma terceira pessoa do singular do presente do verbo contrato “καταχέω” (“derramar”, “despejar”, “espalhar”), o que mudaria a tradução para algo como “e de cima abaixo a mim o suor se espalha”.

<sup>50</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 117.

<sup>51</sup> Uma tradução interlinear possível é: “[E] o tremor toda (me) captura”.

<sup>52</sup> Algumas expressões metafóricas dessa metáfora são bastante utilizadas no português moderno, tais como: “Estou caçando um emprego” ou “aquele repórter é um excelente caçador de notícias” ou, ainda, “vamos fazer a captura dos dados que perdemos”.

<sup>53</sup> A tradução interlinear é simplesmente: “[E] mais verde do que a relva estou”.

<sup>54</sup> No ático, a forma é “πῶς”.

<sup>55</sup> Uma curiosidade interessante é constatar que “semente” em grego é “σπέρμα”, termo cujo radical entra na composição da palavra “espermatozoide”. Nesse sentido, o termo em português pode ser entendido como uma metáfora morta, na medida em que a percepção da ideia de semente não é notada modernamente no uso cotidiano da palavra, que ainda possui em sua formação, como é possível observar em Galvão (1994), a presença dos radicais dos vocábulos “ζῷον” (“animal”) e “εἶδος” (“forma”). Seria essa uma metáfora apenas perceptível por meio da gramática histórica diacrônica e do estudo da formação de palavras, morfologia e etimologia.

<sup>56</sup> Uma tradução interlinear possível, seria: “[E] de morrer, por pouco, necessitada pareço”.

<sup>57</sup> Lakoff; Johnson, 2002, p. 87.

## O herói-viajante em Eurípides: missão, errância, reconhecimento e fuga

Rui Tavares de Faria

### RESUMO

A viagem é um tema literário profícuo. Instituído pela épica homérica, recriado por vários autores em suas obras, independentemente do género literário cultivado. No âmbito do teatro grego, particularmente a tragédia, da vasta obra de Eurípides, há três produções que desenvolvem, de forma mais significativa, o motivo da viagem: *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena* e *Andrómeda*. O presente artigo pretende mostrar como a viagem que se impõe aos heróis lhes permite a recuperação da respetiva identidade, a vários níveis. Imbuídos de uma missão, a errância da jornada que experimentam garante-lhes, através da anagnórise, ora reconquistar um estatuto perdido, ora conhecer um ente familiar que se pensava morto ou inexistente, ora reaver o verdadeiro amor, ora encontrá-lo, o amor, pela primeira vez. Esses, e outros aspetos que daí recorrem, são objeto do nosso estudo, que visa analisar e comentar o modo como Eurípides recriou, na cena trágica, o *tópos* da viagem, a partir dos modelos tradicionalmente impostos pela épica homérica, e demonstrou originalidade e ousadia.

### PALAVRAS-CHAVE

Viagem; Herói; Eurípides; Tragédia.

SUBMISSÃO 22.10.2023 | APROVAÇÃO 13.12.2023 | PUBLICAÇÃO 16.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.61629>

B

#### 1 O HERÓI-VIAJANTE: EM MISSÃO E EM ERRÂNCIA

Convencionado pela épica, o motivo da viagem seduziu poetas de todos os gêneros e de todos os tempos, dado o tratamento diversificado que lhe pode ser instituído. Seja a breve deslocação de um lugar para outro, seja uma jornada penosa ou agradável, solitária ou em grupo, “com a *Odisséia*, a literatura grega estabeleceu de raiz o tema da viagem aventureira, definido por um conjunto de tópicos que, através de todas as variantes a que foi sujeito, lhe deu uma configuração permanente”.<sup>1</sup> Por isso, a tragédia não deixou passar o legado épico e, seguindo ou recriando as várias etapas que uma tal empresa implica, trouxe a viagem para o teatro, ainda que as ações nela implicadas pudessem ser, ao contrário do que sucede no poema homérico, “*imagined to have taken place off-stage or in the course of dialogue*”.<sup>2</sup>

E que ações são essas que as *personae dramatis* da cena trágica abordam e evocam? Trata-se do conjunto de tópicos que a épica instituiu como paradigmáticos: um herói *chega a* ou *parte de* uma terra longínqua, sozinho ou acompanhado, com um objetivo previsto ou imposto, que deve concretizar. O percurso traz-lhe naturalmente percalços, mas o auxílio divino e/ou a boa vontade humana podem ajudá-lo a ultrapassar as adversidades e a vencer os inimigos. Espera-se um *happy end*, mesmo quando aos heróis é dada como solução a fuga... através da viagem. Esse o esqueleto que suporta a encenação trágica da jornada aventureira, pelo menos num conjunto de peças de Eurípides.

Do reportório desse poeta trágico importa atentar em *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena*, ambas conservadas na íntegra, e *Andrómeda*, da qual se possuem escassos fragmentos,<sup>3</sup> porque nelas o motivo da viagem está presente e se configura como a espinha dorsal da ação dramática que culmina na fuga dos heróis. Wright chega mesmo a cognominar essas três peças de “*escape-tragedies*” por a viagem servir precisamente de meio para os protagonistas abandonarem a terra onde se encontram e partirem

rumo à pátria. Associar a viagem à evasão e à fuga é uma recriação sobre a qual importa refletir, portanto.

Em *Ifigénia entre os Tauros* e em *Helena*, a situação apresentada no início é semelhante. Uma figura feminina, de estirpe real, encontra-se desterrada e à mercê do cumprimento de determinadas funções ou objetivos. Ifigénia é sacerdotisa de Ártemis na região dos Tauros; para aí foi levada pela própria deusa que a poupou da morte em Áulis, trocando o seu corpo por uma corça. Para a família, a jovem filha de Agamémnon e Clitemnestra estará morta, pois o pai tê-la-á sacrificado para obter dos deuses uma viagem favorável até Troia, segundo dita a tradição. Helena, por seu turno, foi deixada no Egito, e, em seu lugar, seguiu para Ílion um *eidolon*, pelo que não foi ela de facto a razão da guerra entre gregos e troianos, mas sim a sua imagem. Em dificuldades também se encontra a princesa da Etiópia,<sup>4</sup> Andrómeda, segundo se pode deduzir dos testemunhos conservados; o enredo dessa tragédia “dramatizava o resgate de uma princesa em apuros (Andrómeda), talvez seguido de uma tentativa frustrada de assassinar o herói (Perseu)”<sup>5</sup>.

A qualquer uma dessas figuras femininas se impõe a necessidade de salvação, de recuperação da identidade. Como poderá tudo isso processar-se? A resposta é simples: por meio de uma viagem, ainda não aquela que lhes permitirá a fuga, mas a que traz até junto de cada uma o herói que terá um papel determinante na reconquista da identidade perdida, através do reconhecimento e liberdade que se fará pela evasão. No caso de *Ifigénia entre os Tauros*, o herói é Orestes, precisamente o irmão da sacerdotisa de Ártemis, de quem ela nada sabe. O jovem filho de Agamémnon chega à região táurica com Pílates, o seu primo e cunhado. Apesar de o coro glorificar Orestes, reconhecendo-lhe a origem real, próxima da divindade (*II*, v. 170), e de Ifigénia se referir ao irmão como “*Ἀργεὶ σκηπτοῦχον Ὀρέσταν*” (“Orestes, o senhor do cetro de Argos”), a verdade é que o comportamento do herói não se revela tão ilustre ou corajoso como o julgam as cativas entre os Tauros.

Assassino da própria mãe, Orestes parte rumo aos confins da terra táurica para cumprir o que lhe fora imposto por Apolo: apoderar-se da estátua da deusa Ártemis, “pela argúcia ou pela sorte e que, depois de ter corrido esse perigo, a levasse para o território dos Atenenses” (*IT*, v. 89-90). Para isso, o jovem herói faz-se acompanhar do primo, vigilante ajuizado e cúmplice da investida do príncipe de Argos (*IT*, v. 66-76). A relação que os dois mantêm é de amizade e interajuda, mas Pílates demarca-se pela sensatez, e Orestes não hesita em pedir-lhe auxílio, logo depois de aportados na terra dos Tauros e de terem localizado o templo de Ártemis. O herói manifesta dúvidas e receios quanto ao que ali poderão encontrar (*IT*, v. 94-122).

A conversa entre os dois amigos revela-se de particular importância para se traçar o retrato do herói e do seu companheiro. A enumeração de questões que Orestes coloca a Pílates mostra o quão confuso e amedrontado se encontra o primeiro (*IT*, v. 94-103). A simples pergunta “τί δρῶμεν” evidencia a inexperiência do jovem filho de Agamémnon, pelo que a jornada que empreende se reveste de um carácter formativo, um pouco à semelhança do que sucede com Telémaco, quando se propõe saber novas do pai, Ulisses. Apoiando-se em Pílates, a quem reconhece o papel de ajudante nos trabalhos que lhe são impostos, Orestes não é um herói corajoso, bem pelo contrário: vê na fuga a solução para os seus medos e anseios. Trata-se no fundo de trazer para a cena trágica um herói que se perfila como um anti-herói, tornando-o um contraponto do paradigma do ideal épico.

O companheiro, por seu turno, responde ao príncipe de Argos com sobriedade e siso, evocando os atos de bravura que ambos devem abraçar. Em primeiro lugar, exclui a hipótese de fuga, atitude imprópria e desmerecedora da condição aristocrática que os dois encarnam (*IT*, v. 104). É o comportamento mais insensato que pode ter um herói, tal qual o soldado que jamais deserta do campo de batalha. Em segundo lugar, Pílates adverte o primo para a necessidade de se confiar na previsão divina (*IT*, v. 105), i.e., Apolo acreditou em Orestes para lhe impor uma missão. O herói deve, portanto, demonstrar autoconfiança. Por fim, astuto



e responsável, o comparsa conclui que aos corajosos cabe enfrentar os desafios, para mais após uma longa viagem. Por isso, há que engendrar um plano: inicialmente, devem o herói e o companheiro esconder-se e resguardar-se do inimigo para, depois e no momento certo, agirem e concretizarem a incumbência de Apolo (*IT*, v. 106-115).

Do diálogo travado entre os dois, resulta uma inversão de papéis: o herói cede à proposta sensata e aos conselhos do companheiro (*IT*, v. 116-122), situação que o afasta do arquétipo do jovem *aristós* que “é o centro e a força condutora de cada etapa da intriga, quer pelo vigor do seu braço quer por um espírito de recursos inesgotáveis, que lhe conferem a capacidade de resistir a todas as adversidades”.<sup>6</sup> De qualquer modo, aos olhos de um dos boieiros da terra dos Tauros, os dois rapazes estrangeiros que ele avista (*IT*, v. 267-268, 272-274)

δαίμονές τινες/θάσσουσιν οἶδε,  
[...]  
εἴτ' οὖν ἐπ' ἀκταῖς θάσσετον Διοσκόρω,  
ἢ Νηρέως ἀγάλαθ', ὃς τὸν εὐγενῆ  
ἔτικτε πεντήκοντα Νηρηίδων χορόν.

são divindades, aqueles que ali estão sentados,  
[...]  
são talvez os Dioscuros ali sentados junto ao mar, ou os belos filhos de Nereu, de quem nasceu o nobre coro das cinquenta Nereides.

É pela aparência que o servo caracteriza o herói e o companheiro. Embora sejam tomados por “marinheiros naufragos” (*IT*, v. 276), o aspeto não é de todo indigente, pois são assemelhados a figuras divinas, até mesmo aos corajosos gémeos Castor e Pólux ou aos filhos de Nereu, que a tradição apresenta como sendo peritos nas armas. Ou seja, enquanto Orestes, que envergava uma “túnica de fino tecido entrançado” (v. 312-313), se mostra receoso e desnorteado perante o companheiro Pílates, relativamente ao modo como deverá cumprir a missão na terra dos Tauros, os boieiros assumem, pela imagem exterior que têm dos dois estrangeiros, que eles são fortes e destemidos. Um aspeto,

porém, compromete essa percepção: é quando o herói se toma de loucura, convencido de que o perseguem as Erínias (*IT*, v. 296-300).

A cena descrita dá conta da impetuosidade de Orestes. A perseguição de que se sente vítima é fruto da sua imaginação e o comportamento animalesco que revela, “qual leão” no “meio das bezerras”, ilustra um acesso de insânia que normalmente não se adequa ao perfil do herói épico. Desembainhar a espada para golpear e ferir é um ato de bravura que se tem no campo de batalha, contra o inimigo. Aos boieiros da terra dos Tauros é dado presenciar uma espécie de representação teatral de um herói desvairado que se põe a lutar contra animais indefesos que ele toma pelas furiosas Erínias.

De modo mais reservado, apresenta-se Menelau, o herói de *Helena*.<sup>7</sup> Tal como Ulisses, também ele veio dar a uma terra desconhecida – o Egito, mais uma no rol das suas errâncias pelo mar. Contudo, ter aportado aí não resulta de uma imposição ou do objetivo de levar a cabo uma missão. Foi fruto de um naufrágio, quando o soberano lacedemónio mais pretende é regressar à sua pátria. O herói surge em cena sozinho, em trajes andrajosos, e lamenta a condição a que se vê votado, enquanto se encaminha para o palácio do faraó (*Hel.*, v. 399-435); como “*un naufragé en haillons, il est loin d’avoir l’aspect glorieux d’un héros conquérant*”.<sup>8</sup> Através dessa recriação de Menelau, Eurípides retoma o motivo do herói mendigo, bem da sua preferência,<sup>9</sup> imprimindo-lhe um efeito patético que pode comprometer a dignidade do rei espartano.<sup>10</sup>

A lamentação de Menelau explicita o objetivo e as etapas da viagem como a tradição convencionou: o herói almeja alcançar a pátria de onde está ausente desde que foram destruídas as muralhas de Troia. Mas a jornada não lhe tem sido fácil: o “mar glauco” tem-no levado às paragens mais hostis e não o tem poupado a perdas e sofrimentos (*Hel.*, v. 399-409). É na pele de um “desventurado náufrago”, qual Ulisses quando aporta na terra dos feaces, que Menelau chega à região do Nilo. Além dos perigos que enfrentou ao longo da expedição marítima, o viajante vê-se

agora coberto de andrajos que o envergonham e desgraçam a sua condição de *aristós* (*Hel.*, v. 413-416); e é para dar alento aos companheiros sobreviventes (v. 423-426) que se expõe perante o sumptuoso palácio de Proteu. O modo como Menelau se apresenta recorda a chegada de Ulisses a Ítaca, disfarçado de mendigo por engenho de Atena (*Od.* XIII, v. 430-438). Embora o protagonista da *Odisseia* tenha alcançado a tão desejada pátria e Menelau esteja errante por terras inóspitas, a recriação do motivo e do retrato do herói homérico é evidente.

Descerrada a porta do imponente palácio, o herói é destrutado pela anciã que o recebe, mas logo Menelau, conhecedor dos procedimentos impostos pela hospitalidade, alude ao direito/dever que deve ser garantido aos estrangeiros em viagem, pois “a violação deste direito/dever configuraria uma ofensa à divindade protetora do hóspede ou do estrangeiro (*xénos*), Zeus *Xenios*”,<sup>11</sup> e apresenta-se (*Hel.*, v. 449). Longe está o herói de pensar que a paragem a que as “ondas revoltas do mar glauco” o sujeitou alberga a sua verdadeira esposa, Helena.

Em *Andrómeda*, o herói em viagem é Perseu, filho de Dánae e Zeus, que, a julgar pelas fontes,<sup>12</sup> faz uma entrada sensacional em cena, “voando com as suas sandálias aladas, possivelmente com o auxílio da *μηχανή*”.<sup>13</sup> O viajante tinha cumprida a sua missão – decapitar Medusa – e dirigia-se para Argos, empunhando precisamente a cabeça da Górgona, quando se depara com uma virgem em apuros, amarrada a um rochedo como vítima de propiciação para um monstro marinho. Rendido aos encantos de Andrómeda (fr. 138), Perseu logo se apaixona, e

os comentadores supõem que o resgate da princesa da ameaça do monstro se daria já no primeiro episódio, mas não é claro como se desenrolaria a ação a partir daí.<sup>14</sup>

Embora se afaste, em certos traços, dos protagonistas masculinos de *Ifigénia entre os Tauros* e *Helena*, esse herói divino não é um náufrago ou fugitivo, mas a sua viagem também resulta do cumprimento de uma incumbência, a qual acaba por ser

interrompida pelo resgate de Andrómeda que se impõe a meio caminho.

De acordo com o tratamento que se tem dado ao mito – e no qual se terá inspirado Eurípides –, lê-se, a propósito do herói Perseu, o seguinte em Pseudo-Apolodoro:<sup>15</sup>

ταύτην θεασάμενος ὁ Περσεύς καὶ ἐρασθεὶς ἀναιρήσειν ὑπέσχετο Κηφεὶ τὸ κῆτος, εἰ μέλλει σωθεῖσάν αὐτὴν αὐτῷ δώσειν γυναῖκα. ἐπὶ τούτοις γενομένων ὄρκων, ὑποστὰς τὸ κῆτος ἔκτεινε καὶ τὴν Ἀνδρομέδαν ἔλυσεν. ἐπιβουλεύοντος δὲ αὐτῷ Φινέως, ὃς ἦν ἀδελφὸς τοῦ Κηφέως ἐγγεγυημένος πρῶτος τὴν Ἀνδρομέδαν, μαθὼν τὴν ἐπιβουλήν, τὴν Γοργόνα δείξας μετὰ τῶν συνεπιβουλεύοντων αὐτὸν ἐλίθωσε παραχρῆμα.

Perseu, quando a viu, logo se apaixonou e prometeu a Cefeu libertá-la do monstro, caso ele lha desse, depois de salva, como esposa. Feito este juramento, Perseu enfrentou o monstro e matou-o, libertando Andrómeda. Mas Fineu, o irmão a quem Cefeu havia primeiramente prometido Andrómeda, conspirou contra ele. Tendo descoberto a conspiração, [Perseu] mostrou-lhe, acompanhado dos seus cúmplices, a [cabeça da] Górgona e petrificou-os no momento.<sup>16</sup>

Desse testemunho, infere-se que Perseu toma a salvação de Andrómeda como uma prova de paixão e, para a libertar, enfrenta o monstro ao qual ela estava exposta e lida com conspirações e adversidades de opositores, como Fineu. Contrariamente a Orestes e a Menelau, esse herói configura, pela sua atuação, traços que o aproximam dos ideais épicos do heroísmo, como a luta contra seres fantasiosos ou o ter de enfrentar qualquer adversidade em nome de uma paixão ou de um amor. É o que parece suceder, por exemplo, com Ulisses, para quem o regresso à pátria permite reencontrar-se com Penélope, que fielmente o aguarda; e a longa jornada que o herói homérico empreende com vista à concretização do seu objetivo leva-o a enfrentar grandes contrariedades e perigos, entre tempestades marítimas e encontros com monstros e criaturas inusitadas que lhe dificultam a viagem. Mas se, em *Andrómeda*, o motivo do amor romântico parece ter sido a grande novidade, justamente por ser praticamente inédito,

na *Odisseia* o amor ou paixão por Penélope nunca é apresentado como principal motivação de Ulisses.<sup>17</sup> Sobre o tema na *Andrômeda*, recomendo a leitura de J. Gibert 1999 – *Falling in love with Euripides* (“*Andromeda*”).

## 2 O RECONHECIMENTO DOS HERÓIS

Em *Ifigénia entre os Tauros* e em *Helena*, a viagem que os protagonistas masculinos fazem resulta em cenas de reconhecimento que permitem às personagens implicadas nesse processo recuperar a identidade. Superados os perigos de uma jornada no mar, bem ao jeito homérico (*II*, v. 421-436), e tendo chegado à terra indicada por Apolo, Orestes e Pílates são convertidos, segundo a lei táurica, em vítimas de propiciação a oferecer à deusa Ártemis. Perante Ifigénia, questionado acerca da respetiva identidade, o herói não se nomeia nem a si nem ao seu companheiro (*II*, v. 498):

φιλότητί γ' ἔσμὲν δ' οὐ κασιγνήτω, γυναίκα.

Somos irmãos por laços de amizade, não por sangue.

Os termos em que a apresentação é feita caracteriza a relação entre os dois jovens: é a amizade que os une, não o sangue; é como se o traço congénito não assumisse qualquer relevância para o herói. Essa dupla em viagem atua em conformidade com os laços de afeição que cada um nutre pelo outro, pois não há uma imposição diretamente familiar. Contrariamente a Ulisses, que conta durante parte da sua empresa com a ajuda de vários companheiros e em Ítaca acaba por ser apoiado pelo filho, Telémaco, os dois viajantes de *Ifigénia entre os Tauros* recriam, até certo ponto, o paradigma homérico.

Depois de Orestes dizer a Ifigénia que tem “Argos por pátria” (*II*, v. 508), a sacerdotisa de Ártemis pergunta-lhe informações sobre Troia e a família dos Atridas, e, apesar do destino funesto que aquela terra inóspita reserva aos estrangeiros que lá aportem, a princesa propõe que um dos estrangeiros seja

poupado e que retorne a Argos na qualidade de portador de notícias suas para a respetiva família. O herói oferece-se para ser sacrificado à deusa no lugar do seu companheiro, provando uma vez mais que a lealdade existente entre ele e Pílates supera a própria morte. Ifigénia aceita a decisão. Levantando-se a hipótese de o companheiro perder a carta ou ser roubado na viagem de regresso a Argos, faz-se a leitura do respetivo conteúdo em voz alta pela heroína. Sabendo do que se trata, Pílates guarda, assim, na memória a informação que terá de transmitir aos destinatários da mensagem. Aí se desencadeia uma das cenas de reconhecimento mais célebres da tragédia grega, segundo Aristóteles.<sup>18</sup>

Não são sinais exteriores nem recordações os elementos que processam a anagnórise entre os irmãos. A leitura da carta por Ifigénia divulga progressivamente a sua identidade e

o diálogo em crescendo leva ao clímax, em que o *páthos* se revela, as personagens se reencontram e a alteração definitiva do curso dos acontecimentos na economia da peça acontece. Orestes é o primeiro a identificar a irmã, acabando esta por reconhecer também o irmão que julgava morto. Depois, percebe que Pílates, além de seu primo, é também seu cunhado, visto que está casado com Electra, irmã que ela também não sabia viva. No espaço de poucos minutos, Ifigénia volta a ganhar toda uma família que pensava irremediavelmente perdida, e a esperança de regressar a Argos, sua pátria, revitaliza-se.<sup>19</sup>

Reencontrados os irmãos, que nunca se conheceram e de cuja existência duvidavam, são as palavras de afeto que dominam a cena. Ifigénia explode em saudações de clara emoção, pois aquele que há momentos era o estrangeiro condenado ao sacrifício é agora o seu estimado irmão mais novo – “Ó meu querido” (v. 815), “Ó meu irmão mais querido” (v. 829), “Ó meu querido menino” (v. 830) –, que ela abraça com carinho (v. 903-905). Depois de inteirada por Orestes sobre o que os dois amigos têm de fazer na terra dos Tauros, a sacerdotisa aceita colaborar com eles. À dupla, junta-se, portanto, um terceiro elemento. Juntos vão engendrar a viagem de fuga daquela terra.

Em *Helena*, o reconhecimento dos heróis, embora se processe de modo diferente, regista algumas semelhanças ao nível dos antecedentes. Tal como Ifigénia, que julgava Orestes morto, também Helena expressa a sua desesperança no início da peça (*Hel.*, v. 290-292):

εἰ μὲν γὰρ ἔζη πρόσις, ἀνεγνώσθημεν ἂν  
ἐλθόντες, ἃ φανέρ' ἦν μόνοις, ἐς ζύμβολα.  
νῦν δ' οὔτε τοῦτ' ἔστ' οὔτε μὴ σωθῆ ποτε.

Se meu esposo estivesse vivo, reconhecer-nos-íamos através de sinais que apenas para nós seriam evidentes. Mas nem mesmo essa salvação me resta.<sup>20</sup>

A heroína descarta desde logo a hipótese de Menelau estar vivo e refere-se aos sinais que só aos dois dizem respeito como forma possível de reconhecimento. Essa constatação lembra o episódio com que Penélope se depara, quando o seu esposo lhe revela a identidade; a mulher de Ulisses exige da parte do homem que tem diante de si sinais que apenas para o casal seriam inequívocos. Na verdade, de modo idêntico ao soberano de Ítaca, Menelau apresenta-se no palácio do faraó perante Helena em trajos de mendigo (*Hel.*, v. 510-513), o que lhe causa repulsa (v. 544-545, 554):

Ἑλένη  
τάφω ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις  
μορφὴν δὲ ἔστιν, ὅς με θηράται λαβεῖν.  
[...]  
καὶ μὴν στολήν γ' ἄμορφον ἀμφὶ σῶμ' ἔχεις.

Helena  
Que ar selvagem o deste homem que me persegue para fazer de mim sua presa.  
[...]  
Mas as vestes que te cobrem o corpo são assustadoras.

O reconhecimento entre marido e mulher está iminente, e começa a operar-se por meio de sinais exteriores, mesmo que os trapos que enverga o herói o tornem, num primeiro instante,

desprezivelmente irreconhecível. Às questões sobre o nome e a proveniência de ambos, as respostas surgem, entre espanto e dúvida, reveladoras da identidade de Helena e Menelau (*Hel.*, v. 557-566). A propósito dessa cena, Oliveira destaca que

a repetição anafórica do termo *Hellenis*, fonicamente muito próximo do nome da protagonista, é uma clara subtileza linguística usada por Eurípides, conhecido adepto dos jogos vocabulares, para adensar o *suspense*.<sup>21</sup>

Mas impõe-se a incerteza a Menelau: como é possível estar diante da esposa se ele próprio a deixou enclausurada numa caverna antes de ter aportado ao Egito? Que visão vem a ser aquela com a qual se deparam os olhos do soberano de Esparta? Helena, que Eurípides concebe como motivo de um jogo de duplos, informa Menelau de que ela é a verdadeira mulher, em carne e osso, enquanto a outra Helena é um *eídolon* que Páris arrebatou para Troia: “Eu nunca fui para Troia; era apenas uma imagem minha o que lá estava” (*Hel.*, v. 582). O que para a protagonista é uma certeza evidente, para o herói só pode ser um embuste, mesmo que resultado de mãos divinas (*Hel.*, v. 583-595). A anagnórise não se concretiza afinal, a julgar pela recusa de Menelau em aceitar que a figura feminina à sua frente seja Helena, a sua esposa, que nunca foi para Ílion e que nunca causou mal algum nem ao marido, nem à Grécia. A culpa da guerra de Troia deve-se a uma imagem que tem o seu nome, porque esse – o nome – “pode estar em toda a parte; a pessoa, não” (*Hel.*, v. 588).

Essa cena de reconhecimento, que se pretende emotiva pelo reencontro entre Menelau e Helena, falha e torna-se numa espécie de jogo em que o herói recusa acreditar na sucessão de justificativas que lhe apresenta uma mulher “tão semelhante a Helena” (v. 591). A anagnórise que o poeta trágico recria nesse passo afasta-se, portanto, dos episódios comoventes dos reencontros entre Ulisses e Penélope, igualmente marido e esposa, e entre os irmãos Orestes e Ifigénia, o que não deixa de constituir um tratamento inovador do motivo. E que razão terá levado Eurípides a optar por esse desvio no processo de reconhecimento



dos heróis? Será que atribui a outra figura o papel de o efetivar de veras?

Na verdade, é um velho servo de Menelau, que se apresenta em cena como portador de uma mensagem, quem garante de facto a anagnórise. Encarregado de vigiar o *éidolon* de Helena aprisionado, eis que é dada a conhecer a notícia (*Hel.*, v. 605-607):

βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχᾶς  
ἀρθείσ' ἄφαντος: οὐρανῶ δὲ κρύπτεται  
λιπούσα σεμνὸν ἄντρον οὐ σφ' ἐσώζομεν,

A tua esposa desapareceu, ascendendo, invisível, aos vales etéreos. Deixou a sagrada caverna onde estava à nossa guarda e eclipsou-se nos céus.

Esse o feliz recado que tanto emociona Menelau e muito tranquiliza Helena. As incertezas esvaem-se, e o desaparecimento da falsa Helena permite àquela mulher recuperar a identidade da qual o marido duvidava. O modo como o herói reage perante todo o processo de duplicação da figura de Helena não deixa de evidenciar coragem, mesmo que se revele cauteloso e ponderado, pois “*le courage de Ménélas apparaît-il comme une conquête sur soi-même, le courage réfléchi d’un homme plutôt que la bravoure spontanée d’un héros*”.<sup>22</sup> Assim sendo, o poeta trágico não integra os traços da impetuosidade e da intrepidez que caracterizam o herói épico no retrato de Menelau, uma vez que pretende humanizá-lo, destituindo-o das feições extraordinárias e sobre-humanas que corporizam, por exemplo, Aquiles ou Ulisses.

### 3 A VIAGEM: FUGA E REGRESSO À PÁTRIA

Tendo em conta os elementos paradigmáticos da viagem de Ulisses, tal como narrada na *Odisseia*, as peças euripidianas em análise reelaboram a finalidade da jornada que aos heróis se impõe: a fuga. Na cena dramática, nota Wright,

*it is not often that captivity and escape are highly unusual subjects for tragedy. In fact, the escape-theme is almost unparalleled in extant tragedy. While it is true that tragedies were always greatly varied in their subject matter, and that a motif of 'catastrophe survived' characterizes several Euripidean tragedies, nevertheless escape from imprisonment or oppression is a remarkable subject for a tragedy even of this sort.<sup>23</sup>*

Na verdade, em *Ifigénia entre os Tauros* e em *Helena*, os protagonistas veem-se obrigados a fugir de um inimigo terrível, depois de processado o reconhecimento. A essa fuga, que implica a arquitetura de um estratagema elaborado, associa-se também uma viagem de νόστος: Ifigénia, Orestes e Píades tencionam regressar a Argos, e Helena e Menelau, a Esparta. Dos escassos fragmentos de *Andrómeda*, é possível deduzir-se que haverá igualmente uma fuga, a do monstro marinho perante o qual está exposta a heroína, mas o lugar para onde Perseu a levará é desconhecido. Continuando, porém, no âmbito da especulação, que assenta na tradição mítica, Atenas será o destino da viagem, pois é para lá que o herói deve levar a prova do cumprimento da missão de que foi incumbido: decapitar a Górgona.

É a preparação da evasão o que, neste momento, importa comentar, até porque o desfecho das peças conservadas culmina com a partida dos fugitivos rumo à pátria, e não se tem acesso à narrativa das viagens de regresso. Sabe-se, todavia, que, em qualquer uma das tragédias, há o auxílio divino na concretização da fuga, e, tanto em *Ifigénia entre os Tauros*, como em *Helena*, cabe ao elemento feminino a maquinação do esquema para fugir. E a base do plano é semelhante: Ifigénia e Helena têm de enganar aquele que se apresenta no papel de inimigo ou de oponente à vontade dos heróis; no caso da primeira, é Toas, o soberano da região dos Tauros; no caso da segunda, é Teoclímeno, o faraó com quem Helena deverá casar. O modo como o dolo se desenvolve é, contudo, diferente nas duas peças.

Ifigénia é quem cumpre a incumbência feita a Orestes por Apolo, i.e., apodera-se da estátua da deusa Ártemis, tarefa que no

fundo não lhe causa qualquer dificuldade, uma vez que, desempenhando o papel de sacerdotisa da divindade, tem livre acesso ao templo (*IT*, v. 1159); desse trabalho, fica o herói dispensado, portanto. O mesmo se dirá da proteção que a heroína presta à dupla de condenados. Surpreendida por Toas, Ifigénia, astuta, diz que vai “purificar a imagem de madeira da deusa” (*IT*, v. 1109), assim como os dois estrangeiros, os quais se encontram contaminados por crimes cometidos. A palavra da sacerdotisa afigura-se suficiente para convencer e enganar o rei. Orestes e Pílates só têm de aguardar pelas instruções de Ifigénia.

Já em *Helena* o plano que esposa e marido arquitetam é mais elaborado. A fuga é engendrada com o objetivo de ambos regressarem a Esparta, e Menelau põe a hipótese de, sendo necessário, matar Teoclímeno para que tal se concretize, o que Helena contraria como alternativa inadequada. Segundo ela, Teónoe, que concorda em não os denunciar para que a fuga se torne possível, não aceitará a morte do irmão como uma consequência, o que torna Helena mais sensata do que o marido. Na verdade, é ela o cérebro da artimanha, fingindo chorar a notícia da morte do marido diante do pretendente egípcio. O conluio desencadeia-se na perfeição, porque os heróis contam com a anuência e cobertura de Teónoe, a irmã do soberano (*Hel*, v. 1034).

Perante o filho de Proteu, a falsa viúva informa-o da notícia da morte de Menelau e pede-lhe que providencie uma embarcação para que, segundo o costume grego, ela possa homenagear o naufrago no mar e deve fazê-lo longe da costa, porque evita poluições; assim lançar oferendas ao marido é a efetivação da fuga. A figura feminina assevera que toda essa informação, engenhosamente inventada, trouxe-lha um mensageiro que permanece em silêncio diante dos dois. É o próprio Menelau. A recriação que se opera coloca o vivo a trazer a notícia de que está morto para poder sobreviver e fugir.

Ora, a astúcia de Helena, que assume claramente o protagonismo na dupla que cria com o marido, é tal que se serve dos farrapos – os que trazia Menelau e que a impediram de o

reconhecer momentos antes – como provas a apresentar a Teoclímeno de que o esposo está, na verdade, morto. É um estratagema de mestria. Quando Menelau, disfarçado de mensageiro, quebra o silêncio para corroborar o que Helena diz ao soberano, o público e o faraó assistem *in momento* à encenação de um embuste perfeito. Como se não bastasse Teoclímeno acreditar naquilo que aos seus olhos se representa, tal qual um espectador de outra peça dentro daquela em que ele, por ironia, é a personagem enganada, ao falso mensageiro são dadas “vestes condignas e mantimentos” (*Hel.*, v. 1284), “já que é de penúria o estado” (*Hel.*, v. 1285) em que se encontra. É a própria Helena quem se encarrega de preparar Menelau, dando-lhe banho e trocando-lhe os andrajos de naufrago pelas vestimentas faustosas de um Atrida (*Hel.*, v. 1381). O episódio que a heroína relata ao coro lembra uma cena homérica:

[N]a *Odisseia* (23.153-155), de modo semelhante, o rei de Ítaca é banhado e recebe vestes limpas antes do reencontro com Penélope. Os versos anunciam, pois, num quadro de associações que aproxima Menelau da figura de Ulisses, a reunião do casal real espartano, que coincidirá com a fuga rumo à Hélade.<sup>24</sup>

Enganados aqueles que se assumem como obstáculos à empresa dos heróis, Toas e Teoclímeno, a dupla formada por Orestes e Pílates, em *Ifigénia entre os Tauros*, ganha um terceiro elemento e, em *Helena*, Menelau vê na figura da mulher a companheira para prosseguir viagem. Em ambas as peças, o poeta atribui à mulher um papel decisivo a vários níveis. Numa primeira fase, a recepção dos viajantes – tanto os que vêm cumprir uma missão, como os que naufragam errantes – é feita pela protagonista, e é ela quem se encarrega do processo de reconhecimento dos heróis. Num segundo momento, são Ifigénia e Helena os cérebros da operação de dolo que se desencadeia para proteger, por um lado, os estrangeiros aportados àquelas terras inóspitas, e para preparar a fuga e partir rumo às terras pátrias. O protagonismo atribuído à

mulher, enquanto companheira do herói em viagem, é uma renovação do motivo.

O que Eurípides recria a partir da tradição e as técnicas e estratégias dramáticas que ele desenvolve

*is what makes each play a unique artistic and intellectual achievement. This is true of all tragedies – but in the escape – tragedies, however, I would argue further that Euripides has not simply ‘made use of’ myth, but has written plays which are, in an important sense, actually about myth and fiction.<sup>25</sup>*

É como se o poeta, nas peças analisadas, propusesse uma exploração das inconsistências e paradoxos dos mitos que, em particular, estruturam a temática da viagem enquanto fuga e/ou libertação, depois de recuperada a identidade dos heróis nela implicados.

ABSTRACT

Travel motif is a fruitful literary theme. Established by the Homeric epic, there were many authors who recreate it in their works, regardless of the literary genre cultivated. Within the scope of Greek theater, particularly tragedy, from the vast work of Euripides, there are three productions that develop, in a more significant way, the motif of the travel journey: *Iphigenia among the Taurus*, *Helen* and *Andromeda*. This article aims to show how the travel journey imposed on heroes allows them to recover their identity, on several levels. Imbued with a mission, the wandering journey they experience guarantees them, through anagnorisis, sometimes regaining a lost status, sometimes meeting a family member who was thought dead or non-existent, sometimes recovering true love, sometimes finding it, the true love, for the first time. These, and other aspects that arise from them, are the object of our study, which aims to analyze and comment on the way in which Euripides recreated, in the tragic scene, the *tópos* of the travel journey, based on the models traditionally imposed by the Homeric epic, and demonstrated originality and boldness.

KEYWORDS

Travel; Hero; Euripides; Tragedy.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLAN, W. **Eurípides Helen**. Cambridge: University Press, 2008.
- ALMEIDA, C. **Eurípides**: Ifigénia em Áulide. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian; J.N.I.C.T, 1998.
- BUBEL, F. **Eurípides**: Andromeda. Stuttgart: Loeb, 1991.
- CREPALDI, C.L. Os fragmentos de *Andrômeda* de Eurípides. **Estudos Linguísticos e Literários**, n. 55, p. 356-373, 2016.
- DIGLLE, J. **Euripidis Fabulae**: tomus I. Oxford: University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Euripidis Fabulae**: tomus II. Oxford: University Press, 1984.
- DIRAT, M. Le personnage de Ménélas dans Hélène. **Pallas**, n. 23, 1976, p. 3-17.
- GIBERT, J. Falling in Love With Euripides ('Andromeda'). **Illinois Classical Studies**, n. 24/25, 1999, p. 75-91.
- JOUAN, F. **Euripide**: tragédies. Iphigénie à Aulis. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- KANNICHT, R. **Tragicorum Graecorum Fragmenta**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. (vol. 5: Eurípides).
- RODRIGUES, N.S. Introdução a Ifigénia entre os Tauros. In: SILVA, M.F. (coord.). **Tragédias III**: Eurípides. Lisboa, Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2018. p. 137-154.
- SILVA, M.F. Ecos da Odisseia na Helena de Eurípides. **Máthesis**, n. 13, 2004, p. 227-242.
- SILVA, M.F. (coord.) **Eurípides**: tragédias I. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2009.
- \_\_\_\_\_. (coord.) **Eurípides**: tragédias II. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2010.
- \_\_\_\_\_. (coord.) **Eurípides**: tragédias III. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2018.
- WRIGHT, M. **Eurípides' Escape-Tragedies**: a Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians. Oxford: University Press, 2005.

- <sup>1</sup> Silva, 2004, p. 227.
- <sup>2</sup> Wright, 2005, p. 35.
- <sup>3</sup> *ide* Kannicht *TrGF*.
- <sup>4</sup> Essa é a informação apresentada pela tradição mítica e que Wright (2005, p. 78) toma, com reservas, como o local onde se desenrola a ação dramática.
- <sup>5</sup> Crepaldi, 2016, p. 357.
- <sup>6</sup> Silva, 2004, p. 227.
- <sup>7</sup> Dirat (1976, p. 3) refere que “*le personnage de Ménélas est assez souvent maltraité dans le théâtre d’Euripide. Mari berné, lâche guerrier, homme égoïste et cynique, tel apparaît le tortionnaire d’Andromaque, piteusement mis en fuite par le vieil Égée, le justicier douteux des Troyennes, l’oncle indifférent d’Oreste, le frère abusif d’Iphigénie à Aulis. Mais on sait aussi qu’Hélène est une pièce bien différente des autres, et il est naturel que le Ménélas de cette pièce se distingue aussi*”.
- <sup>8</sup> Dirat, 1976, p. 5.
- <sup>9</sup> Depois da peça representada em 438 a.C., *Télefo*, Eurípides ficou conhecido pelo poeta criador dos heróis mendigos (cf. por exemplo a paródia do motivo feita por Aristófanes em *Acarnenses*).
- <sup>10</sup> Dirat, 1976, p. 5.
- <sup>11</sup> Oliveira, 2019, p. 344, n. 33.
- <sup>12</sup> Fr. 124 Kannicht.
- <sup>13</sup> Crepaldi, 2016, p. 358.
- <sup>14</sup> *Idem*, *ibidem*.
- <sup>15</sup> *Biblioteca* 2.4.3.
- <sup>16</sup> A tradução é da nossa autoria.
- <sup>17</sup> Para um estudo aprofundado da questão do amor romântico em *Andrómeda*, *vide* Gilbert 1999.
- <sup>18</sup> *Po.* 1452b5-7, 1454a7, 1454b31-35, 1455a17-19.
- <sup>19</sup> Rodrigues, 2018, p. 141-142.
- <sup>20</sup> Segue-se a tradução portuguesa de Alessandra Oliveira, in Silva, 2018.
- <sup>21</sup> Oliveira, 2018, p. 348, n. 34.
- <sup>22</sup> Dirat, 1976, p. 6.
- <sup>23</sup> Wright, 2005, p. 43-44.
- <sup>24</sup> Oliveira, 2018, p. 375, n. 69.
- <sup>25</sup> Wright, 2005, p. 57.



## *Imitatio e aemulatio: a recepção de Marcial em Friedrich von Logau a partir de três epigramas*

Roberto Carlos Conceição Porto

### RESUMO

Este artigo analisa os epigramas satíricos de Friedrich von Logau (1605-1655), poeta alemão desconhecido no mundo lusófono. Epigramatista, Logau escreveu mais de três mil epigramas, e Marcial, poeta romano do séc. I d.C., pode ser considerado um de seus principais modelos. Entretanto, até o presente momento, a recepção de Marcial em Logau não fora satisfatoriamente analisada, nem mesmo na Alemanha, terra natal do poeta. Esta pesquisa pretende examinar essa recepção a partir de três epigramas em que Logau imita ou emula Marcial. Para isso, investiga-se a origem e o desenvolvimento do gênero epigramático, as principais características do gênero em Marcial, o contexto e as preceptivas poéticas humanistas (Scaliger e Opitz) epigramáticas, algumas marcas dos epigramas satíricos de Logau e, por fim, a imitação e a emulação do poeta romano empregadas pelo alemão.

### PALAVRAS-CHAVE

Epigrama; Marcial; Friedrich von Logau; Epigrama satírico.

SUBMISSÃO 2.10.2023 | APROVAÇÃO 13.12.2023 | PUBLICAÇÃO 18.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.61268>

#### INTRODUÇÃO

**B**riedrich von Logau (1605-1655), poeta alemão que escrevera mais de três mil epigramas, é um autor desconhecido em língua portuguesa. No entanto, é considerado um dos maiores epigramatistas alemães pelos estudos germanísticos contemporâneos.<sup>1</sup> Este artigo visa a apresentar algumas características de seus epigramas satíricos, em particular, sua *imitatio* e *aemulatio* de Marcial, poeta romano do séc. I d.C. considerado, desde os renascentistas, como um principal modelo epigramático satírico.

#### O GÊNERO EPIGRAMÁTICO

A origem do epigrama remonta à Grécia do período arcaico (séc. VIII a.C. – VI a.C.). O termo ἐπιγράμμα significa “inscrição”, ação do verbo ἐπιγράφειν, isto é, “escrever em cima de”, “fazer uma inscrição”.<sup>2</sup> O vocábulo se referia a um texto inscrito ou pintado sobre um objeto, podendo torná-lo público, como leis, decretos, listas, pactos, de modo que poderiam ser conhecidos independentemente dos materiais sobre os quais estariam inscritos.<sup>3</sup>

Nesse sentido, “epigrama” dizia respeito, especialmente, às breves inscrições em túmulos, estátuas, monumentos ou objetos votivos, tendo objetivo prático, de celebração, comemoração, homenagem, dedicatória, memória,<sup>4</sup> ou seja, sua origem remonta às inscrições em monumentos.<sup>5</sup>

É justamente nos monumentos que o epigrama encontra sua função particular: expressa um significado particular e preserva a memória desse significado ao longo do tempo, dando vida e voz aos mortos.<sup>6</sup> Desta forma, Ute Ecker argumenta ser o epigrama arcaico uma forma de σῆμα para a glória dos mortos,<sup>7</sup> corroborado por Raubitschek:<sup>8</sup> criado desde o início como monumento, seu objetivo era eternizar a imagem e a palavra.

É no período helenístico (séc. IV a.C. – I a.C.) que o epigrama assume características verdadeiramente poéticas, não

estando mais subjugado à função de inscrições de objetos, em geral, e de monumentos, em particular.<sup>9</sup> Começa a abranger mais temas, como a temática convivial, erótica, satírico-jocosa, exortativas, felicitações e tantos outros.<sup>10</sup> Com isto, o epigrama se torna um autêntico gênero poético.<sup>11</sup>

Apesar de Pierre Laurens entender que a “poética” epigramática, com seus *praecepta*, como teoria, é uma invenção renascentista,<sup>12</sup> desde sua origem e durante sua transmissão, o gênero epigramático conserva muitas de suas características antigas, como a brevidade – embora não seja uma regra fixa – e a concisão. Além disso, como o próprio Laurens observa, os renascentistas devem muito ao modelo epigramático de Marcial, especialmente o final jocoso, satírico, surpreendente, ou seja, a agudeza final.<sup>13</sup>

#### O EPIGRAMA EM MARCIAL

Como fora possível descrever brevemente, a origem do epigrama é antiga e Marcial, poeta romano do séc. I d.C., já pudera contar com um gênero bem estabelecido quando iniciara sua atividade poética, assim como com importantes antecessores, na Grécia e em Roma, com destaque para o grego Lucílio e o romano Catulo.<sup>14</sup>

O escopo limitado deste trabalho não permite uma análise detalhada de Catulo e Marcial. Antes, de forma mais modesta, nesta seção, pretende-se realizar um exame das principais características do epigrama em Marcial, especialmente da agudeza no verso final.

Como dito acima, desde que o epigrama se libertou de sua função pragmática e assumiu a autenticidade de um gênero poético, começou a abranger diversos temas. Marcial registra essa diversidade. Alguns temas abordados pelo poeta romano são:<sup>15</sup>

Metapoesia: poemas que tratam da própria poesia;  
Lamentos fúnebres;  
Amor homoerótico: louvor a jovens escravos do sexo masculino;

Filosófico-exortativos: abordam a vida feliz, a amizade, a simplicidade, a brevidade da vida;  
A vida no campo x a vida urbana;  
Encômio aos imperadores;  
As relações entre clientes e patrões;  
Invectivas satíricas (contra patronos, anfitriões, convivas, caçadores de jantar e heranças, falsos ricos e ricos ostentadores, falsos cavaleiros, “beijoqueiros”, ladrões, beberrões, perdulários, plagiários, maus poetas, donos de propriedades improdutivas, pessoas com deficiências físicas, homens de pênis avantajados, pessoas com maus odores, médicos, barbeiros, professores, oradores, prostitutas, traições conjugais, comportamentos sexuais “incomuns” para a moral da época;  
Terra natal do poeta;  
Festividades;  
Écfrases.

Os epigramas satíricos de Marcial, geralmente, apresentam uma divisão bipartida:

Uma primeira parte – geralmente mais extensa – que apresenta o tema do poema, o expõe, descreve, desenvolve e amplifica, criando uma tensão ou expectativa no leitor ou ouvinte, e uma segunda parte – mais curta e correspondente por vezes apenas ao último ou aos últimos versos do epigrama – que traz a frase picante, o dito mordaz, a conclusão inesperada, o comentário inteligente e espirituoso (os elementos responsáveis pelo humor do epigrama), respondendo, com isso, àquela tensão inicial, resolvendo-a e gerando riso e/ou prazer no receptor do epigrama.<sup>16</sup>

Assim, a parte final do epigrama estaria reservada à agudeza, também nomeada por duas expressões latinas: *fulmen in clausula*, isto é, o “raio”, “fogo”, “brilho” [*fulmen*] na “parte final”, na “conclusão” [*clausula*] e *in cauda uenenum*, ou seja, “na cauda”, “na ponta”, o “veneno”, com a surpresa final, o momento inesperado, a sátira, a agudeza.<sup>17</sup> Para ilustrar e concluir esta seção, convém apresentar um epigrama de Marcial em que o procedimento é utilizado: “*Carmina Paulus emit, recitat sua carmina Paulus./ nam quod emas possis iure uocare tuum*”.<sup>18</sup>

O epigrama é formado por apenas um dístico. Apesar da brevidade, não deixa de conter a estrutura mencionada acima: na primeira parte do dístico, há uma descrição que, até a conclusão da leitura do primeiro verso, não parece conter anormalidades. No entanto, o verso final apresenta a agudeza: Paulus não é poeta, pode recitar poemas não por causa de seu engenho, mas apenas porque os comprou, ou seja, aparenta possuir algo que “adquiriu”, por compra, uma qualidade intelectual, o *ingenium* poético, que não pode ser comprado.<sup>19</sup> Os epigramas de Marcial são, assim, jocosos, maliciosos e agradáveis, como se referia a eles Plínio, o Jovem [*sal, fel et candor*].<sup>20</sup>

FRIEDRICH VON LOGAU: *DREY TAUSEND SINN-GETICHTE*

Friedrich von Logau (1605-1655), autor praticamente desconhecido em países lusófonos, está inserido em um período literário importantíssimo da Alemanha seiscentista: data do séc. XVII a reforma literária empreendida por Martin Opitz (1597-1639), com a ambiciosa proposta de produzir literatura alemã em alemão.

O desejo de produzir literatura alemã em alemão não movia apenas Opitz. Volker Meid,<sup>21</sup> um dos principais pesquisadores da literatura “barroca” na Alemanha, destaca um poema de Theobald Hock (1573-1622/1624) em que a mesma preocupação e o mesmo desejo já estavam presentes:

*Warumb sollen wir den unser Teutsche sprachen,  
In gwisser Form und Gsatz nit auch mögen machen,  
Und Teutsches Carmen schreiben,  
Die Kunst zutreiben,  
Bey Mann und Weiben.*<sup>22</sup>

Meid<sup>23</sup> lembra que os alemães tomavam a Itália renascentista como modelo para a renovação da literatura vernácula alemã, pois, lá já havia poesia em italiano com Dante, Petrarca e Boccaccio, no séc. XIV, e com Ariosto e Tasso, no ápice, no séc. XVI. Além disso, ainda segundo Meid, visava-se a seguir o caminho trilhado pela França, cujos poetas da *Pléiade* renovaram a

língua e a literatura francesas, tendo por molde os antigos e os renascentistas italianos – algo também realizado pelos poetas da Espanha, da Holanda e da Inglaterra, por exemplo.<sup>24</sup>

No entanto, a tentativa dos humanistas alemães, do séc. XV, de germanizar textos do Renascimento italiano para, assim, renovar a literatura alemã, não fora bem-sucedida e durou apenas um breve período. O latim permaneceu a língua dos humanistas e dos poetas, sobrevivendo, mesmo que de forma frágil, até o início do séc. XVIII.<sup>25</sup>

O principal nome da reforma literária alemã é o de Martin Opitz, com sua obra “*Buch von der deutschen Poeterey*” (livro da poética alemã), de 1624, a primeira poética escrita em alemão.<sup>26</sup> Opitz já havia tentado recuperar o prestígio dos reinos e da língua alemães, em uma obra anterior, “*Aristarchus siue de contemptu linguae Teutonicae*” [Aristarco ou sobre o desprezo da língua alemã], de 1617, destacando as virtudes do passado alemão a partir do fragmento da obra de Tácito, “*De origine et situ Germanorum*” (sobre a origem e situação – no sentido de localização – dos germanos), “descoberta” pelos humanistas do séc. XVI.<sup>27</sup>

*Buch von der Deutschen Poeterey* é uma verdadeira poética: Opitz discute o modelo da épica, do drama, de libretos de ópera, da lírica etc.<sup>28</sup> Como argumenta Thomas Borgstedt, não se trata, na poética de Opitz e de sua reforma literária, de *contendere* no sentido de superação histórica das tradições, mas de tornar igual, em nível de importância e qualidade, a literatura alemã em relação aos clássicos e aos renascentistas. Não se quer romper com os antigos, mas aperfeiçoar a *Dichtung* alemã; e isso implica a capacidade de avaliar e de julgar, saber escolher o que se imita e até mesmo a natureza do próprio poeta e do orador – uma concepção que, para Opitz, não estaria muito distante de Quintiliano.<sup>29</sup>

Opitz está inserido em um contexto em que, desde a descoberta de *Germania*, o passado alemão é, agora, transformado em um *tópos* de um passado glorioso.<sup>30</sup> “Então, para restaurar as grandezas originárias e reconduzir a cultura alemã de novo aos padrões internacionais, viu-se na orientação das realizações da

literatura antiga e renascentista dos reinos vizinhos o único caminho promissor”.<sup>31</sup>

A língua alemã, outrora considerada bárbara pelos próprios alemães, passa a ser vista como a mais próxima à “língua originária” (*Ursprache*), excetuando-se o hebraico – Harsdörffer, em sua poética escrita algumas décadas após a de Opitz, defenderá expressamente essa ideia.<sup>32</sup> Não sem a presença de uma mística linguística de Jacob Böhme, Harsdörffer e outros poetas alemães defendem uma pureza e proximidade da língua alemã em relação à *língua adâmica* que permitiria, a partir do som da palavra, descobrir sua verdadeira tônica e significado etimológicos, perdidos desde a confusão das línguas na torre de Babel.<sup>33</sup> É o caso de Zesen, que, num poema laudatório à princesa Juliane, encontra, em seu nome, o significado profundo de juventude, virtude e prudência:<sup>34</sup> “*Juliane / Zier der Jugend / schönstes Bild der schönen tugend / kluge Fürstin / nim doch hin [...]*”.<sup>35</sup>

A reforma literária alemã foi um projeto de um setor de eruditos com formação humanista nos territórios protestantes, que coincidia, ainda que não totalmente, com os dos príncipes e das cortes. Com a reforma, visava-se a elevar a imagem de um império frágil, dividido e que tentava imitar a unidade e o absolutismo franceses. Por ser um projeto de uma camada humanista, apesar da troca do idioma, o latim pelo alemão, a nova literatura ainda continuaria reservada a um estrato social elitista, mesmo que vernácula.<sup>36</sup> Os territórios que permaneceram católicos não aderiram à reforma literária de Opitz e continuaram a produzir literatura em latim, utilizando o alemão apenas para fins missionários.<sup>37</sup>

É importante destacar que esses eruditos de formação humanista – Meid emprega a expressão “*humanistisch gebildenden Gelehrtenschicht*” para caracterizá-los – compreendiam a si mesmos como um estrato elitista dentro da sociedade alemã. Tendo em vista que os nobres não queriam assumir – mas ocupavam os postos para captar recursos – as funções nas cortes e no “aparelho estatal” moderno, absolutista, que surgia, coube aos humanistas assumir essas funções: o humanista era visto como um “servidor

público ideal”, mais hábil e capaz, portanto, como concorrente dos nobres.<sup>38</sup>

O Sacro Império Romano-Germânico era dividido em estamentos (*Stände*), e seus diversos territórios possuíam certa autonomia, ou seja, era um “corpo social” não comandado pelo rei-cabeça, mas cada “membro menor” era autônomo.<sup>39</sup> Samuel Pufendorf, professor de política e direito natural na Alemanha seiscentista, classificara o *deutsches Reich* como “um monstro”.<sup>40</sup>

Diante de um império tão fragmentado, frágil e irregular, o “modelo para a corte principesca na Alemanha foi, desde o fim da Guerra de Trinta Anos, cada vez mais o modelo francês, como se apresentava na Versalhes de Louis XIV (construída em 1661-1689)”,<sup>41</sup> com um modelo muito parecido em Viena, com o estilo da corte espanhola.<sup>42</sup>

A França apresentava um modelo bem-sucedido de absolutismo, com um poder centralizado na figura de um soberano, algo bem distante da realidade alemã. As cortes alemãs começam, então, a olhar para a França como um modelo de imitação política. Meid fala de uma “cultura de corte do Absolutismo” (*Hofkultur des Absolutismus*) francesa imitada na Alemanha seiscentista.<sup>43</sup> Ainda segundo Meid, a tentativa de um Estado absolutista alemão resultou no embate de senhores territoriais contra estamentos em favor de um soberano, sem, no entanto, alterar a estrutura de estamentos da sociedade alemã.<sup>44</sup>

A corte assume, então, um papel central como representadora e propagadora do poder absolutista. Suas cerimônias luxuosas visam a manifestar, a encenar o poder soberano e a disciplinar a sociedade, especialmente a nobreza. A corte regulamenta o comportamento, impõe ordens e constrói um mundo simbólico em torno da figura do soberano. Suas cerimônias e festas pomposas desejam representar uma ordem social que os subjugados não podem romper.<sup>45</sup>

É justamente pela tentativa de criar um Estado absolutista que surge a necessidade de “funcionários” altamente capacitados e formados para “administrá-lo”; e esses “funcionários” são os humanistas, vistos como modelo de “servidor público ideal”. Se os



poetas cediam à corte para obter um meio de sobrevivência, não deixaram de criticá-la, assim como seu modo de vida.<sup>46</sup> Georg Rodolph Weckherlin, que tentara uma reforma literária na lírica antes de Opitz, mas que não fora bem-sucedido,<sup>47</sup> escrevera os seguintes versos: “Quem quer que na corte prossiga, / vive como se [fosse] cego, surdo, mudo/”.<sup>48</sup> O próprio Logau compusera diversos epigramas criticando a corte, sua maneira de vida e a influência francesa sobre a Alemanha, definindo-se como um “homem da corte contra a sua vontade” (*Hofmann wider Willen*).<sup>49</sup>

Para este artigo, com relação à poética de Opitz e à reforma literária iniciada por ele, o mais importante é sua definição de epigrama. Como destaca Meid, apesar de sua poética ser a primeira escrita em alemão, praticamente tudo que nela consta já se encontra escrito nas poéticas renascentistas que a precederam.<sup>50</sup>

Na Alemanha seiscentista, não há uma definição específica em relação à forma e à função do epigrama. Ferdinand van Ingen argumenta que, por um lado, se entendia que o epigrama seria uma espécie de jogo intelectual sério, mas também de recreação, entre leitor e poeta, como fora defendido pelo poeta Johann Heinrich Traunsdorff.<sup>51</sup> Por outro lado, houve quem defendesse que o epigrama seria a expressão de “conhecimento despedaçado” (*zerbrochene Erkenntnis*, sendo *Erkenntnis* “conhecimento” no sentido de “entendimento”), apontando para milhares de fenômenos “mundanos”, intelectuais e espirituais. Nesse sentido, a forma epigramática deveria ser predominantemente curta, breve, de forma que o epigrama pudesse ser interpretado por si mesmo.<sup>52</sup>

Desta forma, Opitz depara-se com duas tendências epigramáticas: ora os epigramas não apresentam a *brevitas*, a brevidade, ora não realizam a *argutia*, a agudeza, o final agudo surpreendente.<sup>53</sup> Em sua poética, o poeta alemão optará por seguir a definição da poética de Scaliger: o epigrama dispõe de duas virtudes, a brevidade e a agudeza, embora a primeira seja relativa.<sup>54</sup>

Como notara Ingen,<sup>55</sup> Opitz praticamente traduz a definição de Scaliger de epigrama. Para Scaliger, a agudeza é a sua

principal característica: “[A]rgutia anima ac quasi forma”,<sup>56</sup> que a poética de Opitz traduz por “*denn die kürtze ist seine eigenschafft/ vnd die spitzfindigkeit gleichsam seine seele vnd gestallt*” (pois a brevidade é sua característica/ e a sutileza como que sua alma e forma).<sup>57</sup>

Para os epigramatistas, Marcial é o grande modelo. Catulo também é lembrado, mas, na Alemanha quinhentista e seiscentista, Marcial é o padrão de imitação. Na poética de Scaliger, Catulo deve ser imitado quando o epigrama pretende ser amável, afetuoso e suave. Quando o objetivo é ser vívido, forte e agudo, deve-se seguir os epigramas marcialianos.<sup>58</sup> Até mesmo a agudeza no verso final era imitada, constando o *respice finem*, “presta atenção no fim”, que faz lembrar o “*fulmen in clausula e in cauda uenenum*” marcialianos.<sup>59</sup>

Se Opitz, seguindo Scaliger, postulava a brevidade e a agudeza como as duas principais virtudes do epigrama, é necessário recordar que, ainda segundo o próprio Scaliger, vários são os tipos epigramáticos.<sup>60</sup> Diversos autores do período renascentista defendiam mais algumas “virtudes” epigramáticas: *concinnitas*, uma fineza estilística breve, harmônica e arredondada, e *lepor*, um humor fino.<sup>61</sup> Ingen também destaca ainda que o tratado *De epigrammate* (1590), de Tommaso Corra, mencionava *uenustas*, *suauitas*, *uehementia* e *energia*, embora o destaque ainda coubesse à brevidade e à agudeza.<sup>62</sup>

Os epigramas de Logau seguem a poética de Opitz – consequentemente, de Scaliger –, além de imitar e emular os epigramas de Marcial. John Owen é o terceiro elemento da tríade epigramática logauana,<sup>63</sup> já que o epigramatista inglês enxergara, no epigrama, uma sátira curta e, na sátira, um epigrama longo, o que é imitado por Opitz em sua poética.<sup>64</sup> No prefácio de seu livro, Logau diz que os epigramas, *Sinn-Getichte*, eram breves *Stichel-Getichte*, “poemas de ferrão, picada”, ou seja, “sátiras”, e os *Stichel-Getichte* eram *Sinn-Getichte* longos, o que já estava na poética de Opitz, imitando Owen.<sup>65</sup>

Jutta Weisz, especialista em epigramas alemães do séc. XVII, classifica quatro tradições<sup>66</sup> epigramáticas na Alemanha

seiscentista: *gnomisch* (gnômica), *satirisch* (satírica), *spielerisch-concettistisch* (jocosa-conceptista) e *panegyrisch-hymnisch* (panegírico-hínica).<sup>67</sup>

Com relação ao estilo gnômico, Weisz argumenta que a *res* pode ser modelada para tratar de coisas mundanas e espirituais. Predomina a distância reflexiva do objeto, unido a um momento de observação. O objetivo é influenciar o leitor, portanto o assunto é tratado com seriedade, podendo assumir a forma imperativa. Somado a isso, é didático. A *argutia* não tem lugar aqui, pois o final surpreendente, jocoso, satírico contradiz sua finalidade. Antes, pode haver *acumina*, como um tipo de estímulo ao meditar.<sup>68</sup> Weisz recorda o seguinte epigrama dessa tradição em Logau: “**Güte Wercke./ Daß Gott mir durch sein Werck in mir den Glauben stärke,/ Für diß Werck gelten nichts viel tausend meiner Wercke**”.<sup>69</sup>

Já no que diz respeito ao estilo satírico, não faltam exemplos em Logau. Dos mais de três mil epigramas escritos por ele, a grande maioria é satírica. Weisz destaca que é típico desse estilo a provocação do riso através do desmascaramento da realidade por meio da distorção escarnecedora que critica erros morais.<sup>70</sup> Epigrama satírico sem *argutia* é impensável; deve sempre haver um final jocoso surpreendente. Pode existir o elemento didático, mas deve ser usado a favor da agudeza. O grande modelo é Marcial.<sup>71</sup> Weisz menciona o epigrama sobre o avarento como exemplo satírico – outros serão apresentados mais abaixo: “**Geitzhals./ Den Geitzhals und ein fettes Schwein /Schaut man im Tod erst nützlich seyn**”.<sup>72</sup>

A terceira tradição epigramática presente na Alemanha seiscentista é a do estilo jocoso-conceptista. Weisz entende que esse modelo contrapõe-se ao gnômico e ao satírico, pois não há objetivo didático, e há liberdade quanto à finalidade.<sup>73</sup> O aspecto jocoso se daria pelos elementos de piada e de cunho erótico, uma vez que não há qualquer intenção de ensino, mas apenas de *delectare* o leitor. Já a parte conceptista ocorreria com a agudeza final, provocada pelos jogos de palavras, de som ou de sentido, suscitando a surpresa no leitor com seu final agudo.<sup>74</sup> Dos diversos

epigramas jocoso-conceptistas em Logau, Weisz exemplifica com o seguinte:

***Rhein-Fluß.***

*Der dich erstlich nante Rhein,  
Wolte, glaub ich, sprechen Wein.  
Der dich erstlich nante Rhenus,  
Wolte, glaub ich, sprechen Venus.  
Was die Venus im Latein  
Ist uns, Rhenus, deutsch dein Wein.*<sup>75</sup>

Por fim, Weisz lista o panegírico-hínico como último elemento constitutivo do epigrama na Alemanha seiscentista. Para a autora, trata-se da arte de louvar objetos “mundanos, terrenos” e espirituais.<sup>76</sup> O aspecto didático se expressaria de forma indireta, através do louvor da virtuosidade de pessoas, as quais funcionariam como *exempla*. Os hinos eram cantados como louvor a Deus e deveriam ser didáticos. A *argutia* está presente no panegírico, mas ausente no hínico.<sup>77</sup> Weisz menciona o epigrama em que Logau louva Opitz por ocasião de sua morte: “**Vom Opitio.** / *Im Latein sind viel Poeten, immer aber ein Vergil;/ Deutsche haben einen Opitz, Tichter sonsten eben viel*”.<sup>78</sup>

Além dessas quatro tradições, Weisz lembra que é possível combinar esses diversos estilos, “formas mistas”: (1) gnômico-satírico; (2) gnômico-jocoso; (3) gnômico-conceptista; (4) panegírico-gnômico; (5) satírico-jocoso; (6) satírico-conceptista; (7) satírico-panegírico; (8) panegírico-jocoso e (9) panegírico-conceptista.<sup>79</sup> Foge dos limites deste artigo analisar todas essas formas, mas podem ser consultadas em Weisz.<sup>80</sup>

Além dos exemplos mencionados por Weisz, cabe lembrar os epigramas místicos de Czepko, Scheffler e Gryphius, com destaque para Scheffler. O protestante Johannes Scheffler converteu-se ao catolicismo em 1653, intitulando-se, então, Angelus Silesius. Seus epigramas místicos expressam a *unio mystica* e alteram a forma tradicional do epigrama: o primeiro verso apresenta uma surpresa a partir de um paradoxo ou uma blasfêmia; o segundo verso, a partir de uma comparação imagética,

a justeza da formulação considerada inoportuna do último verso:<sup>81</sup>  
“Ich bin wie Gott / und Gott wie ich./ *Ich bin so groß als GOtt / Er ist als ich so klein: / Er kan nicht über mich / ich unter Jhm nicht seyn*”.<sup>82</sup>

Antes de discutir os três epigramas de Logau em que o poeta imita ou emula Marcial, convém apresentar algumas características e temas de seus epigramas satíricos. Como já fora analisado, Marcial é um dos grandes modelos epigramáticos logauanos. Além disso, quanto ao fazer poético, Logau segue a poética de Opitz. Segundo Opitz, sátiras devem ser “a dura repreensão dos vícios e admoestação para a virtude”.<sup>83</sup>

Nesse sentido, os epigramas satíricos também imitariam o *prodesse aut delectare* horaciano, ou seja, visando à melhoria dos costumes morais da sociedade, algo característico da sátira alemã desde a segunda metade do séc. xvi.<sup>84</sup> Ou seja, como já mencionado acima sobre o estilo satírico, o aspecto didático é um elemento importante de versos satíricos, para Jablecki, tão importante quanto a *argutia*.<sup>85</sup>

Meid lembra que, em sua poética, Opitz, imitando Aristóteles, entende que as artes literárias podem melhorar o ser humano moralmente, possuindo, portanto, uma função didática:<sup>86</sup> “a finalidade mais nobre da poesia é a persuasão e o ensino e o deleite das pessoas”.<sup>87</sup> Tal *tópos* também está presente em Logau. Em seu já mencionado prefácio, ele diz que, com seus epigramas, quer “escarnecer dos vícios”.<sup>88</sup> Para Jablecki, há aí também uma imitação do *ridentem uerum dicere* horaciano e o alvo das críticas morais logauanas já estaria bem definido: a corte. Satirizá-la, criticá-la é uma maneira de instrução moral através dos epigramas.<sup>89</sup> Para Logau, este cortesão contra sua vontade, a corte é a responsável por todos os males da Alemanha seiscentista:

Os critérios (não religiosos) para seu embate crítico-satírico com a realidade contemporânea Logau toma de um passado idealizado, de um mundo estático, hierarquicamente dividido, no qual as antigas virtudes alemãs, como fidelidade, honradez e piedade<sup>90</sup> dominavam e a língua alemã ainda não tinha sido invadida por vestes e modos estrangeiros.<sup>91</sup> Perante um

contexto da (transfigurada) sociedade de antigos estamentos, ele julga acontecimentos, instituições e o comportamento humano do presente, ele volta-se contra as novidades e defende o obsoleto.<sup>92</sup> (...) O novo, que ameaça destruir as antigas formas de vida, manifesta-se, sobretudo, na corte e na organização da corte, que, no decorrer do estabelecimento do regimento absolutista, haviam sido submetidas a mudanças decisivas.<sup>93</sup>

Como crítico implacável da corte, diversos epigramas de Logau criticam sua maneira de vida, sua falta de moral, virtude e os que querem viver nela e como ela. Estar na corte é o mesmo de estar no inferno:<sup>94</sup>

***Hofe-Art***

*Bey Hof ist der am besten dran,  
Der auff Verschwendung rathen kan;  
Bey Hof ist der der schlimmste Mann,  
Der was von Sparsamkeit bringt an.*<sup>95</sup>

A corte é responsável por acabar com o antigo modelo de vida alemão, baseado na honra e na virtude:<sup>96</sup>

***Deutschland***

*Deutschland bey der alten Zeit  
War ein Stand der Redligkeit;  
Ist ietzt worden ein Gemach,  
Drinne Laster, Schand und Schmach,  
Was auch sonst auß-man feget,  
Andre Völcker abgelegt.*<sup>97</sup>

A corte é responsável por um modelo de vida importado da França. Embora a *galante conduite* seja mais característica do final do séc. XVII, portanto, pós-Logau, este poeta a encontra em sua fase de pré-desenvolvimento na Alemanha. Essa “galanteria” francesa dizia respeito a um código de comportamento, especialmente cortesão, presente nos *salons* franceses. A maneira de vestir-se, de falar, de movimentar-se e de relacionar-se deveria ser feita de forma galante.<sup>98</sup> Logau não poupará sátiras a essa

conduta de vida: “**Fremde Tracht**/Alamode-Kleider, Alamode-Sinnen;/Wie sichs wandelt aussen, wandelt sichs auch innen”.<sup>99</sup>

A França era o modelo absolutista a ser copiado pelas nações. A influência sobre a cultura, sobre o próprio idioma nacional não passou despercebida por Logau:<sup>100</sup>

**Frantzösische Sprache**

Wer nicht Frantzösisch kan,  
Ist kein gerühmter Mann;  
Drum müssen wir verdammen,  
Von denen wir entstammen,  
Bey denen Hertz und Mund  
Alleine deutsch gekunt.<sup>101</sup>

Como um crítico da corte, Logau era, conseqüentemente, um crítico ferrenho da vida urbana, defendendo o campesinato. Os camponeses, tão importantes para garantir a alimentação, por exemplo, eram vistos como um grupo inferior. Os habitantes do campo eram os produtores, enquanto os “burgueses”, os habitantes dos burgos, eram apenas consumidores na cadeia alimentar.<sup>102</sup>

**Stadt-Leute und Dorff-Leute**

Wer sind Bürger? Nur Verzehrer.  
Was sind Bauern? Ihr Ernährer.  
Jene machen Kot auß Brote,  
Diese machen Brot auß Kote.  
Wie daß denn der Bürger Orden  
Höher als der Bauern worden?<sup>103</sup>

Apresentados, ainda que brevemente, o contexto de reforma literária em que Logau estava inserido, a poética pela qual ele se orientava e a forma e o conteúdo de seus epigramas, convém, agora, discutir sua imitação e emulação de Marcial, seu modelo epigramático.

RECEPÇÃO DE MARCIAL EM LOGAU A PARTIR DE TRÊS EPIGRAMAS:  
*IMITATIO* E *AEMULATIO*

A pesquisa sobre a recepção de Marcial em Logau ainda está por ser feita, até mesmo na Alemanha. Para concluir este artigo, serão analisados três epigramas em que Logau imita ou emula o poeta romano. O trabalho mais completo sobre todos os epigramas logauanos que são imitados ou emulados dos marcialianos ainda é o de Richard Levy, *Martial und die Deutsche Epigrammatik des 17. Jahrhunderts*, uma Tese de Doutorado de 1903 que, infelizmente, não foi acessível a este trabalho. Segue-se a pesquisa de Robert Igel que aponta, brevemente, alguns desses epigramas mencionados por Levy.<sup>104</sup>

O primeiro epigrama analisado é *Tisch-Freundschaft*, literalmente, “amizade-de-mesa”. O modelo é Marcial 9.14:<sup>105</sup>

*Hunc quem mensa tibi, quem cena parauit<sup>106</sup> amicum  
esse putas fidae pectus amicitiae?  
aprum amat et mullos et sumen et ostrea, non te.  
tam bene si cenem, noster amicus erit.<sup>107</sup>*

Na versão de Logau:

***Tisch-Freundschaft.***  
*Vermeinstu wol, daß der ein treues Hertze sey,  
Den dir zum Freunde macht dein offte Gasterey?  
Dein Austern liebt er nur, dein Wildbrät, gar nicht dich;  
Auch mein Freund würd er bald, wann so wie du lebt ich.<sup>108</sup>*

Como é possível observar a partir da comparação dos dois epigramas, *Tisch-Freundschaft* é praticamente uma tradução do epigrama de Marcial. Nesse sentido, trata-se de uma *aemulatio*,<sup>109</sup> ou seja, ζήλοϛ ou *aemulatio* “como termo retórico e teórico poético, *aemulatio*, ou então *aemulari* significa a rivalidade como um modelo estilístico ou poético, com a intenção de alcançá-lo ou de ser superior a ele”.<sup>110</sup> Em outras palavras, como define Gian Biagio Conte em uma obra recente sobre o assunto, emulação é a competição contra o modelo de imitação escolhido.<sup>111</sup>



Logau realiza algumas mudanças na *elocutio*: *mensa e cena* são substituídos por *offte Gasterey*, assim como *pectus fidae amicitiae* dá lugar a *treues Hertze*. A carne de javali já não parecia ser apreciada na Alemanha seiscentista, sendo trocada por *Wilbrät* que, segundo Igel, pode ser entendido como “carne de veado”, indicando, assim como o javali, um animal selvagem caçado.<sup>112</sup>

Como em Marcial, a agudeza está no verso final. Ambos apontam para a “amizade” interesseira do conviva. No caso romano, talvez se tratasse de um caçador de jantar. No entanto, parece haver uma crítica à extravagância do jantar e, de certa maneira, uma inveja das *personae* poéticas: se ele (Marcial) jantasse tão bem ou se ele (Logau) vivesse tão bem, o conviva também seria seu amigo.<sup>113</sup>

O segundo epigrama analisado é *Auff Umbriam*, “a Umbria”, cujo modelo é Marcial 8.79:

*Omnis aut uetulas<sup>114</sup> habes amicas  
aut turpis uetulisque foediores.  
has ducis comites trahisque tecum  
per conuiuia, porticus, theatra.  
sic formosa, Fabulla, sic puella es.<sup>115</sup>*

A versão de Logau: “**Auff<sup>16</sup> Umbriam/ Umbria ist zwar nicht schön; doch sie ist der Schönheit Schimmer,/ Wann sie etwa gehet her hinter schönem Frauen-Zimmer<sup>17</sup>”<sup>118</sup>**”.

Se o epigrama *Tisch-Freundschaft* era uma *aemulatio*, agora, trata-se de uma *imitatio*. Novamente, foge dos limites deste artigo discutir conceitos tão amplos e debatidos, como *μίμησις* e *imitatio*. No entanto, basta dizer que, originalmente, *μίμησις* estaria ligada a uma imitação da natureza, enquanto que *imitatio*, já nos antigos, assume, cada vez mais, não a ideia de imitação da natureza apenas, mas imitação dos autores antigos que imitaram a natureza, os “clássicos”.<sup>119</sup> Esses autores seriam *exempla* estilísticos, linguísticos, retóricos, de gêneros.<sup>120</sup>

Como menciona Conte, todo material literário que existe antes de uma nova obra, ou seja, não apenas os mitos, mas os *tópoi*, as ações, os temas poéticos, os procedimentos estilísticos, os

truques verbais, absolutamente tudo é uma herança pública; e qualquer poeta pode utilizá-los.<sup>121</sup> *Auff Umbriam* é uma imitação de Marcial 8.79.

No epigrama de Marcial, Fabulla é uma moça não tão jovem e não tão bonita que se faz acompanhar por moças menos jovens e menos bonitas do que ela para que, assim, ela possa parecer jovem e bela. E quem seria Umbria? Para Logau, uma das acompanhantes de Fabulla.<sup>122</sup> Haveria, então, um jogo de palavras: Umbria seria a sombra, *umbra*, de Fabulla. Apesar de *Schimmer* significar “brilho, vislumbre”, também pode significar, nesse sentido, “sombra” de algo. Com seu epigrama, Logau pretende continuar o epigrama marcialiano.<sup>123</sup>

Isso mostra como o poeta romano era lido na Alemanha seiscentista, pois, sem o conhecimento prévio desse epigrama de Marcial, o de Logau se tornaria incompreensível.

Por fim, o último epigrama analisado é *Auff Technicus*, “A Technicus”. O modelo é Marcial 2.7:

*Declamas belle, causas agis, Attale, belle,  
historias bellas, carmina bella facis,  
componis belle mimos, epigrammata belle,  
bellus grammaticus, bellus es astrologus,  
et belle cantas et saltas, Attale, belle,  
bellus es arte lyrae, bellus es arte pilae.  
nil bene cum facias, facias tamen omnia belle,  
uis dicam quid sis? magnus es ardalis.*<sup>124</sup>

A versão de Logau:

***Auff Technicum***

*Technicus kan alle Sachen:  
Andre lehren selbst machen,  
Reiten kan er, fechten, tantzen,  
Bauen kan er Stät' und Schantzen,  
Singen kan er, messen, rechen,  
Schön und zierlich kan er sprechen,  
Stat und Land kan er regiren,  
Recht und Sachen kan er führen,  
Alle Krankheit kan er dämpffen,*

*Für die Wahrheit kan er kämpffen,  
Alle Sterne kan er nennen,  
Bös' und Gutes kan er kennen,  
Gold und Silber kan er suchen,  
Bräuen kan er, backen, kochen,  
Pflanzen kan er, säen, pflügen,  
Und zuletzt: erschrecklich lügen.*<sup>125</sup>

Trata-se, novamente, de uma *imitatio*, e, mais uma vez, a agudeza está no verso final, como em Marcial. *Technicus* é o que a crítica anglo-saxônica chama de *speaking name*, a alemã de *bedeutender Name*, *sprechender Name* ou *Decknamen*, e a italiana de *nome significativo*: um nome “que fala”, com significado. Alude ao grego, indicando sua capacidade técnica e artística. Enquanto o *Attalus* marciliano é um *ardalio*, um intrometido que quer fazer tudo de forma bela [*belle*], mas não sabe fazer algo bem [*bene*], *Technicus* nada mais é do que um mentiroso, sem habilidades, que mente terrivelmente.<sup>126</sup>

É interessante observar como Logau emprega a *amplificatio*, técnica retórica para enfatizar.<sup>127</sup> Neste caso específico, Lausberg classifica a *amplificatio* como *incrementum*: a fim de enfatizar algo – as habilidades de *Technicus* –, há uma “enumeração” crescente por ordem de importância das aptidões da personagem: ele pode ensinar, cavalgar, sendo capaz até mesmo de governar cidades e estados; mas a maior de suas habilidades é “mentir terrivelmente”.<sup>128</sup> *Technicus* é uma crítica à nobreza alemã que, como discutido acima, participava da corte para dela retirar dinheiro, mas sem possuir formação apropriada para ocupar os cargos estatais, assumidos pelos humanistas em função de sua formação erudita e técnica. O que falta a *Technicus* é justamente a τέχνη.

#### CONCLUSÃO

Uma pesquisa detalhada sobre a recepção de Marcial em Logau – e de outros epigramatistas antigos, como Catulo – ainda está por ser feita, até mesmo na Alemanha, terra natal do poeta.

No entanto, neste breve artigo, foi possível analisar, a partir de três exemplos apontados por Igel, como o poeta romano era um dos principais modelos de *imitatio* e *aemulatio* dos epigramas logauanos, nos quais se reproduzem muitas de suas características: a divisão bipartida, a agudeza no verso final, a brevidade nem sempre observada rigidamente, a brincadeira com os nomes, latinos e gregos – *speaking names/sprechende Namen*.<sup>129</sup> Nesse sentido, Friedrich von Logau pode ser considerado um dos maiores epigramatistas alemães, ainda a ser conhecido em língua portuguesa.

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Aufsatz analysiert die Friedrich von Logaus (1605-1655), unbekannter deutscher Dichter in der portugiesischsprachigen Welt, satirische Epigrammen. Epigrammatiker, Logau hat mehr als drei tausend Epigrammen geschrieben und Marzial, römischer Dichter aus dem I. Jahrhundert n. Chr. kann als eines seiner Hauptvorbilder angesehen werden. Nichtdestoweniger war die Marzialrezeption bei Logau bisher nicht treffend analysiert, sogar in Deutschland, Heimat des Dichters. Diese Forschung intendiert diese Rezeption aus drei Epigrammen zu analysieren, in denen Logau Marzial nachahmt bzw. wetteifert. Um diesen Zweck zu erreichen, werden der Ursprung und Entwicklung der epigrammatischen Gattung, die Hauptmerkmale der Gattung bei Marzial, der Kontext und die Präzepte der humanistischen epigrammatischen Poetiken (Scaliger und Opitz), einige Charakterzüge der satirischen Epigrammen bei Logau untersucht und endlich wie der römische Dichter vom deutschen Dichter nachgeahmt und nachgeahmt wird.

STICHWÖRTER

Epigramm. Marzial. Friedrich von Logau. Satirisches Epigramm.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUER, Barbara. Aemulatio. In: UEDING, Gert (ed.). **Historisches Wörterbuch der Rhetorik**. Vol. 1: A-Bib. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992. c. 141-187.
- BOMPAIRE, Jacques. **Lucien écrivain**: imitation et création. Paris: Boccard, 1958.
- BORGSTEDT, Thomas. Nachahmung und Nützlichkeit: Renaissancediskurse, *Poeterey* und Monumentsonette. In: SCHMITZ, Walter; BORGSTEDT, Thomas (eds.). **Martin Opitz (1597-1639)**: Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002. p. 53-72.
- CESILA, Robson Tadeu. **Epigrama**: Catulo e Marcial. Curitiba; Campinas: editora da Universidade Federal do Paraná; Editora da Unicamp, 2017.
- CITRONI, Mario. What is an Epigram?: Defining a Genre. In: HENRIKSÉN, Christer (ed.). **A Companion to Ancient Epigram**. Wiley: Blackwell, 2019. p. 21-42.
- CONTE, Gian Biagio. **Stealing the Club from Hercules**: on Imitation in Latin Poetry. Berlin; Boston: De Gruyter, 2017.
- CONTE, Gian Biagio; PIANEZZOLA, Emilio. **Il libro della letteratura latina**: la storia e i testi. Firenze: Le Monnier, 2000.
- ECKER, Ute. **Grabmal und Epigramm**: Studien zur Frühgriechischen Sepulkraldichtung. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990.
- HINZ, Manfred. **Rhetorische Strategien des Hofmannes**: Studien zu den Italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler, 1992.
- HOLZBERG, Niklas. **Martial und das Antike Epigramm**: eine Einführung. 2 ed. Darmstadt: WBG, 2012.
- IGEL, Robert. **Durch Imitatio zu Aemulatio**: Wege der Martialrezeption in den Satirischen Epigrammen Friedrichs von Logau. München; Ravensburg: Grin, 2007.
- INGEN, Ferdinand van. Poetik Zwischen Brevitas und Argutia: zu Friedrich von Logaus Epigrammatik. In: ALTHAUS, Thomas; SEELBACH, Sabine. **Salomo in Schlesien**: Beiträge zum 400. Geburtstag Friedrich von Logaus (1605-2005). Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. p. 23-46.
- JABLECKI, Tomasz. Das Sinngedicht im Dienste der Satire: Logaus Kritik des Sittenverfalls. In: ALTHAUS, Thomas; SEELBACH, Sabine. **Salomo in Schlesien**: Beiträge zum 400. Geburtstag Friedrich von Logaus (1605-2005). Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. p. 229-252.

- KAMINSKI, Nicola. Imitatio. In: UEDING, Gert (ed.). **Historisches Wörterbuch der Rhetorik**. Vol. 4: Hu-K. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998. p. 235-285.
- KIESEL, Helmuth. **“Bei Hof, bei Höll”**: Untersuchungen zur Literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen: Max Niemeyer, 1979.
- KISSEL, Walter. **Personen und Persona in den Epigrammen Martials**. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2022.
- LAURENS, Pierre. Du modèle idéal au modèle opératoire: la théorie épigrammatique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. In: BALAVOINE, C.; LAFOND, J.; LAURENS, P. (éds.). **Le modèle à la Renaissance**. Paris: Vrin, 1986. p. 183-208.
- \_\_\_\_\_. **L’abeille dans l’ombre**: célébration de l’épigramme de l’époque alexandrine à la fin de la Renaissance. Paris: Belles Lettres, 1989.
- LAUSBERG, Heinrich. **Handbuch der Literarischen Rhetorik**: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3 ed. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990.
- LOGAU, Friedrich von. **Sämtliche Sinngedichte**. Stuttgart: Holzinger, 1872.
- MALAPERT, Fabienne. **Friedrich von Logau (1605-1655)**: l’art de l’épigramme. Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien: 2002.
- MARCIAL. **Epigrams**. Editado e traduzido por Shackleton Bailey. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1993a. (vol. I).
- \_\_\_\_\_. **Epigrams**. Editado e traduzido por Shackleton Bailey. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1993b. (vol. II).
- MAURER, Michael. Geschichte und Gesellschaftliche Strukturen des 17. Jahrhunderts. MEIER, Alberti (ed.). **Die Literatur des 17. Jahrhunderts**. München; Wien: Hanser, 1999. p. 18-99.
- MEID, Volker. **Barocklyrik**. 2 ed. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Die Deutsche Literatur im Zeitalter des Barock**: vom Späthumanismus zur Frühaufklärung. München: Beck, 2009.
- \_\_\_\_\_. Im Zeitalter des Barock. In: HINDERER, Walter (ed.). **Geschichte der politischen Lyrik im Deutschland**. Stuttgart: Reclam, 1978. p. 90-113.
- \_\_\_\_\_. Literatur des Barock. In: BEUTIN, Wolfgang et al. (eds.). **Deutsche Literaturgeschichte**: von den Anfängen bis zur Gegenwart. 9 ed. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2019. p. 103-150.
- MRÓZ-JABLECKA, Kalina. Bürger als “Verzehrer”, Bauern als “Ernährer”: Stadt vs. Land, ein kritisches Gesellschaftsbild in Logaus *Sinn-Getichten*. In: ALTHAUS, Thomas; SEELBACH, Sabine. **Salomo in Schlesien**: Beiträge zum 400. Geburtstag

Friedrich von Logaus (1605-2005). Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. p. 349-362.

OPITZ, Martin. **Buch von der deutschen Poeterey**. Editado por Cornelius Sommer. Stuttgart: Reclam, 1970.

**Oxford Latin dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

QUINTILIANO. **Instituição oratória**: livros X, XI e XII. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

RAUBITSCHKEK, Anton E. Das Denkmal-Epigramm. In: GENTILI, Bruno et al. (eds.). **L'Épigramme grecque**. Genebra: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. p. 3-36.

ROBERT, Jörg. Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik: Norm, Tradition und Kontinuität zwischen *Aristarch* und *Buch von der Deutschen Poeterey*. **Euphorion**, Zeitschrift für Literaturgeschichte, vol. 98, caderno 3, Heidelberg, 2004, p. 281-322.

SCALIGER, Julius Caesar. **Poetices libri septem**. Fac-símile da edição de Lyon de 1561, com uma introdução de August Buck. Stuttgart: Bad Cannstatt, 1964.

SCHMITZ, Irmgard. Geistliche Lyrik. In: MEIER, Alberti (ed.). **Die Literatur des 17. Jahrhunderts**. München; Wien: Hanser, 1999. p. 347-376.

SULLIVAN, John Patrick. **Martial**: the unexpected classical. A literary and historical study. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

TOVAR, Rosario Cortés. Epigram and satire. In: HENRIKSÉN, Christer (ed.). **A companion to ancient epigram**. Wiley: Blackwell, 2019. p. 163-178.

WEISZ, Jutta. **Das Deutsche Epigramm des 17. Jahrhunderts**. Stuttgart: Metzler, 1979.

WOLFF, Étienne. **Martial ou l'apogée de l'épigramme**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

FRAUENZIMMER, n.. In: **Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm**, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. Disponível em: <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=F08249>>. Último acesso em 27 jun. 2023.



- <sup>1</sup> Cf. Meid, 2009, p. 218-223.
- <sup>2</sup> Cesila, 2017, p. 17.
- <sup>3</sup> Citroni, 2019, p. 23.
- <sup>4</sup> Cesila, 2017, p. 18.
- <sup>5</sup> Raubitschek, 1967, p. 3. O que fazia com que possuíssem uma linguagem mais objetiva e funções mais pragmáticas, além da escrita em prosa. Cf. Cesila, 2017, p. 18.
- <sup>6</sup> Citroni, 2019, p. 23.
- <sup>7</sup> Ecker, 1990, p. 41.
- <sup>8</sup> Raubitschek, 1967, p. 4-5.
- <sup>9</sup> Cesila, 2017, p. 19.
- <sup>10</sup> Idem, ibidem, p. 19, 35-36).
- <sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 19.
- <sup>12</sup> Laurens, 1986, p. 183.
- <sup>13</sup> Idem, ibidem, p. 188-191.
- <sup>14</sup> Apesar de contar com uma forma e conteúdo determinados, gêneros textual-poéticos, como qualquer gênero textual, podem se desenvolver e mudar ao longo do tempo. Epigramas mais longos e com metros diferentes, em Catulo e Marcial, podem indicar isso. Cf. Cesila, 2017, p. 23.
- <sup>15</sup> Para a elaboração desta lista, cf. especialmente Cesila, 2017, p. 179-186; também Wolff, 2008, p. 47-76; Sullivan, 1991, p. 115-182; Holzberg, 2012, p. 63-123; Rapezzi, 2008, p. 23-63.
- <sup>16</sup> Cesila, 2017, p. 195. G. E. Lessing, no séc. XVIII, nomeará essa divisão bipartida de *Erwartung* [expectativa] e *Aufschluß* [explicação]. Cf. Laurens, 1989, p. 13.
- <sup>17</sup> Cesila, 2017, p. 195; Sullivan, 1991, p. 240. Para Pietro Rapezzi, mesmo os epigramas não satíricos de Marcial são caracterizados por uma observação satírica, séria, impiedosa que, de forma aguda, denuncia injustiças e insatisfações. Rapezzi, 2008, p. 9.
- <sup>18</sup> Marcial, *Epigrams*, Liber III, 148. “Paulus compra poemas, Paulus recita seus poemas / pois o que compras pode por direito chamar de teu”. Utiliza-se a edição de Shackleton Bailey.
- <sup>19</sup> Cf. Holzberg, 2012, p. 87-88, para exemplos de agudeza em Marcial em epigramas que falam de compras.
- <sup>20</sup> Sullivan, 1991, p. 250.
- <sup>21</sup> Meid, 2019, p. 111.
- <sup>22</sup> Idem, ibidem. “Por que não devemos, pois, a nossa língua alemã, / poder fazer também em certa forma e ordem, / e escrever um *carmen* em alemão, / conduzir a arte, / para homens e mulheres”. Grafia antiga.
- <sup>23</sup> Idem, ibidem.
- <sup>24</sup> Idem, ibidem.
- <sup>25</sup> Idem, ibidem, p. 112.
- <sup>26</sup> Idem, ibidem, p. 113.

- <sup>27</sup> Robert, 2004, p. 287-289; Meid, 2009, p. 109.
- <sup>28</sup> <sup>9</sup> Borgstedt, 2002, p. 59; cf. Quintiliano, *Inst. ora.*, X 2, 22, p. 96-97: “[...] *mitemur quod commune est*”.
- <sup>30</sup> Meid, 2019, p. 110.
- <sup>31</sup> Idem, ibidem, p. 110. [“*Doch um die frühere Größe wiederherzustellen und die Deutsche Kultur wieder an den internationalen Standard heranzuführen, sah man in die Orientierung an den Leistungen der Antike und Renaissanceliteraturen der Nachbarländer den einzig erfolgversprechenden Weg*”].
- <sup>32</sup> Idem, 2008, p. 108.
- <sup>33</sup> Idem, ibidem, p. 106-109.
- <sup>34</sup> Cf. Idem, ibidem, p. 108.
- <sup>35</sup> Idem, ibidem, p. 108. “Juliane / graça da juventude / a imagem mais bela da bela virtude / princesa prudente / aceite [...]”. Opta-se por traduzir *kluge* por prudente, porque é esse termo, e seu correlato *Klugheit*, que será empregado para traduzir “prudente” e “prudência” de Lipsius e de Baltasar na Alemanha seiscientista.
- <sup>36</sup> Idem, 2009, p. 109-111.
- <sup>37</sup> Idem, 2019, p. 112.
- <sup>38</sup> Idem, ibidem, p. 112; idem, 2009, p. 105-106, 109.
- <sup>39</sup> Maurer, 1999, p. 19-20, 24-26; Meid, 2019, p. 103-104.
- <sup>40</sup> Idem, ibidem, p. 19; Meid, 2019, p. 103; Idem, 2009, p. 3.
- <sup>41</sup> Meid, 2019, p. 104. “*Vorbild für den fürstlichen Hof in Deutschland wurde seit dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs immer mehr das französische Modell, wie es sich im Versailles Ludwigs XIV. darbot (erbaut 1661–89)*”.
- <sup>42</sup> Idem, ibidem, p. 105.
- <sup>43</sup> Idem, ibidem, 2019, p. 103.
- <sup>44</sup> Idem, 2009, p. 17.
- <sup>45</sup> Idem, 2019, p. 104; Idem, 2009, p. 17-18. Por outro lado, por causa desses fatores, a corte era propagadora das mais diversas artes. Cf. Idem, 2009, p. 18.
- <sup>46</sup> Idem, 2019, 105; Idem, 2009, p. 18-19.
- <sup>47</sup> Cf. Idem, 2008, p. 86-87.
- <sup>48</sup> Idem, 2009, p. 19. “*Wer will daß er bey Hof fort kom / Der leb al sob er blind / taub / stum*”.
- <sup>49</sup> Idem, ibidem.
- <sup>50</sup> Idem, 2019, p. 113.
- <sup>51</sup> Ingen, 2006, p. 23-24.
- <sup>52</sup> Idem, ibidem, p. 24.
- <sup>53</sup> Idem, ibidem.
- <sup>54</sup> Idem, ibidem; cf. Scaliger, 1964, p. 170; Opitz, 1970, p. 28.
- <sup>55</sup> Ingen, 2006, p. 24.
- <sup>56</sup> Scaliger, 1964, p. 170.

<sup>57</sup> Opitz, 1970, p. 28. É interessante observar que Opitz traduz *argutia* por *Spitzfundigkeit*, “sutileza”. A ideia de “agudeza” já estava presente, mas não havia ainda uma palavra alemã apropriada para expressá-la. Quando as obras de Matteo Pellegrini/Peregrini, Baltasar Gracián e Emanuele Tesauro se tornam conhecidas na Alemanha, passa-se a empregar *Scharfsinnigkeit*, “sagacidade”, para transmitir a ideia de agudeza. *Scharf* traz justamente a ideia de algo pontudo, afiado, “agudo”. Cf. Meid, 2008, p. 54-55.

<sup>58</sup> Scaliger, 1964, p. 171; Ingen, 2006, p. 28; Laurens, 1986, p. 186.

<sup>59</sup> Cf. Laurens, 1989, p. 11; Idem, 1986, p. 184ss. Cesila e Conte lembram, no entanto, que a parte final do epigrama contendo a surpresa já era realizada por Lucílio – grego –, com o ἀπροσδόκητον, “o inesperado” e que antecederia Marcial. Cesila, 2017, p. 224; Conte, 2000, p. 713.

<sup>60</sup> Cf. Scaliger, 1964, p. 170. “*Epigrammatum autem genera tot sunt, quot rerum*”, “os gêneros epigramáticos são tantos quantos as coisas”.

<sup>61</sup> Ingen, 2006, p. 28.

<sup>62</sup> Idem, ibidem.

<sup>63</sup> Idem, ibidem, p. 25.

<sup>64</sup> Idem, ibidem; Opitz, 1970, p. 28. “*Nil aliud Satyrae quam sunt Epigrammata longa; Est, praeter Satyram nil, Epigramma, brevem. Nil Satyrae, si non sapiant Epigrammata, pungunt; Ni Satyram sapiat, nil Epigramma iuvat*”. Ingen, 2006, p. 25.

<sup>65</sup> Logau, 1872, p. 1-2; cf. Opitz, 1970, p. 28. Para Tovar, epigrama e sátira são dois gêneros diferentes, mas, por causa do subgênero epigrama satírico, eles são aproximados do *spoudogeloion*, combinando o sério da crítica [σπουδαίου] com o risível da apresentação [γελοίου]. Tovar, 2019, p. 163.

<sup>66</sup> Weisz, 1979, p. 80 fala em “tipologias”. Opta-se por seguir Laurens, 1989, p. 504 e o emprego de “tradição”.

<sup>67</sup> Weisz, 1979, p. 80-138.

<sup>68</sup> Idem, ibidem, p. 80.

<sup>69</sup> Logau, 1872, p. 93; cf. Weisz, 1979, p. 88. “*Boas obras/ Que Deus me fortaleça a fé através de Sua obra,/ para esta obra nada valem os muitos milhares de minhas obras*”. Logau era luterano e o tema do epigrama gira em torno da justificação pela fé: as obras servem apenas para fortalecer a fé, não para justificá-las.

<sup>70</sup> Weisz, 1979, p. 98.

<sup>71</sup> Idem, ibidem.

<sup>72</sup> Logau, 1872, p. 44; Weisz, 1979, p. 103. “*Avarento/ O avarento e um porco gordo/ vê-se ser útil apenas na morte*”.

<sup>73</sup> Weisz, 1979, p. 110.

<sup>74</sup> Idem, ibidem.

<sup>75</sup> Logau, 1872, p. 31; Weisz, 1979, p. 114. “*Rio-Rhenus/ Aquele que, em primeiro lugar, te nomeou Reno,/ queria, creio eu, falar vinho./ Aquele que,*

primeiramente, te nomeou *Rhenus*,/ queria, creio eu, falar Vênus./ O que Vênus [é] em latim/ é a nós, *Rhenus*, [em] alemão teu vinho”.

<sup>76</sup>Weisz, 1979, p. 118.

<sup>77</sup>Idem, ibidem, p. 118-119.

<sup>78</sup>Logau, 1872, p. 427-428. “*De Opitio [Opitz]*/ Em latim há muitos poetas, mas sempre um único Virgílio;/ Alemães têm um único Opitz, poetas, de resto, [há] muitos”. Observe o jogo entre o alemão e o latim. Opitz propôs a reforma literária, mas boa parte de sua produção literária fora em latim.

<sup>79</sup>Weisz, 1979, p. 127-138.

<sup>80</sup>Idem, ibidem, p. 127-138.

<sup>81</sup>Meid, 2009, p. 282-283; Scheitler, 1999, p. 375.

<sup>82</sup>Meid, 2009, p. 375. “*Eu sou como Deus/ e Deus [é] como eu.*/ Eu sou tão grande quanto Deus/ Ele é como eu tão pequeno:/ Ele não pode [existir] sobre mim/ eu sob Ele não [posso] existir”. Scheffler acrescenta uma nota de rodapé ao epigrama, explicando que o epigrama deve ser entendido sob a luz da *unio mystica*, observação importante em época de inquisição.

<sup>83</sup>Opitz, 1970, p. 21; cf. Jablecki, 2006, p. 229-230. “*Die harte verweisung der laster vnd anmahnung zue der tugend*”.

<sup>84</sup>Jablecki, 2006, p. 232.

<sup>85</sup>Idem, ibidem, p. 232-233.

<sup>86</sup>Meid, 1978, p. 90.

<sup>87</sup>Opitz, 1970, p. 17. “*Der vornehmsten Zweck der Dichtung ist vberredung vnd vnterricht auch ergetzung der Leute*”.

<sup>88</sup>Logau, 1872, p. 2. “*Die Laster zu verhöhn*”.

<sup>89</sup>Jablecki, 2006, p. 233.

<sup>90</sup>Em sentido religioso, isto é, de devoção.

<sup>91</sup>O verbo *überfremden* traz a ideia de uma invasão de estrangeiros.

<sup>92</sup>*Überkommene* traz a ideia de uma época antiga que existiu e foi superada, tornada obsoleta.

<sup>93</sup>Meid, 2009, p. 219. “*Die (nichtreligiösen) Maßstabe für seine kritisch-satirische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit nimmt Logau aus einer idealisierten Vergangenheit, einer statischen, hierarchisch gegliederten Welt, in der noch die alten deutschen Tugenden wie Treue, Redlichkeit und Frömmigkeit herrschten und die deutsche Sprache, Kleidung und Gesinnung noch nicht überfremdet waren. Vor dem Hintergrund der (verklärten) altständischen Gesellschaft beurteilt er Ereignisse, Institutionen und menschliches Verhalten der Gegenwart, wendet sich gegen Neuerungen und verteidigt das Überkommene. [...] Das Neue, das die alten Lebensformen zu zerstören droht, manifestiert sich in erster Linie am Hof und in der Hoforganisation, die im Zuge der Etablierung des absolutistischen Regiments entscheidenden Veränderungen unterworfen waren*”.

<sup>94</sup>Jablecki, 2006, p. 239-240; Malapert, 2002, p. 232-233. Dos mais de três mil epigramas, duzentos atacam a corte expressamente. Cf. Kiesel, 1979, p. 171.

<sup>95</sup> Logau, 1872, p. 670. “**Particularidade-das-cortes**/ Na corte, a melhor pessoa é aquela/ Que pode aconselhar sobre esbanjamento;/ Na corte está o pior homem,/ Que pode apresentar algo sobre economia”. “Economia”, aqui, no sentido de poupar dinheiro.

<sup>96</sup> Jablecki, 2006, p. 239-240.

<sup>97</sup> Logau, 1872, p. 121. “**Alemanha**/ A Alemanha, nos tempos antigos,/ Era um estamento de honradez;/ Tornou-se agora um aposento,/ Por dentro vício, desonra e vergonha/ O que aliás também a partir de fora se está varrendo,/ Outros povos já deixaram”. No final do último verso, o verbo *abgelegt*, participio passado de *ablegen*, indica o ato de deixar um “costume”, “hábito” (*Gewohnheit*).

<sup>98</sup> Jablecki, 2006, p. 234-235. Um modo de vida inspirado pelo *Galateo*, espécie de tratadística italiana quincentista. Hinz, 1992, p. 277ss. Cf. Kiesel, 1979, p. 175.

<sup>99</sup> Logau, 1872, p. 434. “**Traje estrangeiro**./ Vestidos na moda, pecados na moda;/ Quem se transforma por fora, também se transforma por dentro”.

<sup>100</sup> Jablecki, 2006, p. 238.

<sup>101</sup> Logau, 1872, p. 344. “**Língua francesa**/ Quem não sabe falar francês,/ Não é um homem célebre;/ Por isso temos de condenar, / De quem descendemos,/ Em quem coração e boca/ Só sabiam falar alemão”.

<sup>102</sup> Mróz-Jablecka, 2006, p. 350-352.

<sup>103</sup> Logau, 1872, p. 37. “**Pessoas-da-cidade e pessoas-da-aldeia**/ Quem são os habitantes dos burgos? Apenas consumidores./ Que são os camponeses? Seus alimentadores./ Aqueles fazem excremento a partir do pão,/ Estes fazem pão a partir do excremento./ Como, então, que a ordem dos habitantes dos burgos/ Tornou-se mais elevada que a dos camponeses?”

<sup>104</sup> Igel, 2007.

<sup>105</sup> Idem, ibidem, p. 6.

<sup>106</sup> Sobre *parare* como “obter algo”, cf. o dicionário Oxford de latim (1968, p. 1298).

<sup>107</sup> Marcial, *Epigrams*, liber IX, 244. “Este a quem obteve por amigo tua mesa, teu jantar/ pensas ser um peito de amizade fiel?/ ele ama o javali e os salmonetes e os úberes da leitoa e as ostras, não a ti./ se eu jantasse tão bem, seria meu amigo.”

<sup>108</sup> Logau, 1872, p. 168. “**Amizade-de-mesa**/ Pensas provavelmente que ele é um coração fiel,/ A quem tua hospedagem [no sentido de hospitalidade] frequente o faz teu amigo?/ Ele ama apenas tuas ostras, tua carne de veado assada, de forma alguma a ti;/ Ele também se tornaria logo meu amigo, quando, assim como tu, eu vivesse”. Para Igel, *lebt* foi mantido erroneamente no lugar de *lebe* (eu vivo).

<sup>109</sup> Igel, 2007, p. 8-9.

<sup>110</sup> Bauer, 1992, c. 141. “*Als rhetorischer und dichtungstheoretischer Terminus bedeutet <A.> bzw. <aemulari> das Wettfeiern mit einem stilistischen oder poetischen Vorbild, in der Absicht, es zu erreichen oder zu übertreffen*”. Foge

dos limites deste artigo analisar pormenorizadamente o significado de *aemulatio*. O verbete de Barbara Bauer no *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* ainda é um dos textos mais completos sobre o assunto. Cf. Bauer, 1992, c. 141-187 (a numeração da obra não é por páginas, mas por colunas).

<sup>111</sup> Conte, 2017, p. 8.

<sup>112</sup> Igel, 2007, p. 8-10.

<sup>113</sup> Idem, ibidem, p. 8.

<sup>114</sup> Segue-se o texto da edição de Bailey, mas opta-se por trocar o “v” pelo “u” consonantal.

<sup>115</sup> Marcial, *Epigrams*, liber VIII, 228. “Tens amigas todas mais velhas/ ou horrivelmente mais feias e velhas./ levas ao teu lado e trazes como comitiva contigo/ por banquetes, passeios, teatros./ assim és bonita, Fabulla, assim és jovem”.

<sup>116</sup> Observe-se o emprego de *aufe* não de *an*. Nos epigramas satíricos renascentistas em latim, emprega-se também preposição de direção para indicar ser contra a pessoa a quem se dirige.

<sup>117</sup> Segundo o *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, *Frauenzimmer* significava uma construção, habitação de mulheres feita de madeira, logo, um aposento de mulheres (<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=F08249>). Logau parece empregar o termo como correspondente à “comitiva de mulheres” de Marcial.

<sup>118</sup> Logau, 1872, p. 300. “**A Umbria**/ De fato, Umbria não é bonita, mas ela é o vislumbre da beleza/ Quando ela vai, por acaso, na direção do lindo aposento de mulheres”.

<sup>119</sup> Cf. a análise já clássica de Jacques Bompaire (Bompaire, 1958, p. 15-98).

<sup>120</sup> Kaminski, 1998, p. 235-236.

<sup>121</sup> Conte, 2017, p. 10.

<sup>122</sup> Igel, 2007, p. 18-19.

<sup>123</sup> Idem, ibidem, p. 20-21.

<sup>124</sup> Marcial, *Epigrams*, Liber II, 138-140. “Declamas de forma bela, defendes pleitos, Attalus, de forma bela,/ escreves belas histórias, belos poemas,/ compões belos mimos, belos epigramas,/ és um belo gramático, um belo astrólogo,/ e cantas belamente e pulas, Attalus, belamente,/ és belamente versado na arte da lira, belamente na arte do esporte da bola./ Mesmo que não faças nada bem, fazes, no entanto, tudo belamente,/ quer que diga o que és? És um grande intrometido”.

<sup>125</sup> Logau, 1872, p. 62. “**A Technicus**/ Technicus pode tudo:/ Fazer outros aprenderem por si mesmos/ Ele pode cavalgar, esgrimir, dançar,/ Ele pode construir cidades e trincheiras,/ Ele pode cantar, medir, contar/ Bela e adornadamente ele pode falar/ Cidade e país ele pode governar/ Direito e coisas ele pode conduzir/ Toda doença ele pode refrear/ Pela verdade ele pode lutar/ Todas as estrelas ele pode nomear/ O bem e o mal ele pode conhecer/ Ouro e prata ele pode buscar/ Ele pode fabricar [no sentido de “preparar” ou

“fabricar cerveja”], assar, cozinhar/ Plantar ele pode, semear, arar/ E, por fim: mentir terrivelmente”.

<sup>126</sup> Igel, 2007, p. 15-16.

<sup>127</sup> Cf. Lausberg, 1990, p. 220-221. Para a *amplificatio* em Marcial. Cf. Cesila, 2017, p. 217-224.

<sup>128</sup> Lausberg, 1990, p. 221-222.

<sup>129</sup> Sobre o humor produzido através do nome das personagens em Marcial, sempre indicando alguma característica (Velox não gosta dos epigramas longos, porque não pode lê-los velozmente; Laecania, prostituta, lembra o verbo grego para “prostituir-se” e tantos outros exemplos. Cf. Cesila, 2017, p. 212-217; Kibel, 2022, p. 135-138, imitado por Logau. Kibel defende que, apesar da comicidade, Marcial deixaria entrever, mesmo que de forma sucinta, a quem o epigrama se referia. Kibel, 2022, p. 80-151, algo também seguido por Logau. Cf. Igel, 2007, p. 19-20: Umbria evocaria a imagem da princesa na corte.

## Mapeamento métrico de *De gestis Mendi de Saa* (livro I), de José de Anchieta Walace Pontes de Mendonça | Fábio Frohwein de Salles Moniz

### RESUMO

A métrica faz parte da identidade da poesia antiga ocidental, sobretudo das obras gregas e latinas. A incipiente coleta de dados exclusivos de cada autor coetâneo serve de base para constituir generalidades e particularidades, tanto métricas quanto prosódicas, de uma determinada época. Manuais e compêndios são elaborados e simplificados com base na comparação de resultados significativos, de modo que se facilite o estudo da técnica versificatória. Lucio Ceccarelli e George Duckworth trazem contribuições estatísticas essenciais de poetas da Antiguidade.<sup>1</sup> A poesia novilatina do séc. XVI, por sua vez, difere dos modelos clássicos em alguns fatores; logo, é importante que continuemos a explorar, de modo independente, as obras desse período, até que haja um *corpus* satisfatório. Nessa perspectiva, María Hernández deu início às investigações da métrica e da prosódia de Anchieta nos livros I e III, da obra *De gestis Mendi de Saa* (DGMS). Portanto, nossa proposta dá continuidade aos registros da técnica versificatória dessa mesma obra, e, para isso, mapeamos e registramos outros traços métricos e prosódicos do livro I, a fim de colaborarmos com o desenvolvimento dos estudos renascentistas.

### PALAVRAS-CHAVE

Renascimento; Poesia novilatina portuguesa; José de Anchieta; *De gestis Mendi de Saa*; Métrica latina.

SUBMISSÃO 14.6.2023 | APROVAÇÃO 23.10.2023 | PUBLICAÇÃO 20.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.59229>



## 1 INTRODUÇÃO

B

ouve um grande interesse de alguns estudiosos, a partir do séc. XX, em analisar os fenômenos de prosódia e de métrica na poesia de autores novilatinos,<sup>2</sup> sobretudo dos que compuseram em hexâmetros. Diante disso, é fundamental que haja um crescimento de contribuições como essas, pois, com base no tratamento dado isoladamente a cada autor, poder-se-á chegar a uma visão comparativa entre os poetas novilatinos, de modo que se identifiquem características próximas entre eles e seus antecessores. Enquanto não se obtém uma sistematização abrangente a respeito de prosódia e métrica novilatinas, é necessário que haja análises particulares de cada um desses poetas que compunham em versos latinos na Renascença.

Armando Cardoso (1986) teceu alguns comentários sobre prosódia e métrica, quando escreveu a introdução de sua edição crítica de *DGMS*, poema épico de José de Anchieta (1534-1597). Recentemente, no entanto, a professora María Luisa Arribas Hernáez publicou três artigos inteiramente dedicados à prosódia e à métrica dos hexâmetros dessa mesma obra, e isso complementou o trabalho de Armando Cardoso. Em “*En torno al uso de la prosodia latina en la obra de José de Anchieta*”, Hernáez<sup>3</sup> não só analisa os livros I e III de *DGMS*, como também destaca vocábulos que, na composição do hexâmetro, apresentam traços prosódicos particulares. A estudiosa inicia sua análise com base na observação dos fenômenos de *muta cum liquida*, de que Anchieta se vale para construir sílabas longas e breves no verso. Em seguida, ao expor as sinéreses dos pronomes no caso dativo e de adjetivos terminados em *-eus*, Hernáez compara exemplos desse fenômeno tanto em *DGMS* quanto em poetas clássicos Virgílio e Ovídio. Além disso, são mencionados os casos de palavras que permitem mais de uma quantidade, como *fidei*, que pode assumir um *e* breve ou longo. Há, também, a consonantização das semivogais *i* e *u*. Conforme Hernáez, a alternância prosódica deve ser levada em consideração

na contagem do número de sílabas de determinadas palavras, a exemplo de nomes próprios, como o substantivo “*Iesus*”, que pode ser trissilábico ou dissilábico, já que *Anchieta* apresenta o “*i*” inicial tanto como consoante quanto como vogal: *Ie-sus* ou *I-e-sus*.

E m “*Algunas características del hexámetro dactílico de Anchieta*”,<sup>4</sup> segundo artigo de Hernández utilizado nesta pesquisa, a autora, com base no tratado de Nougaret,<sup>5</sup> tece considerações acerca de ocorrências e tipos tanto de cesuras quanto de cláusulas hexamétricas em *DGMS*. Esse é o trabalho da pesquisadora espanhola mais próximo do que buscamos neste artigo, pois ela analisa os livros I e III da epopeia anchietana não apenas pela apresentação de um percentual de cesuras masculinas e femininas, bem como pela comparação com um percentual adquirido a partir das obras de Virgílio e de Ovídio. Ademais, Hernández observa que existem sete tipos de cláusulas hexamétricas em *DGMS*, cláusulas estas que as quais estão em pleno acordo composicional com os moldes clássicos, pois, segundo a comparação da estudiosa, além das mesmas configurações de sílabas empregadas por Virgílio e Ovídio, há também percentuais muito próximos.

E m “*Espacios interverbales y cesuras en la poesía de Anchieta*”,<sup>6</sup> terceiro e último artigo de Hernández por nós estudado, a autora discute acerca dos troqueus entre as palavras do primeiro ao quarto pé. Como observou que os manuais e os tratados de métrica não mencionam as cesuras trocaicas no primeiro pé, a estudiosa define-as como “espaços interverbais”, que consistem em troqueus ocorrentes entre palavras do primeiro ao quarto pé. Dessa maneira, Hernández dá continuidade a seu trabalho anterior, quanto às cesuras, a fim de complementar os primeiros resultados; para isso, não só compõe uma série de estudos sobre prosódia e métrica nos hexâmetros anchietanos, como também mostra a importância desse tipo de investigação em *DGMS*.

## 2 O PROCESSO DE ESCANSÃO DOS VERSOS ANCHIETANOS

Recentemente, para a escansão de poemas latinos – sobretudo de hexâmetros, pentâmetros ou dísticos elegíacos –,

passou-se a contar com a facilidade e com a rapidez proporcionadas por aplicativos *online*. O site *Pedecerto*,<sup>7</sup> por exemplo, escande os versos digitados pelo usuário, sinaliza algumas incisões e informa o padrão de combinações de dátilos e espondeus. Além disso, ele oferece várias funções importantes: estatísticas de fenômenos métricos e prosódicos num grande número de poetas antigos e medievais; motor de busca por hexâmetros com determinado padrão rítmico, entre outras ferramentas de pesquisa. Não há dúvidas de que essa tecnologia contribui para pesquisas que exploram um extenso *corpus* de hexâmetros, sobretudo porque o *Pedecerto* permite que centenas de versos sejam escandidos de uma só vez, e isso economiza o tempo de pesquisa e de análise. Exibimos abaixo um exemplo de resultado de escansão feita pelo site:

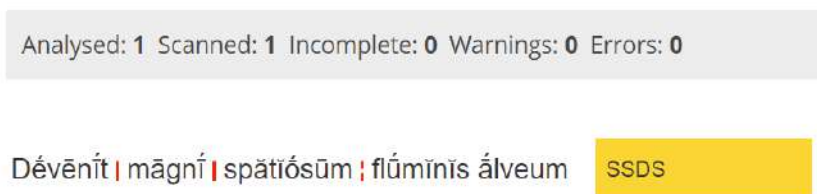


Figura 1

Como pode ser observado no exemplo acima, a análise do site *Pedecerto* apresenta as principais informações para o leitor que inicia seus estudos em métrica, mas não sinaliza claramente a sinérese em “*alveum*”. No entanto, quando há no verso uma palavra com prosódia incomum, o aplicativo a identifica e a exhibe no resultado, como sinal de advertência, uma exclamação dentro de um triângulo amarelo, para que o usuário confira mais detalhadamente a escansão. Em outras ocasiões mais complexas, contudo, o site não dispõe de uma solução satisfatória, pois ele apenas aponta um erro:



Figura 2

Na figura 2, indica-se que o verso de Anchieta estaria errado de acordo com a análise do *site Pedecerto*; entretanto, o que há é um encurtamento incomum da vogal final em “*retro*”, isto é, há uma licença por parte de Anchieta – e esse exemplo, inclusive, se observa em alguns poetas medievais. Além disso, existem outras limitações do *site*, como a escansão de versos dotados de neologismos, que nem sempre são seguras. Um exemplo claro é a escansão do neologismo “*tamuya*”, para o qual o *site* propõe a escansão “*tāmŷǎ*”. Essa análise fere duas premissas. A primeira diz respeito à própria natureza da letra “*y*” nesse contexto, que exige uma semivogal; a segunda, e não menos importante, consiste na própria natureza prosódica da palavra, que chegou até a língua portuguesa com um “*y*” semivocálico (*tamoyo* > *tamoio*).

Em contrapartida, os resultados gerais da escansão do *Pedecerto* são muito positivos. Os elementos do hexâmetro que apresentam tempo forte são grafados com acento agudo, e essa marcação gráfica sobreposta ao diacrítico mácron seria mais difícil de automatizar na digitação. Dito isto, esse *site* é muito útil aos estudiosos de métrica, pois, como já observamos, ele reduz o tempo de escansão e permite, rapidamente, a análise de um grande número de versos. No entanto, optamos pela escansão manual, em nossa pesquisa, sobretudo para já identificarmos certos fenômenos métricos e prosódicos ao longo da análise dos versos.

Dessa forma, a escansão do *Pedecerto* não se adequaria inteiramente aos nossos objetivos, uma vez que os resultados do *site* não discriminam alguns fenômenos prosódicos ou métricos, como a sinérese presente no verso da figura 1. Além disso, não buscamos incluir na escansão a marca de tempo forte (como a marcação gráfica de acento agudo inserida no *Pedecerto*), em razão da falta de unanimidade entre os teóricos da prosódia quanto ao

acento latino na poesia. Outrossim, não destacamos o icto nas sílabas, porque entendemos que essa informação já se encontra subentendida à medida que separamos os pés, procedimento evitado pelo *site* mencionado. Abaixo, exibimos um exemplo de resultado de nossa escansão, cuja estrutura de informação será explicada ao longo deste artigo:

019	Dēvē nīt		māg nī		spātī ōsūm		flūmīnī s	ālveūm;		C3/C5 Syn <sup>14</sup>		ssds
-----	----------	--	--------	--	------------	--	-----------	---------	--	-------------------------	--	------

Quadro 1 – exemplo do nosso modelo de mapeamento métrico

De acordo com o esquema na figura acima, a escansão dos hexâmetros não consiste apenas na colocação de mácron ou de bráquia acima das sílabas, com base num modelo abstrato apresentado por tratadistas de métrica clássica. É necessária também a atenção a algumas peculiaridades, a exemplo de sílabas que podem apresentar uma prosódia incomum, seja por possível erro, seja por alongamento ou abreviamento propositado. Classificar uma sílaba como “longa” ou “breve”, sem um esmerado exame prosódico da palavra, pode oferecer risco para os dados futuros, visto que cada resultado seria afetado por algum lapso da análise acerca da prosódia. Dessa forma, contamos com o auxílio de dicionários que apresentam as informações prosódicas das palavras, a saber, *Dicionário latino português*, de Francisco Saraiva;<sup>8</sup> *A Latin Dictionary*, de Charlton T. Lewis e Charles Short;<sup>9</sup> e *Dictionnaire latin-français*, de Félix Gaffiot.<sup>10</sup> Embora esses materiais sejam suficientes para realizar uma escansão com segurança, ainda podemos conferir como os poetas clássicos utilizaram os vocábulos em hexâmetros.<sup>11</sup>

Antes de iniciarmos a escansão do livro I de *DGMS*, digitamos o texto do poema com base na edição crítica de 1970, de Armando Cardoso – esta, aliás, não difere da edição de 1986. À medida que os versos foram escandidos, começamos a identificar algumas peculiaridades métricas; e, embora estas gerassem dúvidas, algumas foram sanadas tanto pelo cotejo entre as edições de 1970 (nosso texto-base) e de 1958 quanto pela consulta aos comentários do editor. Entretanto, restaram dúvidas apesar do ótimo trabalho

dessas edições. Diante desses impasses, buscamos a *editio princeps* (1563), por meio da edição fac-similar publicada pela Fundação Biblioteca Nacional em 1997, que nos esclareceu determinados pontos críticos.

Apesar disso, o livro I, na *editio princeps*, não está completo, pois apresenta apenas 77 dos 707 versos. No trecho suprimido, são relatadas a derrota e a morte de Fernão de Sá, morto durante a batalha contra os indígenas, travada no rio Cricaré, localizado na região que corresponde atualmente ao estado do Espírito Santo. Para Cardoso,<sup>12</sup> a omissão desse extenso número de versos talvez tenha se devido à intenção de se ocultar um episódio que afetaria a imagem de herói do filho de Mem de Sá. O estudioso supõe, ainda, que a supressão desses versos do livro I poderia estar relacionada a uma certa preocupação moral do editor com interpretações levianas de futuros leitores acerca dos conflitos de Mem de Sá diante da morte de seu filho. De qualquer modo, a escansão e a análise desses versos omitidos ainda dependiam do acesso a todos os testemunhos escritos do poema. No início da pesquisa, não pudemos descartar a hipótese de haver uma variante textual introduzida em edição menos recente ou uma preferência por outra fonte primária, já que faltavam a edição crítica de 1986 e o manuscrito de Algorta.<sup>13</sup>

Para, enfim, começarmos o processo de escansão, utilizamos a digitação manual no programa *Microsoft Word*, versão de 2016. Como a inserção de mácrons e de braquias se mostrava muito lenta e dificultosa pelo método tradicional, ou seja, pela substituição dos caracteres comuns por caracteres especiais (ex. *a* > *ã* etc.), criamos códigos que correspondessem às vogais breves e às longas, tanto maiúsculas quanto minúsculas. Dessa forma, a inserção desses caracteres especiais passou a ser feita durante o próprio processo de digitação do texto, sem que houvesse a necessidade de se digitar primeiro uma vogal e, depois, substituí-la por um caractere especial. Para tal, seguimos os seguintes passos: no menu “inserir”, clicamos na opção “inserir símbolo” e, posteriormente, na opção “mais símbolos”. Em seguida, escolhemos uma vogal marcada, clicamos na opção “tecla

de atalho” e inserimos um código. Optamos por salvar somente no documento e clicamos na opção “atribuir”. Por fim, bastava procedermos da mesma maneira com as outras formas para digitarmos as vogais marcadas com mais rapidez. Desse modo, a lista de códigos escolhidos ficou da seguinte maneira:

1 = a	<b>Ctrl + x + x</b> = vogal longa minúscula
2 = e	<b>Ctrl + x + 0</b> = vogal breve minúscula
3 = i	<b>Ctrl + x + 9</b> = vogal longa maiúscula
4 = o	<b>Ctrl + x + 8</b> = vogal breve maiúscula
5 = u	

**x = número**

Quadro 2 – combinações estabelecidas para rápida escansão manual

À primeira vista, os códigos parecem representar um sistema complexo de memorizar, mas cada escolha segue um raciocínio padronizado. Antes da interpretação do quadro 2, vale destacarmos que os computadores pessoais dispõem de duas teclas denominadas *Control*<sup>14</sup> e, no caso dos *desktops*, os teclados podem apresentar não apenas teclas de números não só na fileira superior, acima dos caracteres alfabéticos, mas ainda um segundo grupo de teclas de números à direita do usuário, conhecidas como “teclado numérico”. Assim, utilizamos a tecla *Control* localizada à esquerda no teclado e acionamos as teclas de números situadas na região superior, deixando a digitação sistemática dos códigos menos desconfortável. Quanto ao quadro 2, os algarismos e as vogais da primeira coluna, à esquerda, estabelecem uma correlação em que a ordem crescente numérica corresponde à ordem alfabética das vogais. O “x”, ainda na coluna à esquerda, diz respeito a qualquer número, apenas para explicar a representação da coluna à direita. Na coluna à direita, encontramos os códigos que devem ser digitados com base na informação à esquerda.

Como dissemos, as escolhas seguem um padrão que possibilita a memorização, e isso ocorre da seguinte maneira: em todos os casos, pressionamos a tecla *Control*, a fim de ativarmos a tecla de atalho. Em seguida, escolhemos um algarismo de 1 a 5,

conforme a correspondência de vogais na coluna à esquerda. Em seguida, basta repetirmos o algarismo ou mesmo combinarmos com 0, 9 ou 8 para gerarmos a vogal com mácron ou bráquia (maiúscula ou minúscula). Para formarmos “ā” (longo e minúsculo), por exemplo, empregamos a simples operação *Ctrl* + 1 + 1); no caso de “Ā” (longo e maiúsculo), a operação é *Ctrl* + 1 + 9; já para o “ǣ” (breve minúsculo), realizamos *Ctrl* + 1 + 0; mas, para “Ǽ” (breve e maiúsculo), a operação é *Ctrl* + 1 + 9. Se a vogal pretendida for outra, bastará substituírmos o primeiro “1” por outro número. No caso do “y”, entretanto, optamos por reutilizar a primeira ocorrência pelo *Ctrl* + *c* e *Ctrl* + *v*, em razão da sua raridade.

Ainda antes de começarmos o trabalho manual de escansão e análise, organizamos uma estrutura formada pela tabela do programa *Word*, a fim de separarmos as informações distintas em colunas, e os versos em linhas. Para destacarmos as incisões de cada verso, utilizamos uma barra vertical dupla, em negrito, sempre dando um espaço entre as palavras: ex. *Virtū|tēs || sūm|mī ||*. Com relação à organização dos versos e de suas informações métricas dentro da tabela, pensamos em uma diagramação do conteúdo que fosse tanto simplificada quanto objetiva, então compactamos as informações ao máximo. Desse modo, dividimos as linhas em quatro colunas ou campos: 1) número de verso; 2) verso escandido; 3) informações prosódicas e métricas; 4) configuração de pés.

1)	2)	3)	4)
0197	Dēvē nīt    māg nī    spātī ōsūm  flūmīnī s ālveūm;	C3/C5 Syn <sup>14</sup>	ssds

Quadro 4 – nosso modelo de mapeamento métrico numerado conforme a descrição anterior

Numeramos cada verso pelo recurso automático de numeração das tabelas do *Word*, para que pudéssemos inserir ou excluir quaisquer linhas sem ter de alterar manualmente as numerações subsequentes. Embora a numeração de Armando Cardoso seja absoluta, isto é, leve em consideração o poema como um todo a partir do primeiro verso da *Epistola Nuncupatoria*,



nossa numeração é relativa, ou seja, considera “0001” o primeiro verso do livro I.

Para marcarmos os pés do hexâmetro, utilizamos uma barra vertical simples. Quando a última sílaba do vocábulo contém consoante em posição de coda, inserimos a barra simples de modo a ela indicar sândi (ou *liaison*) – ex.: Brā | sīlībŭ | s ōrīs. Além disso, adotamos a barra simples em favor da sílaba à esquerda, ainda que haja justaposição entre fim de palavra e fim de pé. Desse modo, em “dī | vīnāquē | gēstā”, a barra simples não estará no espaço ao lado da segunda palavra, nem mesmo no espaço vazio. Uma exceção é feita nas ocasiões em que a letra “x” e a barra vertical se encontram. Para simplificarmos, optamos pela barra sempre à esquerda da letra (Īndū | xīt); e, visto que o “x” soa como dífono, migramos a consoante para a sílaba seguinte. Em contrapartida, não vimos necessidade de situar a barra à esquerda quando a consoante encontrava-se em no fim de palavra, como em: “Ēt nō | mēn, Rēx |”. Nos exemplos de *muta cum liquida*, decidimos distribuir as consoantes somente nas regiões de sílaba longa anterior – ex. Cōncēp | tūm pāt | rārē.

Na coluna das informações métricas e prosódicas, dividimos com barra vertical cada fenômeno descrito, mas as cesuras e as diéreses estão separadas por barras oblíquas – ex. | C3/D2/Tq3/C7|E<sup>2</sup>.<sup>15</sup> Sendo assim, discernimos os tipos de cesura e a diérese por meio de barras oblíquas, mas, antes e depois delas, empregamos barras verticais para delimitar o início e o fim das informações acerca das cesuras que se encontram no verso. Em seguida, a elisão e os outros fenômenos prosódicos se encontram isolados por barra vertical, já que consistem em um dado diferente das incisões. Essa disposição de barras foi criada não apenas para padronizar, mas também para facilitar as pesquisas e, conseqüentemente, o levantamento de dados. Dessa maneira, para procurarmos uma cesura isolada, por exemplo, podemos utilizar o mecanismo de busca do *Word* e digitar o código referente ao corte, acompanhado de barras verticais ao redor. Na coluna em que registramos a configuração de pés, utilizamos “d” para “dátilo” (*dactylus*) e “s” para “espondeu” (*spondaeus*).

Marcamos somente os quatro primeiros pés, pois a cláusula só diferiria somente em caso de hexâmetro espondeico.<sup>16</sup>

À guisa de conclusão, remetemos o leitor à segunda seção deste artigo, que concretiza os resultados de nossa pesquisa no formato de uma tabela que contém os 707 versos do livro I de *DGMS*, todos escandidos e sinalizados de acordo com os fenômenos métricos e prosódicos por nós investigados. O leitor observará que, na região lateral direita da tabela, inserimos códigos que representam os dados produzidos ao longo de nossa pesquisa, isto é, cesuras, fenômenos prosódicos e métricos, configuração dos pés métricos, todos referentes aos versos do livro I. Por meio da análise realizada nesse recorte da obra novilatina, constatamos que, em princípio, a técnica versificatória de poetas clássicos, como Virgílio, é verificada em Anchieta constantemente, como notamos pela preponderância de espondeus, pela preferência por cesura pentemímera (C5), pela ocorrência principal do padrão *dsss* e pela significativa presença de elisões. Em contrapartida, notamos algumas peculiaridades no livro I, não só devido à ausência de hiato, de alongamento e de hexâmetro espondeico, como também em razão da presença de um verso composto de sete pés métricos, característica notada em outros poetas novilatinos.

Joaquín Pascual Barea<sup>17</sup> afirma que ocorriam alguns erros e descuidos de poetas do Renascimento, por causa da vasta produção, impressa – muitas vezes sem o cuidado do editor – e composta por autores que se ocupavam em diversas outras atividades. O estudioso cita exemplos desses descuidos, ou erros, de poetas novilatinos espanhóis. O primeiro diz respeito a um verso da quinta *ode* de Rodrigo de Santaella (*Ō clē/mēns, mīšē/rērē mē/ī, tān/tīs ōb/nōxiā/ cūrīs*),<sup>18</sup> que, embora em contexto de dísticos elegíacos, apresenta sete pés no lugar de um hexâmetro propriamente dito. A primeira explicação de Barea consiste na coexistência dos vocábulos *clemens* e *tantis*, já que um deles poderia ser uma rasura, logo o outro seria eliminado em função da métrica. A segunda explicação baseia-se na hipótese de que houve falta de cuidado do próprio autor na contagem de sílabas do verso, o que parece mais provável para o estudioso. Do mesmo modo,

Barea apresenta dois versos das epigramas de Pedro Núñez Delgado: *dīspĕrĕ/āt quī/cūmqŭē tŭ/ŭm lā/cĕr[a]// ā/ frōntĕ gǎ/lĕrŭm e ĩn plā/nā tŭ/ cōgnōs/cās quōd/ pŭrĕpŭrǎ/ sĭgnĭfĭ/cātŭr*.<sup>19</sup> Em ambos os casos, é indiscutível a presença de um verso de sete pés, apesar de estarem em contexto de hexâmetro.

Com base nas explicações apontadas por Barea, passamos a considerar a possibilidade de erro de copista para compreender a existência de um verso de sete pés em *DGMS*. O manuscrito de Algorta, única fonte, não é a primeira versão da epopeia anchietana nem um manuscrito autógrafo,<sup>20</sup> logo poderia ter ocorrido o descuido do copista em considerar alguma rasura do texto original, muito embora não tenhamos tido acesso a outro manuscrito existente – nem notícia de algum que não fosse o manuscrito de Algorta –, que nos auxiliasse a sustentar essa hipótese de maneira documentada. Por essa razão, não integramos o padrão do v. 421 de *DGMS* aos demais padrões, tampouco consideramos esse verso para levantar o total e o percentual de possibilidades. Além disso, marcamos, na escansão, *d|s|d|s|s|*, com barras verticais, para que, ao pesquisarmos no *Word dsds* ou *sdss*, não houvesse interferência nos resultados.

2. MAPEAMENTO MÉTRICO E PROSÓDICO DOS VERSOS DO LIVRO I DE *DGMS*

1	Virtūtēs    sūm nī    dī vīnāquē  gēstā Pā rētīs,	C3/C5	sssd
2	Ēt nō mĕn,    Rĕx     Chrĭstē,    tū ŭm;    tūā  factā dē cōsquē	C3/D2/Tq3/C7	ssdd
3	Ēt laū dēs    cānē r[e] ĩncip ām;    tuā  mǎxīmā  factā	C3/C7 E6	sddd
4	Āggrēd jār    vē rsū    mēmō rār[e], ĩn gēntībŭs aūssīs:	C3/C5 E11	dsds
5	Māgnā quī bŭs    nū pĕr    tuā  mĭttĕrē  lūmīnā  virtŭs	C3/C5	dsdd
6	Īntĕr  bārbār jēm    cō ē pīt    Brā sīlībŭs ō īs,	C5/C7	sdss
7	Quās mā dīdāt    plŭv jūs    fūr ōs s ĩmbrībŭs Aūstĕr;	C3/C5	ddds
8	Aūstĕr, ā gĕns    nīm bōs    saē vāsquē    pĕ r āltā prō cēllās	C3/C5/Tq4	dssd
9	Aēquōr e, ē t ōbscŭ rō    nēbŭ lārŭm  tĕgmīnē  cāmpōs	C5 E3	dsds
10	Ōbdŭ cēns,    nū clās    cōn trīstāt  frīgōrē  gēntēs.	C3/C5	ssss
11	Lūmīnē  dēprēs st    ĩ am  hū mēntā  sīdērā  mūndī	C5 E7	dssd
12	Splēndīd jōrē    mī cānt,    clā rūmqŭē    pĕ r aēthĕrā  cŭrŭm	Tq2/C5/Tq4	ddsd
13	Phoebŭs ā gīt,    trād jīsqŭē    nō vīs    fŭgāt  hūmīdā  caēlī	C3/Tq3/C7	dddd
14	Nūbīlā , dīspĕr gīt    nēbŭ lās,    mŭl tōquē mā dēscēns	C5/C7	dsds
15	Īmbrē sō lŭm    sīc cāt,    splēn dēntī quē  axē cō rŭscŭs	C3/C5 E10	dsss
16	Clārā tē nēbrō sō    dīffŭndīt  lūmīnā  mūndō.	C5	dsss
17	Tū mīh  tū,    caē cām,    caē tj ō    lŭx  clārā sĕrĕnī,	C3/C5/C7 E8	dsss

18	Lumēn i nōccidū ūm,    pātrī f    splēn dōris i māgō,	C5/C7	ddds
19	Clārficā    mēntēm,    lē sū:    tū  lūminā  clāris	C3/C5/C7	dsss
20	Ilūs trā    rādī s;    tū , fōns    ū bēnīmūs, ālmaē	C3/C5/C7	sdss
21	Civibūs ūnd e  ūr bis    plē nō    flū it āmnē vō lūptās,	C5/C7 E5	dssd
22	Fēcū ndā    lār gō    pē ctūs    mihī  rōrē, tū sqūē	C3/C5/C7	sssd
23	Fūndē sā lūtā rēs    vī vis    dē  fōntibūs ūndās;	C5/C7	dsss
24	Dīvī nōquē    rī gā    sītī ētēm  flūminē  mēntēm,	Tq2/C5	sdss
25	Ūt pōs im    mēmō rārē    tū aē    mī rācū lā  dē traē,	C3/Tq3/C7	sdss
26	Quaē mōd  Brās īlīs    pātrī vī  gēntīs ā mōrē	C5	dsss
27	Māxīmā , Tārtārē īs    ūbī  pūr o  ōrī ētī a  Ō lympō	C5 E11/15	dddd
28	Lūminā  dīscūs sīs    fū sērūnt  clārā tē hēbrīs.	C5	dsss
29	Ōbtēnē brātā    dī ū    bārā thri    cā līgīnē  caē cī,	Tq2/C5/C7	ddds
30	Gēns fū t  aūstrā līs,    saē vī    sūb jēctā tūrānī	C5/C7	dsss
31	Cōllā iū gō,    cās sūm    dīvīnī  lūminīs aēvūm	C3/C5	dsss
32	Trādū cēns,    mū līsqūē    mā līs    im mērsā: sū pērbā,	C3/Tq3/C7	ssds
33	Ēfrē nīs,    crūdē līs,    ā l rōx,    fū sōquē crūdētā	C3/Tq3/C7	ssds
34	Sāguīnē : dōctā    nē cēm    rāpī cīs    īn fērrē sā gītīs;	Tq2/C5/C7	ddds
35	Im mā nēsquē    tī grēs    fērī tātē    lū pōsquē vō rācēs	Tq2/C5/Tq4	sddd
36	Ēt rābī dōs    sūpē rārē cā nēs    saē vōsquē lē ōnēs,	C3/C7	ddds
37	Hūmānīs    āvī dām    pās cēbāt  cām ibūs ālvūm.	C3/C5	sdss
38	Mūltā dī ū    scē lēr a  īntēntāns,    im mānībūs ātrī	C3/C7 E7	ddss
39	Rēgnātōr em Ērē bī,    (quī  mōrtēm  prīmūs īn  ōrbēm	C5 E4	sdss
40	Īndū xīt,    prī mūs    sē dūcēns  frādē pā rētēs),	C3/C5	ssss
41	Spōntē sē quēns    fācī s,    mū lītōrūm  cōrpōrā  saēvō	C3/C5	dsss
42	Dīscē pēns    lē tō,    crūdē lē    sū pērbā fū rōrē	C3/C5/Tq4	sssd
43	Chrīstīcō llās    mū lītō    pōpū lābāt  fūnērē  gēntēs;	C3/C5	dsds
44	Dōnēc ā b aēthērē īs    spēc lāns    rēgī ōnībūs ōrās	C5/C7	ddsd
45	Brās īlēs    Pātē r    ōmnīpō tēns,    lōcā  nōctē sē pūltā	C3/D2/C7	sddd
46	Hōrrīfī cā, hūmā nō    sū dāntēs  sāguīnē  tērrās,	C5 E4	dsss
47	Mīstī ā b Ārcībī s    ū lītōrēm  crīmīnīs ōrīs,	C5	dsss
48	Crīmīnīs īnfān dī  ūlītōrēm;    quī  pēllērēt  trās	C7 E6	dsss
49	Crūdē lēs    tērrā:    quī  fūnērā  dīrā crūdētīs	C3/C5	sssd
50	Pēpēt rātā    mō dīs,    cōm pēscērēt,    hōrrīdā  sēdāns	Tq2/C5	sdsd
51	Bēllā, fē rōs    ānī mōs    mū līcēns,    rābī dīsqūē crūdōrēm	C3/C5/C7	ddsd
52	Rīctībūs hūmā nūm    pās cī    nōn  fērrēt  īn ūtūs.	C5/C7	dsss
53	Ēt īām  tēr    cēn tūm    bīs  sēnāquē  tēmpūs īn  ōrbēm	C3/C5	sssd
54	Lūstrā rē vōlvē bāt,    pōs tquā   Gēnī trīcīs ā b ālvō	C5/C7	dssd
55	Virgīnīs īntāc tāē    māgī nī    Fābrī cātōr Ō lympī	C5/C7	dssd
56	Fāctūs hō m o  ēgrēdī ēns,    clārīssīmā  lūminā  tōtī	C5 E4	ddsd
57	Praēbū rāt    mūn dō,    pē cātī  nōctē sē pūltō;	C3/C5	dsss
58	Ēxspēc tātā    dī ū    cūm  pōntī  ē rēptā pē rīcīs	Tq2/C5 E9	sdss
59	Āpplicū t    clās sīs    sīnū t    cū ī cūndā dē dērūnt	C3/C5/C7	dsds
60	Āgminā  sānc tōrūm    nō mēm),    quaē , Thēstý ōs ūndīs	C5/C7	dsss
61	Ērēp tūm    mēdī s,    īn gēntēm  hē rōā vē gēbāt;	C3/C5 E9	sdss
62	Māgnānīm um  hērō ēm    Mēn dūm;    cū ī sānguis ā vōrūm	C5/C7 E4	dsss
63	Nōbīlīs, ēt    lōn gō    gēnē rōsus  stēm matē  clārūm	C3/C5	dsds
64	Sā dāt  cōgnō mēm;    mū līs    cū ī grāndī ōr ānīs	C5/C7	ssss

65	Cānīlīēs    mēnītūm    dēcō rāt;    cuij plūrimā  vūtū	C3/C5/C7	dsds
66	Māēsī tās,    hilā rīs    fācī ēs    grāvī tātē sēnīī	C3/C5/C7	sddd
67	Ōmā t[a], ātqu[e] ālā crēs    ōcū ī;    cuij māxīmā  vītūs	C5/C7 E3/4	sdds
68	Cōpōrī s, ēt    vālī daē    iūvē nīī  rōbōrē  vīrēs;	C3/C5	ddds
69	Āst ānī mūs    lōn g[e] exē lēns,    quēm  plūrimā  rērūm	C3/C7 E6	dsds
70	Cōgnī tō    lōn gūsqu[e] ū sūs    dōc taeque Minēr vaē	C3/C7 E7	dsds
71	Ēxpō lītū t    ārtēs;    mēdī siqu[e] īn fīxā mē dūllīs	C3/C5 E10	dsds
72	Verā Dē f    pī ētās,    ēt sānct o īn sīgnīs ā mōrē	C3/C5 E10	dsss
73	Haūd tūr bātā    fī dēs    Chrī stī,    fēr vēnsque sū b īmō	Tq2/C5/C7	dsds
74	Pēctōrē , caē lēstī    sū c cēnsūs  Flāmī nē , zē lūs	C5	dsds
75	Ēnū r[e] ē    Stīg lō    Brā sīllēs  cā cōrē  mēntēs.	C3/C5 E4	dsds
76	Ō quām  laē tā    fū īt,    quā  tē    Brā sīllā  vīdīt.	Tq2/C5/C7	dsds
77	Mēndē, dī ēs!    Quān tām    pōpū līs    dābī s īpsē sā lūtēm	C3/C5/C7	sddd
78	Āffīcī tīs!    Quān tō    tēr rōrē    fū gābītūr  hōstīs,	C3/C5 Tq4	sssd
79	Tē pū gnāntē,    fēr ūs;    qui  mūltā frē mī tquē rūt tquē	Tq2/C5	dsds
80	Chrīstī ā dās    cōn trā,    saē v o exā gītāntē fūr rōrē!	C3/C5 E8	dsds
81	Sēd tībī  prīmā    grāvēs    lācī mās    dābī t ātque lā bōrēs	Tq2/C5/C7	dddd
82	Pūgnā, cā dēt    mū ltō    cūm  cā rūs  vūlnērē  nātūs	C3/C5	dsds
83	Cōn fōs sūs,    pū chrō qu[e] īn tīngēt  sānguīn[e] ā rēnās	C3 E6/12	ssss
84	Pōpū rē lūs,    tēnū ēs    ēt vī tām  ēfflābīt ī n aūrās.	C3/C5 E10	dsds
85	Tū tāme n aētēr nī    praē fēr    Gēnī tōrīs hō nōrēm	C5/C7	dsds
86	Ānt[e] ōcū lōs,    nēc    cēdē    mā llīs,    nēc  cēdē dō lōrī:	C3/D2 Tq3/C7 E2	dsds
87	Mōrs ī llī  aētēr nām    pā rī ēt    sūpēr aēthērā  vītām,	C5/C7 E3	sssd
88	Pū chrā fēr rēt    vēr aē    quām  rēllīgī ōnīs ā mōrē	C3/C5	dsds
89	Pēctōrā  sūccēn sūs,    sūpēr ōque    lō cābīt Ō līmpō.	C5 Tq4	dsdd
90	Nōndūm  pērtīgē rānt    aē rātaē  lītōrā  prō aē,	C5	dsds
91	Pōst vārī ōs    pē lā gī    cā sūs    mū ltōsque lā bōrēs,	C3/C5/C7	dsds
92	Līnquē ntēs    ō rām  Aēthīō pūm,    — tōr rētē pē rūstām	C3/C7 E5	ssds
93	Āxē plā gām,    quō     s[e] īmpū lē rāt    saē v ae īmpētūs  ūndaē	C3/D2/C7 E6/11	dsds
94	Ādvēr sūsque    pō llūs,    vēr tīs    āgī tāntībūs aēquōr —,	Tq2/C5/C7	dsds
95	Hōrīdā  iām    mā gnūm    rē cītōrēm  bellā mā nēbānt	C3/C5	dsds
96	Aērūm naēque    grāvēs,    saē vōrūm  caūsā dō lōrūm.	Tq2/C5	dsds
97	Tērā prō cūt    pa lūs    cō lītūr    fē cūndā cō lōnīs,	C3/C5/C7	dsds
98	Ūndīquē  quām    cīn gūnt    mōn tēs    sā xōsāquē  cīrcūm	C3/C5/C7	dsds
99	Lītōrā , quā    lā xīs    fūr t hūmīdūs  Aūstēr hā bēnīs,	C3/C5	dsdd
100	Tūrbā tīs    vīō lētūs    ā quīs,    caē lūm  ōmnē frē lītūmque	C3 Tq3/C7 E11	dsds
101	Īnvō lēns    nīm bīs,    ēt  tēr rās  tūr bīnē  pērlāns:	C3/C5	ssss
102	Spīrītūs  hānc    sāc rō    dē sīgnātī  nōmīnē  Sānctūs,	C3/C5	dsds
103	Lysīā dūm    cū lām    pōpū līs;    quō s hōrīdā  cōn trā	C3/C5/C7	dsds
104	Bellā mō lēns    Tā muyā    fēr ōx,    (īd  nōmēn  ā vōrūm	C3 Tq3/C7	dsds
105	Hōstīs hā bēt    saē vūs),    dām nā  īnfertī  plūrimā  pāssīm,	C3/C5 E8	dsds
106	Dēvās tāns    āg rōs    fē cūndāquē  frūcībūs  ārvā;	C3/C5	sssd
107	Ābdū cēnsqu[e] hōmī nēs,    ī  praē dā  vīcītōr  ā bāctā,	C5 E4	dsds
108	Cāptī vōqu[e] āvī dōs    īm pīnguātī  sānguīnē  vēntrēs.	C5 E4	dsds
109	lām qu[e] ōm nēs    vārī tīs    cōn cūrērē  pārtībūs  hōstēs,	C3/C5 E2	dsds
110	Ēt saē vām    glōmē rārē    mā gnūm,    pōpū lētūr  ūt  ōmnēm	C3 Tq3/C7	sddd
111	Chrīstīā dūm    pōpū lūm;    fūr t īmī s īrā mē dūllīs	C3/C5	ddds

112	Ét bēlīr    vējsānūs    ājmōr    cārjnīsquē cūlpīdō	[C3/Tq3/C7]	ssds
113	Hūmālnaē;    glīsjcūt    īnjsānōj cōrdā fūjlrōrē,	[C3/C5]	ssss
114	Ét, nī dēxtrā    Dējīr    coēplīfīs    crūdēlībūs obstēt,	[Tq2/C5/C7]	sdss
115	Auxīlījūm    caēlīstē    fēljrens;    gēnītēmquē sūlpērbām	[C3/Tq3/C7]	dsds
116	Bēlōjrum) ārdēntēm    fūjīfīs    āvjdamquē crūjōrīs	[C5/C7/E3]	ssdd
117	Dīstūrbēt;    saēlvō    iām prōtīnūs ōmniā) Mārtē	[C3/C5]	sssd
118	Īncēsītēt;    māclīdētquē    pīlōrūm sānguīnē) tērrām.	[C3/Tq3]	sdss
119	Érgōj; ūbī) Nēptūj(um) ēmēnī) sūs    pōrtūquē pōtītūs,	[C7/E2/6]	dsds
120	Mēgnānī) mūs    nōjvīt    praē) sēs    fērā) bellā pā) rārī	[C3/C5/C7]	dssd
121	Chrīstī) dās    cōn) trā;    saē) vā) squē) īn) sūr) gērē) gēntēs,	[C3/C5/E9]	dsss
122	Hīnc ī) līnc    ānī) mīs    nūn) quām    dē) sīs) tērē) cētās,	[C3/C5/C7]	sdss
123	Dōnēc) caē) cē) ōm) nēs    pē) r) dānt) quē    vō) r) t) quē) crū) j) ēntā;	[C5/Tq4/E4]	sssd
124	Cōntīnū) jō    Sūpē) r) r) ō) r) ū) m) (ē) ā) m) ā) x) ī) m) ā) cū) r) ā) Pā) r) r) ē) t) ē) m)	[C3/E8]	dddd
125	Mēnt) ē) ā) d) ī) t) ē) t)    tā) c) ī) t) ō)    vē) r) s) ā) n) s)    sē) j) c) ū) m) ō) m) n) i) ā) cō) r) d) ē)	[C3/C5/C7/E2/11]	ddss
126	Ō) s) ē) s) s) s) s)    ī) m) p) l) ō) r) ā) t)    ō) p) ē) m) ;    qu) a) ē) p) l) ū) r) i) m) ā) c) a) ē) l) ō)	[C3/Tq3/C7]	ssds
127	Ā) d) v) ē) n) ī) t) ; hū) m) ā) n) ī) s)    cū) m) s) ē)    cl) ē) m) ē) n) t) i) ā) r) ē) b) ū) s)	[C5/C7]	dsds
128	Ō) m) n) i) p) ō) t) ē) n) s)    pra) ē) j) b) ē) t)    f) a) c) i) l) ē) m) ;    p) r) e) c) e) v) i) c) t) ā) sū) j) ō) r) ū) m) .	[C3/C5/C7]	dsdd
129	Sē) j) g) i) t) ē) x)    ō) m) n) i)    g) ē) m) i) n) ā) s)    tū) m) cl) ā) s) s)ē) b) i) j) r) ē) m) ē) s) ;	[C3/C5/C7]	dsds
130	Ā) p) t) ā) r) i) c) ū) ē)    i) ū) b) ē) t) ;    c) ā) r) ū) m) q) u) e) ā) d) j) pra) ē) l) i) ā) n) ā) t) ū) m)	[Tq2/C5/E9]	sdss
131	Fē) m) ā) n) d) ū) m)    m) i) t) t) ē) n) s) ;    p) r) i) m) a) e) v) ō) f) l) ō) r) ē) d) e) j) ō) r) ū) m)	[C3/C5]	ssss
132	Ē) g) r) ē) g) i) ū) m) q) u) e) ā) n) i) m) ō)    i) ū) v) ē) n) ē) m) ;    m) ē) n) t) ē) m) q) u) e) p) ā) l) t) ē) m) i) s)	[C5/C7/E5]	ddds
133	Mō) r) i) b) ū) s) ī) n) s) t) r) ū) c) t) ū) m) ;    m) ō) n) i) f) i) s)    ī) m) p) l) ē) v) i) t) ē) j) t) ī) n) f) i) t) ;	[C5/C7]	dsds
134	"Dī) s) c) e) ; p) ū) l) ē) r) ;    p) r) i) m) i) s)    v) i) r) t) ū) t) ē) m) q) u) a) ē) r) ē) j) ā) l) b) ā) n) n) i) s) ;	[C3/C5/E12]	dsss
135	"Ē) x) i) m) i) ū) m) q) u) e)    l) ā) b) ō) r) ē)    d) e) j) ō) s) ;    n) ō) n) l) a) ū) d) i) s) ā) l) m) ō) r) ē) m)	[Tq2/Tq3/C7]	ddds
136	"Hū) m) ā) n) a) ē)    quī) d) ē) j) n) i) m)    t) ē) r) r) ē) n) i) t) ā) n) g) ā) t) h) ō) j) n) ō) r) i) s)	[C3/C5]	sdss
137	"P) ē) c) ū) s) ā) l) m) ō) r)    t) i) b) ?) ;    s) ē) d)    d) i) v) i) n) ū) m) p) ē) c) t) ō) r) ē) j) n) ō) m) ē) n)	[C3/D2/C5]	ddss
138	"S) i) g) n) ā) l) t) ū) m)    m) ē) m) ō) r) i)    g) ē) s) t) ā) ;    f) i) d) ē) l) i) c) ū) e) c) ā) l) ō) r) ē)	[C3/C5/C7]	sdsd
139	"Ā) c) c) ē) n) s) ū) s)    qu) a) ē) j) c) ū) m) q) u) e) ī) n) s) t) ā) n) t)    b) ē) l) i) a) ā) t) qu) ē) l) ā) b) ō) r) ē) s)	[C3/C7/E6/9]	ssss
140	"Ī) n) g) r) ē) d) ē) l) r) e) ā) ū) d) ē) n) t) ē) r) ;    sa) ē) l) va) ē) q) u) e) ō) p) ō) n) ē) r) ē) j) p) ē) s) t) i) .	[C5/E4/9]	dsss
141	"C) ē) m) i) s) ū) t) ī) n) n) ū) m) ē) l) ō)    crū) d) ē) l) ē) s) ā) g) m) i) n) ē) j) g) ē) n) t) ē) s)	[C5]	ddss
142	"P) r) a) ē) l) i) ā) Chrī) s) t) i) ā) d) ū) m)    p) ō) p) ū) l) ō)    t) r) ū) c) ū) l) ē) n) t) ā) m) i) j) n) ē) n) t) ū) r)	[C5/C7]	dddd
143	"Ī) n) d) i) g) i) n) ā) m) q) u) e)    n) ē) j) c) ē) m) ;    i) ā) m) i) j) ā) m) ē) t)    c) ē) r) v) i) c) i) b) ū) s) ī) n) s) t) ē) n) t) ;	[Tq2/C5/C7/E9]	sdss
144	"N) ō) n) s) ē) c) ū) s) ā) c)    sa) ē) l) va) ē)    c) ā) r) i) p) t) ū) r) a) ē) c) ō) r) p) ō) r) ā) t) i) g) r) ē) s) ;	[C3/C5]	dsss
145	"H) a) s) t) ū) j) r) a) ē) q) u) e)    p) i) j) ū) m)    s) i) t) i) j) ē) n) t) i) fa) ū) c) ē) crū) j) ō) r) ē) m) .	[Tq2/C5]	sdss
146	"Q) u) a) ē) s) p) ē) l) s) ō) s) ē) s) s) i) s) ;    a) ū) t) i) q) u) a) ē)    f) i) d) ū) c) i) ā) r) ē) s) t) ā) t) ?	[C5/C7]	ssss
147	"Ū) n) d) ē) s) i) j) b) i) j) ā) u) x) i) j) ū) m)    p) ō) s) c) ā) n) t) ?    q) u) e) i) s) v) i) r) i) b) ū) s) h) ō) s) t) ē) m)	[C5/C7/E4]	ddss
148	"Ī) m) m) ā) j) n) ē) m)    c) ō) n) t) r) ā)    p) ū) g) j) n) ē) n) t) ?    q) u) ō) r) ō) b) ō) r) ē) j) p) a) ū) c) i)	[C3/C5/C7]	ssss
149	"Ī) n) n) ū) m) ē) l) r) ā) s)    p) ō) s) s) i) n) t)    t) ē) c) t) i) s)    ā) r) c) ē) r) ē) c) ō) h) ō) r) t) ē) s) ?	[C3/C5/C7]	dsss
150	"S) i) q) u) a) ē) l) r) ē) n) d) ā)    f) ū) l) g) ā)    v) i) t) ā) [ē) s) t)    (l) i) c) ē) t) i) d) q) u) ō) q) u) ē) t) ū) r) p) ē)	[Tq2/C5/C7/Af9]	sdsd
151	"L) i) n) q) u) ē) n) d) a) e) q) u) e)    d) ō) j) m) ū) s)    f) ē) j) c) ū) n) d) i) q) u) e) h) ō) s) t) i) b) ū) s) ā) g) r) i) .	[Tq2/C5/C7/E10]	sdss
152	"Ō) c) c) ū) j) d) ū) n) t)    m) ā) r) i) j) ā) ā) t) ā)    v) i) j) ā) m) ;    d) ē) s) ū) n) t) qu) ē) c) ā) r) i) n) a) ē) ;	[C3/Tq3/C7/E6]	sdss
153	"S) ā) s) ā) p) r) ō) c) ē) l) l) ō) s) i)    q) u) i) b) ū) s) ā) e) q) u) ō) r) i) s) ā) r) v) ā) f) ā) l) t) i) g) ē) n) t) ;	[C5]	dsdd
154	"Ā) t) q) u) e) ā) n) i) m) ā) s)    m) i) s) ē) l) r) i)    r) ē) j) b) ū) s)    t) ū) t) ē) n) t) ū) r) ā) j) d) ē) m) p) t) i) s) .	[C3/C5/C7/E2]	ddss
155	"Q) u) ā) r) e) j) ā) g) ē) l) ; r) ū) m) p) ē)    m) ō) j) r) ā) s) ;    r) ā) p) i) d) ō) s)    p) ē) t) ē) j) m) ā) m) ō) r) i) s) ā) e) s) t) ū) s) ;	[Tq2/C5/C7/E2]	dddd
156	"Ā) t) q) u) e) j) t) ē) r) ū) m)    f) l) ū) c) ū) s)    ā) r) i) m) ā) t) ā) p) ū) p) p) ē) l) ā) c) ē) s) s) ē) ;	[C3/C5/E2]	dsss
157	"S) ū) b) s) i) d) i) ū) m) q) u) e)    v) i) l) r) i) s) ;    s) i) q) u) ō) d)    p) ō) t) ē) l) s) ; ō) c) ū) l) s) ā) f) f) ē) r) .	[Tq2/C5/C7]	ddsd
158	"Q) u) i) t) ē) j) c) ū) m) q) u) e)    m) ā) j) n) ē) n) t)    c) ā) l) s) ū) s) ;    q) u) i) c) ū) m) q) u) e) l) ā) b) ō) r) ē) s) ;	[Tq2/C5/C7]	sdss

159	"Cōstan tī    tōl ē rār j  ān l m o  ēt    sūp ē rārē mē l m ēntō,	C3/C7 E7 9	sddd
160	"Īncō lū mēm    s j    tē    sēr vāb t  dēx trā Tō nāntīs,	C3/D2 C5	dsss
161	"Hōst ēquē  cōnc ē dēt    vic trīc ā  signā sū bāctō	C5	dssd
162	"Ād pā trīs    rētū fiss ē  oō j lōs    clā rūmqūē trō paeūm,	C3/C7 E7	sdds
163	"Īlā dī ēs    nō bīs    fē l cīō r  tō j t, ē t  altō	C3/C5	dssd
164	"Dē bītā  vōtā    Dē f o  ēt    dī g nōs    sō lvēmūs hō nōrēs;	Tq2/C5 C7 E7	ddss
165	"Pārtāquē  bēllān dō    dī vīnāē  laudīs ā mōrē	C5	dsss
166	"Glōrīā  dulcis    ē f r t,    quāē  tē    mānē t  ĩnc tā , nātē.	Tq2/C5 C7	ddsd
167	"Āi s j  tē    fī nīs    p r l mīs    mānē t  ūtīmūs ānīs,	C3/C5 C7	sssd
168	"Flōrēn tēmqūē    t j b t    sūn t  ērē p tūrā iū vētām	Tq2 C5	sdss
169	"Fūnēr f a , ē t  aētēr n ī    sic s t āt    sēn tēntīā  Pā trīs,	C5 C7 E3	dsss
170	"Hīnc ĩm p ēnsā    mā nēt    tē  glōr f a , hō nōsquē pē j rēnnīs	Tq2/C5 E10	sdsd
171	"Fātā tū f a  ēt    caē f r t    dēcūs ĩmmōr tālē sē quētūr;	C3/C5 E4	dsds
172	"Ēt bēnē  vīt f a  ēn j tūr    vīt f a    praē sēntē pō lōrūm.	C5 C7 E5	ddss
173	"Āud f ē  ĩg j tūr    dēx trā    fōr t ī,    Dōm īn īquē sū b  ĩmō	C3/C5 C7 E2	dssd
174	"Pēctōrē  fī gē    mē mōr,    qu j  tēmpērā t  aēthērā , nōmēn."	Tq2 C5	ddsd
175	Sic fāt t us,    nāt ūm    clā rōs    dī m ittit ā d  ōr s ;	C3/C5 C7	ssss
176	Bīsq uē  ād d t    sōc j ōs    vī g īnt ō , āt quē  ĩnstrū t  āmīs;	C3/C5 E2 9	sdss
177	Ēt dārē  vē ā    iū bēt    vēn t īs,    dī vīnā  prē cātūs	Tq2/C5 C7	ddss
178	Ād sp ī rēt    p r l mīs    iū vē nīs    clē m ēntīālē coē p t īs.	C3/C5 C7	ssds
179	Ērgō trā h t    cūr vūm    naū tārūm  dēx tērā  fērūm	C3/C5 C7	dsss
180	Sēd ū f a , ē t  āddū c lōs    āl tērā  vōcē rū dētētēs	C5 E3	dsss
181	Cōll g j t  ĩn    sp r ās,    pē lā g īquē    sō nāntībūs ūndīs	C3/C5 Tq4	sddd
182	Ōbvēr t t    prō rās;    mā l t īs    sīmū l  ēxp īcā t  āl t īs	C3/C5 C7	sssd
183	Cārbās a , ē t  āccē p tāt    cōn tēnt īs  fīnībūs āurās.	C5 E3	dsss
184	Īncūbāt  ōcē ā nō    Bōrē lās,    sūb j g īquē cā r nām	C5 C7	dddd
185	Cōncāvā  vē ā    tē nēns;    vō lā t  ĩlā    sē cātquē prō fūndūm	Tq2/C5 Tq4	dddd
186	Ūndā  sā lūm,    tūm j dāsquē    rū lēs    citā  lāb ītūr  ūndās.	C3/C5 C7	dddd
187	lām quē  hīs , lām quē  ĩl t īs    spū māntībūs āp p cāt  ōr īs	C5 E2 4	sssd
188	Flūctībūs ; ĩnsā n ī    mī tēscūnt  mūm rā  pōn t ī,	C5	dsss
189	Ād sp ī rāt    vēn t īs    dūm  Pārr hās īs  Ūrsā sē cūndīs,	C3 C5	sssd
190	Dīvēr sāsquē    tē nēt    trān smīssā    pē j r  aēquōrā  sēdēs	Tq2/C5 Tq4	sdsd
191	Chrīst ā d ūm , Hīnc    mū f r t    sōc j ōs    sē  p rōt īn ūs  āddūnt	C3/C5 C7 E4	dsds
192	Māgnān īmō    iū vē n t ī, ēt    cā l sūs    cōm tātūr  ĩn  ōmnēs.	C3/C5 C7 E7	ddsd
193	Ērg f o  ālā cēr,    cēn tūmqūē    vī r īs    st p āntībūs, āc r ī	C3 Tq3 C7 E2	dsds
194	Pūgnān d ī    stū d j ō,    saē lvōr ūm  ēt  cōrdā dō mānd ī,	C3/C5 E9	sdss
195	Fēm j ē  ĩtēr ēmēn sūs,    cūm  ĩām    prōpē  moēn f a  ā dēssēt	C5 C7 E2 13	dssd
196	Chrīst īcō lūm,    quībūs    āuxīl f ī ā  ōppōr tūnā  fē rēbāt,	C3 D2 E10	ddds
197	Dēvē n t     mā g n ī    spāt j ōsūm  flūmīn īs  ālvēūm;	C3 C5 Syn14	ssds
198	Ādvēr sūmqūē    prē mēns    rāp j d īs    ōb n t tū r  ūndīs,	Tq2/C5 C7	sdds
199	Hōst j lēsquē    pē t t    sē dēs.    Hīc  bārbārūs  ōmnēs	Tq2/C5 C7	sdss
200	Ūndīquē  cōllēctās    āc j ēs    glōmē rāvērā t  hōst īs;	C5 C7	dsdd
201	Quāquē  pē j r  ūmbrō sās    (quā  sē    Phō ē bēā  sū p rēmō	C5 C7	dsss
202	Ōr b tā  lāpsā    pō lō    dē j vōl v t    ĩn  aēquōrā ) sīlvās	Tq2/C5 Tq4	ddsd
203	Ōpp dā  strūctā    lāt ēt,    quāē quē  ārīdā  ĩt tōrā  prōptēr	Tq2/C5 E9	ddsd
204	Cōnd tā  tūrgēn tūm    frēm j tūs    pāt j ūntūr  ā quārūm.	C5 C7	dsdd
205	Hīnc ōm n īs    sōr t tā    lō cūm    sē lēctā  iū vētūs	C3/C5 C7	ssds

206	Struxerãit ingênitês    aê dês    triã qu[e] ôppidã  lãto	C5/C7 E11	dssd
207	Circũit[ũ], êt    vãs t[is]    vã  lãvãrãit ùndiquê  trũncis	C3/C5 E4	dssd
208	Singulã ; nãm    cã cũm    tãr  binõs  dũxerãit òrbês	C3/C5	dsss
209	Lignõ rũm,    figêns    ãm ãmãniã  róbõrã  tãrrãe,	C3/C5	sssd
210	Vimĩn bũsquê    ã gãns    trãns vãrsãs  grãndibũs òmõs.	Tq2/C5	ddss
211	Vãll[um] ãngêns;    vã  lõ    triã  prõpũg nãcũlã  cuiquê	C3/C5 E2	ssds
212	Àddidit êt    bilnãs    iũ rês,    quibũs òmnê  fã nãstrãs	C3/C5/C7	dssd
213	Per lãtũs êxigulãs,    òc cũtã    fõ rãmĩnã , rũmpit.	C5/Tq4	ddsd
214	Ùndê  lã vês    ãrcũ    tõr quêt    str dãntê  sã gittãs,	C3/C5/C7	dsss
215	Dãtqu[e] ãm prõvĩs is    lã tãlã ã  vũlnerã  tãfis.	C5 E2	sssd
216	Hũc òm nis    iũvã nũm    lã g õ,    quibũs ãc rõ r ãntũs	C3/C5/C7	sddd
217	Sãnguĩn is ãrdõr    ê rãt    bẽll iquê    cũ pidõ  nã fãndi,	Tq2/C5/Tq4	ddsd
218	Cõntũl it ãrmã    fã rõx,    ãr cũs    cãlã rãsquê  sã gittãs	Tq2/C5/C7	ddsd
219	Lignãquê  pĩct[ã] ãv ũm    pãn nis,    quãe  bãrbãrã  fãrõ	C5/C7 E5	ddss
220	Spũmifã r iquê    dõ lãt    pãrã cũtõ  dãntê  põ l tquê	Tq2/C5	ddds
221	Dextrã  sũ tis,    gã s lãtquê    fã rõs    crũ dãlis  ãn  ùsũs;	C3/Tq3/C7	dsss
222	Êt  d ĩ rãptã    fã rãr[um] ãm ãmãniã  tãrgõrã  cõ s f is,	Tq2 E7	sdsd
223	Dũrã t[ã] ãd    sõ lãm,    scũ t[ã] hõr id[ã] ê t  ãn viã  tãf is.	C3/C5 E3/7/9	sssd
224	Òmnês  vãst it ũ    pãtr õ    rõ bũstã  cõ lõrê	C5/C7	ssds
225	Mãmbrã  gã nãs    ã ũ  êt    frõ ntãm    mãd ãsquê  rũ bãnti	C3/C5/C7 E6	dssd
226	Tũrpã rũnt    sũ rãs;    h ĩ  n grõ  cõ rõrã  sũ cõ	C3/C5	ssss
227	Pĩngãntês    tõ tõs    d ĩ vãrs is  nã xibũs  ãr tũs,	C3/C5	ssss
228	Êt  p ic tõ    vã rãs    ãm ãntãntês  cõ rõrã  vãstês;	C3/C5	ssds
229	Ùt  quã s  ãr t ĩ c is    pũ l chrã    sõ lãt  ãntê  M ĩn ãvãe	C5/C7	sdsd
230	Pĩngãr ã  ã cũ    tũn cã s    sõ lãnt is  dãxtãrã , vãl  quãe	C3/C5 E3	ddss
231	Rãtã ã  mũlt p l ic ũ    tã x it    sũ b l ĩtã ã  f ĩ õ.	C5/C7	ddss
232	Pãctõrã  cãnt[um] ãl ĩ     vãr ãr[um] ãc  tãrgã  võ lũcũm	C5 E5/11	ddds
233	Nũdã rũnt    p ĩn nis,    quã s  ãn fã cãrã  cõ lõrê	C3/C5	ssss
234	Divãrs õ , ãptãntês    v ã cõ    ãtã ã  cõ rõrã  cãrcũm;	C5/C7 E3	sssd
235	Òmã rũnt    ãl is    ãv ũm    cãp ĩtã ã  ãr dũã  mũl t ,	C3/C5/C7 E11	ssdd
236	P ũr ĩmã  pãndãntês    pã xõ    rãd ĩ micũlã ã  cr ĩnã;	C5/C7	dssd
237	Ãtqu[e] ãl ĩ õs    ãl ĩ õsqu[e] hãb ĩtũs    pãr  nũdã  dã dãrã	C3/C7 E2/8	ddds
238	Mãmbrã  fã r ũ , hõm b ĩ ã s    v ã sũ,    vũ l tũquê  m ĩn ãcãs.	C5/C7 E4	ddss
239	Hõs  ùb ĩ  mãgnãn ĩ mũs    nũmã rõqu[e] ãr m ĩsquê  põ tãntês	C5 E11	ddds
240	Cõnvã n ĩssã    v ã dãt    iũvã n is    crũ dãl t bũs  òm nãm	Tq2/C5/C7	sdds
241	Lysã dũm    põpũ lũm    vãs tãnt    ùt  clãd ĩbũs , ããgrõ	C3/C5/C7	ddss
242	Ãnd ĩ gnãns    ãn ĩ mõ:    "Sãe lvã s,    ãl t, êccã  cõ hõrtã	C3/C5/C7	sdsd
243	"Cãm ĩ mũs, õ    sõ c ĩ ,    d ĩ r[um] ãn ãrã  pãctõrã  v ĩ rũs	C3/C5 E9	ddss
244	"Ãn fã n ĩs is    gã s tãrã ã  ãn ĩ m is,    òd ĩ õquê  fũrãntês	C3/C7 E6	ssdd
245	"Ãm ã n ĩ ,    nõ s tr is    bẽll[um] ãxtrã mũmqũe  pã rãrã	C3/C5 E7	ssss
246	"Ãxc ĩd ũm; ãtqu[e] ãdã õ    tõ t is    hũc  v ĩ r bũs  òm nã s	C5/C7 E4/5	ddss
247	"Cõllãct ũ ãrũm pãnt    fũr ĩs    st ĩm ũl ãnt bũs  hõstã s	C5/C7 E3	ssdd
248	"Cõncãptũm    pãtrãrã    nã fã s,    n ĩ s  nõstrã  crũ ãntũm	C3/Tq3/C7	ssdd
249	"Cõnãl[um] ãn fr ĩngãnt    cõãp ĩ s    prã ã s tãnt bũs  ãrmã.	C5/C7 E3	ssss
250	Quãrã ã , ãn ĩ m is    ãn v ĩct ũ  òm nã s    (h ĩ nc  òm n is  òr gõ	C3/C7 E2/7	dsss
251	"Êst  quõn ĩ ãm    bẽll ũ ,    tãn dãmũs  bãrbãrã  cõn ãrã	C3/C5	dsss
252	"Ãg m ĩnã ; crũdã ũ     prõpã rãmũs  fũnãrã  gãnti	C5	dsds



253	"Quae mérujt:    núncj Mártis    ópús,    núncj vírbújs úsús!	C3/Tq3/C7	dsds
254	"Aúxíllíum    nójbis    ét  róborja  ájb aéthéréj súmmó	C3/C5 E10	dssd
255	"Súfficijét    Pátér  áltíob nás;    ét  víndicé  dextrá	C3/C7	ddds
256	"Dē sae vís    poe nás    méritás    pété t  hóstibújs, últús	C3/C5/C7	ssdd
257	"Sacrí lé gúm    pópú lúm;    ús tasqu e  ácc censús  In íras,	C3/C5 E10	ddss
258	"Crúdél és    mú ltá    vás tá b  caedé  cá t érvás."	C3/C5	ssss
259	Haéc ú b  díctá    dé dí t,    dí vín s  pectó r á  té f s	Tq2/C5	ddss
260	Ínstrú t , átu e  á ní mó    cúl pá rúm  pón d é rá  (sí  quá	C5 E5	ddss
261	Ínsé dí t    mén t     dé pón éns , ánté  sá c r átúm	C3/C5	ssss
262	Gérvá  sá c é rd ót ém    flé c t t,    mén t e  ómn á  vé rs á ns,	C5/C7 E10	dsss
263	Quém  sél cúm    pí ús    in    tá lés    ádd ux ér át  ús ús.	C3/D2/C5/C7	sdss
264	Íncál ul eré    ví f r,    má g n í qu e  ha ús eré  sú b  í mó	Tq2/C5 E10	ddss
265	Pectó r e  vé rb á    dú c s;    fá c t úm qu e  ín s í gné  sél cú t f.	Tq2/C5 E10	ddss
266	Ábstér s ér e  ómn í     cúl pá rúm  pectó r á  láb é,	C5/E4	ssss
267	Crímín á  cón f és s í.    Bél í r    flá gr á t  ínt ús  ín nú r éns	C5/C7	dssd
268	Ácér  á m ör;    ús t ús    mé dí f s    dó l ör  óss t ib ús  ha ér ét.	C3/C5/C7	dddd
269	Íam  mé dí úm    cae í r    nó j  á t á    pé r é g ér á t  ó rb ém,	C3/C5/Tq4	dssd
270	Dév é x ó qu é    fé r é b á t úr    p ér  Ó l y mp í c á  c ú r ú	Tq2/C7	sdss
271	Átr á  dé c t í v ís,    nú t  ómn s    á d  á rn á  iú v ént ús	C5/Tq4	dsdd
272	Hó rt á t ú    dú c s,    adv ér s úm    ní t éns qu é  p ér  á nn ém,	C3/D2/C7	sdss
273	Cá str á  ín í l m ic á    pé t ú nt.    Fér í r    t ó t o  ín gr ú t  h ór ör	Tq2/C5/C7 E2 11	ddss
274	Flú m ín é ; c án és c ú nt    á d d ú c f s  a é qu ór á  ré m ís;	C5	dsss
275	Ó c ú r í r ú nt    sae v í    n ón  pí gr ís  pá ss í b ús  h óst és	C3/C5	ssss
276	Ín nú m ér í r;    t ér í qu e  á l í r    cr é b ér m á l  mí tt ú nt	C3/C7 E7	dsds
277	Té a ; á l í r    lé ví b ús    pra é t é x ú nt  ín tr í b ús  a é qu ör,	C3/C5 E2	ddss
278	Ínt én d ú nt qu e  á c r és    á r c ús;    p ér    í n án é  sá g ít ta é	C5/C7/Tq4 E4	sssd
279	Hú c  t í l ú c    dé n sa é    v ó l t á nt    p ér n í c í b ús  á f ís;	C3/C5/C7	ssds
280	Ó b str í d ú nt    n ér v í,    té f ís    f ú g í t é nt í b ús  á ér	C3/C5/C7	sssd
281	Dát  s ón í t úm,    cí r c úm qu é    ví r ís    ó b m ú r m ú r á t  a ur és.	C3/Tq3/C7	dsds
282	Íam qu e  h ú nc , íam qu e  t í l úm    c é rt ó    pé t í t  h óst í c á  í á c t ú	C5/C7 E2 4	sssd
283	Tú rb á  r ú l éns,    mú l t ás qu é    lé ví    dát    á r ú nd ín é  pl ág ás;	C3/Tq3/C7/Tq4	dsdd
284	H ör én d ú mq u é    fr é l m ít    t ér í qu e  á r c eré  l á b ór át.	Tq2/C5 E9	ssss
285	N í t ún t úr    c ón t r á,    sc ín d ú nt qu e  á dv ers á  pr ó f ú nd í	C3/C5 E8	ssss
286	Flú m ín í s  á v á    ví r í;    cr é b í r s qu e  ín í l m ic á  fá t í g á nt	Tq2/C5 E10	ddsd
287	Cá str á  gl ó b ís,    qu ós    í gn ís    é d á x    v ó m ít , á ér á  f úm ó	C3/D2/Tq3/C7	dsdd
288	Ínv ól v éns    pí c é j o , ét    c áv á  mú r m ú r é  í tt ór á  t ér r éns.	C3/C5 E6	sddd
289	Ín st át  ét  ú rg ét    á lg éns    á ní m o  á c r í, v ó c é  má j nú qu e	Tq2/C5 E10	ddds
290	F ú l m ín é ús    Fér í n ánd ús,    (é f     qu ó qu é  c é t ér á  p úb és	C3/Tq3/C7	dsdd
291	Ha ér ét), ét  h óst í l és    t ó t ó    f ú g á t  a é qu ór é  tú r m ás.	C5/C7	dssd
292	Qua ís  ú b í    sí c á    B ó r é l ás    ví ó l ént ús  á b  Á rc t ó	C3/C5/C7	dsdd
293	Írr ú t , í ns é qu í t úr qu é    c á v ás    p ér    í n án í á  n úb és	Tq3/C7/Tq4	dsdd
294	Átr á ; c ón c é d ú nt    ví c t a é,    t ó t ó qu é  f ú l g á nt úr	C5/C7	dsss
295	A é th ér é ; dí ff ú g í ú nt    n ím b í;    s úm m í j  á t á  pá t é sc ú nt	C5/C7 E11	ddss
296	Á v á  pó l í;    v ó l á t    t í l é    c í t ís    p ér  ca er ú l á  p énn ís	C3/D2/Tq3/C7	ddds
297	V í c t ör, ét  ín    c á j ró    dát  lí b ér á  fl á m ín á  ca el ó:	C3/C5	dssd
298	Ha úd  á l í t ér    iú v é l ís,    só c í t ís    c óm í t á nt í b ús , ó mn és	C3/C5/C7	dsdd
299	Flú m ín é f s    h óst és    ét  f ú c t í b ús  é x p ú l í t. Í ír	C3/C5	dssd

300	Ūt tērīrām    tēnūjērē,    fūlgā    sūā] castrā vōljūorī	C3/Tq3/C7	sddd
301	Āppētjērē    rūjūt    rāpīdī    vēljūt aēquōrā] māgnō	Tq2/C5/C7	dddd
302	Tūrbīn[e] ī]n āltā    Nō]tī:    pēdī]būs    tīmō]r āddīdī]t ālās.	Tq2/C5/C7 E3	dddd
303	Ūt sē]s[e] īnc]ū]sēr[e] ā]l]tīs    hō]s]tī]ā] vā]llīs	C7 E3 6	ssss
304	Āgminā], stīpī]t]būsqu[e] ādī]tūs    īngēntī]būs ōmnēs	C7 E8	ddds
305	Ōbstrū]xērē,    frē]mūnt    ī]n]tūs,    saē]vō]quē prō]fū]ndūm	Tq2/C5/C7	sdss
306	Sō]l]cī]tānt    clā]mōrē    pō]l]ūm:    rū]ē]r[e] ārdūā] crē]dās	C3/Tq3/C7 E12	dsdd
307	Stō]rā]l cū]m    strē]pī]t]ū] ī]m]ā]n]ī,    vē]l tū]rbī]nē]l sī]vās	C3/C7 E7	ddss
308	Hō]r]tī]cō]    stēr]n]t], ē]t    scī]n]d]t    nēmū]s ōmnē] frā]gōrē.	C3/C5/C7 E6	dssd
309	Hīs ē]d]t    rā]l]cō]s    cūr]vātā    cū]l]cūr]bītā]l cā]ntūs,	C3/C5/Tq4	sssd
310	Ī]nsēr]t]a] ō]blō]n]g]is    cālā]m]is    rēsō]nā]nt]būs; ī]l]rī	C5/C7 E3	ssdd
311	Hō]r]ē]n]dū]m    cō]ch]lē]jās    sī]nū]l]sās] flāt]būs ī]m]plē]nt,	C3/C5	sdss
312	Ē]t saē]vū]m    rē]bō]jā]nt:    — ē]ā]l dī]rā]ē]l clā]ssī]cā]l gē]ntīs.	C3/C5	sdss
313	Ā]mā] pā]r]rā]nt;    dū]m]q[u]e] ā]mā]    pā]r]rā]nt,    mī]s]tūs]quē fū]r]rōrē	C3/Tq3/C7 E6	dsds
314	Ā]cēr ā]l]gīt    tīmō]r,    ē]cē]    fū]r]rē]ns    fū]vī]ā]l]būs hērō]s	C3/D2/C5/C7	dddd
315	Ā]p]pī]cū]j]t    rī]p]is,    frī]mā]quē    pō]tītūs ā]r]rē]nā,	C3/C5/Tq4	dsdd
316	Ō]rdī]nē]l quē]m]quē    vī]rū]m    lō]cā]l]t ā]p]tō]l;    cō]rdā] tū]l]mēs]cū]nt	Tq2/C5/Buc	ddds
317	Ō]mnī]būs, ē]t    prō]pē]rō    pē]r]gū]nt    pē]r] līt]tō]rā]l grē]ssū	C3/C5/C7	ddss
318	Ā]mā]t]rī:    rūt]l]ō    lū]cē]nt    hās]tī]ā]l fērō	C3/C5/C7	sdss
319	Ē]t glā]dī]t]i] ā]ncī]p]tēs    ē]t] fērū]m fū]sī]lē] — glā]ndēs	C5 E4	ddss
320	Quō]d vō]m]i]t hō]r]rīsō]j]nās,    ū]bī] sū]l]phū]rā] cō]m]p]l]t ā]trā	C5	dddd
321	Flā]m]mā vō]l]rā]x,    lē]tō    prō]pē]r]rā]t]o] ē]t] pō]r]tī]t] hō]stēs —.	C3/C5 E10	dsds
322	Ī]ncē]dīt,    lō]n]g[e] ā]n]t[e] ā]l]tō]s    pū]l]chēr]mū]s ōmnēs,	C3/C7 E6 7	ssds
323	Ē]f]fū]l]gē]ns    ā]r]mīs    ē]t    ā]hē]nā] lū]cē cō]r]rū]cūs,	C3/C5/Tq3	ssds
324	Femā]n]dūs,    sī]c]c]s    fl]gē]ns    vē]stī]gī]a] ā]r]rē]nis	C3/C5/C7 E11	ssss
325	Ā]cī]ō]r, ē]t    sō]cī]ō]s    ā]d] pū]g]n]ā]m ī]n]cē]dīt ō]vā]ntēs.	C3/C5 E10	ddss
326	lām]quē prō]pī]n]quā]ntēs    cās]t]rīs,    ā]rdē]nt]būs ī]n]stā]nt	C5/C7	dsdd
327	Ū]n]jā] ō]m]nēs    ā]n]mīs,    ē]t] fērō] [scī]ndērē]l vā]llū]m	C3/C5 E2	sdss
328	Cō]n]stī]tū]nt,    pē]n]tūs]qu[e] ī]n]vīsā]m pē]rdērē]l gē]ntēm.	C3/E8	ddss
329	Ō]ppō]sū]l]r[e] ā]cī]lēm    cō]n]t]rā,    saē]vō]s]quē dē]l]dērē	C5/C7 E5	ddss
330	Ōrē] frē]mē]ntē    sō]l]nō]s;    nēc] sēsē]l crē]dērē]l cā]mpō	Tq2/C5	ddss
331	Ū]l]t]r]a] ā]ul]dē]nt    hō]s]tēs,    ā]l]t] ī]m]pū]g]nā]nt]būs ā]mā	C3/C5 E2	ssss
332	Ō]bvī]ā]l fērē]    vī]rīs;    sē]d] prō]pū]g]nā]clā] tū]jē]ntēs	Tq2/C5	ddss
333	Ā]c tū]r]rēs,    sū]ā]l cā]strā    fō]l]vē]nt,    crē]b]rās]quē sā]l]gīt]tās	C3/Tq3/C7	sdss
334	Ī]ntō]r]quē]nt    dē]n]sī]    pē]r    ā]l]pē]rtā    fō]r]rā]mī]n]jā], ē]t] ā]rcē]nt	C3/C5/Tq3/Tq4 E14	ssdd
335	Ā]ccēs]s]u] ī]n]stā]nt]tēr    vā]ll]t.    Nō]n] sē]gnī]ūs ī]l]rī	C5/C7 E3	ssss
336	Ī]n]stā]ntī, ā]t]q[u]e] ā]dī]tūs    tē]n]tā]nt    hā]c fēr]vī]d]t] ē]t] ī]l]ā;	C5/C7 E4 12	sdss
337	Tē]lā]quē] sū]l]phūrē]f]is    iā]cī]ū]nt    crē]b]bēr]mā]l flā]m]mīs	C5/C7	ddds
338	Hō]rīsō]j]nō    strī]dōrē,    lē]vēs    cō]n]tō]rtā] pē]r] ā]urās:	C3/Tq3/C7	dsds
339	Ī]l]ā vō]l]lā]nt,    scī]n]dū]nt]quē    vī]jām    pē]r] lī]gnā, trū]cēs]quē	C3/Tq3/C7	dsds
340	Prō]stēr]n]ū]nt    ā]cī]jēs.    ī]n]cū]mbū]nt] ā]g]mī]nē]l dē]nsō	C3/C5	sdss
341	Dū]x pū]bēs]qu[e] ō]m]nīs,    fō]r]tēs]qu[e] ī]n ā]l]pē]rtā pē]l]rī]clā	C5 E4 8	sssd
342	Prō]jī]cī]ū]nt    ā]n]j]mās:    prō]t]ē]c]t]i] sō]l]ā sī]l]nī]strīs	C3/C5	ddss
343	Ō]b]jī]cī]ū]nt    tē]l]līs,    vī]b]rā]nt    strī]dē]ntī]ā]l dē]x]t]rīs	C3/C5/C7	dsdd
344	Ā]m]jā], ē]t] dūrā    sē]l]cā]nt    ī]m]pā]c]tā] lī]gnā sē]l]cūrī.	Tq2/C5 E2	sdss
345	Fī]t vī]ā]l vī,    scī]n]dū]nt    vā]llū]m,    sē]l]nō]s]quē rē]l]fī]ngū]nt	C3/C5/C7	dsdd
346	Ō]rbēs] lī]gnō]rū]m    fēr]rō,    trū]n]cō]s]quē rē]l]vē]llū]nt	C5/C7	ssss

347	Īngēn tēs;    lātaē    pātū ērūn t ūndiqē  pōrtaē;	C3/C5	ssds
348	Īrūm pīt    frēm t ū  hōm f ōō    lēg t ō ōmnīs, ū t amnīs	C3/C7 E6 12	sddd
349	Spūmē ūs, ōppōs t ās    pōst quām    cō nām inē  mōlēs	C5/C7	ddss
350	Ōbrū t  ĩnsā nō,    pēr  vāstōs  grāndiā  cāmpōs	C5	dsss
351	Līgnā trā hēns,    stēr nēnsqu ē  hōr rēndō  vōrticē  silvās.	C3 E7	dsss
352	Cōnt f nū ō,    nōv ūs    ēst    tīmō r  hōst bū s ādd tū s, ācrēs	C3/D2/C5	dddd
353	Ūt v d ērē    v l rōs    rū p ss ē  ĩn gēntiā  fōrti	Tq2/C5/E9	sdss
354	Claustrā mā n ū, ēt    d f rīs    ūrg ērē    b p ēnn bū s ĩntūs.	C3/C5/Tq4 E4	ssdd
355	Nōn tā mē n  ōmnīs    ā b t    pēn tū s    fūrō r:    aēstūāt aēgrīs	Tq2/C5/C7 Buc	dddd
356	Īrā t l mōrqu ē  ān īm īs    s īm ū ; āgg ōm ē rāntūr ē jōdēm	C5 E5	dddd
357	Prōtūr bāntquē    v l rōs    l g n īs,    rāp d s quē rū ēntēs	Tq2/C5/C7	sdss
358	Cōnt gūnt    tē l īs,    ē t  mūltō  vūlnērē  fōdānt	C3/C5	ssss
359	Haūd dū b ē    mōr tū r ; ān īmōs    āb lātā sā lū fīs	C3/C7 E8	ddds
360	Spēs faci t. Ēcc ē  aū tēm    pēn n īs    ā l pāsā sā g tā	C5/C7 E5	dsss
361	Hōrēn dō    cē l rēs    sōn tū    d t v ēr ā t aūrās,	C3/C5/C7	sdss
362	Ēt vēn t  ūn tū s    sūb  pēctōrā  mīl t īs, ātquē	C5	ssdd
363	Īntīmā  rīmā tūr    prae cōrdiā ;    cōm ū t  t l ē	C5 Buc	ssdd
364	Vūlnērē  cōnfōs sūs    lē tā t , ān īmāmquē prō f ūd t.	C5 E9	ssdd
365	Prōtū s āddū ctō    cōn n ū s v r bū s ārcū,	C5	dsss
366	Fērt rē rō    dē x trūmquē    pē dēm,    tēn d tquē lā cērtōs	C3/Tq3/C7	ssds
367	Divērsōs    hōs t īs,    t g t quē    vō lāt ē  tēlūm	C3/C5/Tq4	sssd
368	Cōrpus ĩn āltēr ū s,    fū sūmqu ē  ē x tēndīt ā rēnā	C5 E10	ddss
369	Ēxp l rānt ēm  ān īmū ;    sēqu tūr    clā mōrē sē cūndō	C5/C7 E4	sdss
370	Tūrbā fē l xō,    ān īm s quē    frē m t,    gl s c t quē fū rōrē.	C3/Tq3/C7	ddds
371	Tūm vē l rō  hērō t    sōc t s quē  ē x aēstūāt ācēr	C5 E3 9	ssds
372	Aēgrō  cōrdē    dō l rō,    trīs t s quē  ĩg nēscīt ĩn ĩm īs	Tq2/C5 E9	sdss
373	Ōss bū s ĩrā,    v l rōs    ū t  cōnspē x ērē crū ēntō	Tq2/C5	ddss
374	Fūnērē  prōcūbū ssē,    Rū ūnt    vō lētēr ū t ĩndaē	Tq3/C7	dddd
375	Bellū ae, ĩn ĩmmā n ī    cōns uētaē  tērgōrē  mōlēs	C5 E3	dsss
376	Līgnō r um  āmā tōsquē    v l rōs    ĩn  praē fā  fērē,	Tq3/C7 E3	ssds
377	Sānguīn īs ādspē ctū    crū dēscūnt , cūnctāquē  tūrbānt	C5	dsss
378	Cātr ā  ĩn īm icā    mā nū,    cl p ē ōs    gālē āsquē cō māntēs,	Tq2/C5/C7 E2	dddd
379	Fōrtā quē  ĩnvō lvūnt    ĩn gēnt ī  cōrpōrā  strāgē;	C5 E4	dsss
380	Nōn sēcū s ēxār sērē    v l rī,    saē v s quē frē mēntēs	Tq3/C7	sdss
381	Hōst bū s ĩncūm būnt,    str c t īs    mūc rōn bū s ūrgēnt,	C5/C7	dsss
382	Īnf gūntqu ē  āc r t    crū dēfā  vūlnērē  dēxtrā.	C5 E4	sssd
383	Nēc mōrā  nēc    rēqu fēs:    hu c  v r bū s ensīs ā d ctūs	C3/C5	ddsd
384	Pēctōrā  pērrūm pīt,    caē cōquē  ĩm mānē  bā rāthrūm	C5 E9	dsss
385	Vūlnērē  scrūtā tūr;    pēt t  ĩnd g nāntē  pā tēmūm	C5	sdss
386	Ōrē sō lūm    prō nūs,    mōn ēnsquē    rē mōrdēt ā rēnām	C3/C5/Tq4	ssdd
387	T l ē, lā tūs    d f rā    cōn f ū s  cūsp dē , tērrām	C3/C5	dsss
388	Īmmā n ī    plān gīt    tērgō,    rēvō m t quē crū ōrēm	C3/C5/C7	sssd
389	Singū ltāns    āt rūm,    mōr t būndāquē  mēmb rā  rē vō vīt.	C3/C5	ssdd
390	Cēnt um  āl t ī    glād tōs    cōs t īs    ē t  p ngu bū s ācrēs	C3/C5/C7 E2	ddss
391	Vēntr bū s āccē p ē ; ĩn tūs    pātū ērē  cā vērnaē	C7 E7	sssd
392	Cōrpōr s, ēt    fū sō    mādt dātā  ē st  v sc ērē  tēlūs.	C3/C5 Af11	sdss
393	Īgnēs cūnt    māg īs    ātquē    māg īs    dū x  fōrtīs ē t  ōmnīs	C3/D2/C5/C7	ssds

394	Tumã sîlmûl,    mûlltôqu[e] hôs[ti]ã cõrpõrãl létõ	C3 E7	dssd
395	Stêrnûnt; iãm    pên[n]is    rêsêjçãnt    õr[n]ãtã võllucurûm	C3/C5/C7	ssds
396	Brãchiãl; iãm    fêr[rõ]    scinjdûnt    êllãtã cõrnuscõ	C3/C5/C7	dsss
397	Cõllã, gêlnãsquê    rûlbrõ    piclãs    ãtqu[e] õrã cõljõrê:	Tq2/C5/C7 E11	ddss
398	Iãm mêdijãs    rûm pûnt    in têr    cãvãl tãmpõrãl frõntês,	C3/C5/C7	dssd
399	Îndjgnãsqu[e] ãnijnmãs    sũb tristãl Tãrtãrãl miltûnt.	C5 E4	sdsd
400	Ãrmã sõlnãnt    sãê viqu[e] Tçl[t]õ    gêmiltusquê cãldêntûm;	C3/C7 E7	dssd
401	Hic   ic    in imicã    ãjçênt    cõnfõssã crujêntis	C3/Tq3/C7	ssds
402	Cõrpõrãl vûlnêr bûs,    foêjdatãquê pûlvêrê; tõfis	C5	ddsd
403	Sãnguis ãlbit    cãsltris,    spũ mãnsquê    rêjdûndãt ãjrenis.	C3/C5/Tq4	dssd
404	Nõn õltrã    cõnferrê    mãlnûm,    põpũllãtã crujêntõ	C3/Tq3/C7	ssdd
405	Funêrê, tũrbã    vãllê;    sêd rêtrõ    rês sidêr[e], êjt ãcrf	Tq2/C5/Tq4 E14 Lb1q	ddsd
406	Linqêrêl tãctã    fũgã,    nõltsqu[e] êlvãdêrêl põrtis.	Tq2/C5 E10	ddss
407	Vix hãsltris    êlrêpt[ti] êt  sãêvis  ênsibûls hõstês	C3 E6	ssss
408	Êffũgêrê    nêj c[em], ãtqu[e], ãr cõm    pêtjêrê sê cũndãm,	Tq2/C7 E6/7	sdsd
409	Cõnfũgijûm    misêr[is]    vãln[um], in trãl lqgnêl clãusf	C3/C5 E9	ddss
410	Sêptã lãlênt,    mãgnõqu[e] õjbdũcũnt  õbjcêl põrtãs.	C3 E7	dsss
411	Êccê mõl[r]ãe  ãmpãtijêns,    in imicõl tãlã crujõrê	C5 E4	ddds
412	Întincitûs    Fêrnãndûs    ãldêst    ãrdênsquê iujvêntûs;	C3/Tq3/C7	ssds
413	Mãrtis ãlmõrê    rûlûnt,    trêpjdãntãlqu[e] ãgminãl mãgnõ	C3/C5 E13	dddd
414	Încũrs[us] invãldũnt,    fêr[rõ]qu[e] in gêntãl scindũnt	C5 E3/9	ssss
415	Lign[us], êt  mûltplicês    lãitõ    dãnt  õrê fêjnêstrãs.	C5/C7 E2	sdss
416	Îngrêsls     rûm pûnt    aêjdês,    ãclêsquê trujcidãnt	C3/C5/C7	sssd
417	Hõstjlês,    fêr[rõ]quê    mêtũnt    ãm manãl ã  ãcũtõ	C3/C5/C7 E12	ssds
418	Cõrpõrãl, Fit    strêpjtûs,    lãitêquê    pêjr ãrdã  sãevûs	C3/C5/Tq4	ddsd
419	Littõrãl clãmõr    ãlbit,    fũrjt  hõrnidûs aêquõrêl mllês	Tq3/C5	dddd
420	Funêrãl dãns,    sãbũlõqu[e] in fũsõs  victõr  ãlcêrvõs	C3 E8	ddss
421	Cãlçãt, êjt in fêrnis    ãnijnmãs,    hũjmãnj[s] ãrtũbûls ãrtûs	C5/C7 7p	<del>dsds</del>
422	Pãscêntês    pingũsqu[e] hõmijnûm    fêrãl mêmbrã crujõrê.	C3/C7 E6	ssdd
423	Nõn hĩc  lõngã    mõl[rã] fêjst    pũglnãê,    nõln  ãrcũbûs hõstês	Tq2/C5/C7 Af7	sdss
424	Pũgnãl[r]ê  intêntis,    viltãmquê    pêjr ãrmã tũjêr ;	C5/Tq4 E3	sssd
425	Sêd cêlêj[rãrê    fũlgãm,    nêj  cãstris  fidêr[e], êjt ãrcis	Tq2/C5 E13	ddss
426	Moênãl  põstrêjmaê    cêlêj[r]    pêtêj[r]ê  ãrdũãl  cũrsũ.	C5/C7 E12	dsdd
427	Hic dũjx, êffũjsõ    tãl[is]    vict[us]cũbûs hõstê,	C5/C7	ssss
428	Êt vãll[is]    fêr[rõ]    scõs s[is],    ãc  cãêdê pêj[r]ãctã	C3/C5/C7	ssss
429	Îngên t[is], gêmijnõ    libêjt  tpsê    cõjhõrsquê lãjbõrê	C5/Tq4	sddd
430	Lãssj  ês sênt,    mûl t[is]    êt  strĩctj  cõrpõrãl  tãl[is],	C3/C5 E2	ssss
431	Nõn tãmêjn  ãssuêjtûm    gênêl[rõs]ã  êj  mêtê vjlgõrêrn	C5 E10	dsds
432	Ãbiê c[us];    flãgrãt  ãntûs    ãlmõr,    vèl  cãêdê cõjhõrtês	C3/Tq3/C7	sdss
433	Pêrdêrêl crudêlês    mêrj tã,    vèl  funêrêl vitãm	C5/C7	sdss
434	Pũgnãnj dõ,    pãtrj ãmqũê    sũlõ    sêrvãrê crujõrê.	C3/Tq3/C7	sdss
435	Ãtqu[e]: " Õ  victõ rês    sõclj t,    quibûs  ãrmã fêj[r]usquê	C5/C7 E2	ssdd
436	"Ênsis ãldhũc    squãl êt,    scêlêj[r]ãt[us] êt  sãnguínêl  dêxtrãê:	C3/C5 E10	dsds
437	"Ãccêlêj[r]êrnûs,    ãl t,    victõsquê    rûlãmûs  ãjn  hõstês,	Tq2/C5/Tq4	ddsd
438	"Dũm trêpjdãnt,    pãvj dõsqu[e] ãgjtãt    cêrtãmãnj[s] ãngêns	C3/C7 E8	ddds
439	"Têrnõr  ãldhũc    gêmj nã,    quõ  prõcũbũlêrê  gêmj ntês,	C3/C5	ddsd
440	"Ãtqu[e] ãc cêpêj[r]ũnt    vêrs[is]    ãm manãl  tãrgj[s]	C5/C7 E2	ssss

441	"Vulnérã; vèl    saèlvós    pèrdãmús finditús óssis	C3/C5	dsss
442	"Aúxiliãntè    Dèjò,    vèl    púlchrò funèrjè ãrènrãm	C3/C5 E13	ddss
443	"Stèrnãmús"!    Sícl    fátús    àlbit    (símùl) ómnibùs fòdèm	C3/D2/Tq3/C7	ssdd
444	Àrdòr ìnrést:    àd    càstrã    rùlìt,    tòrrèntis àlquãt	C3/D2/Tq3/C7	dsds
445	Mòrè fùlrèns,    vèl    quãlis    àlquãs    àgìt aèquòrìs àtèr	C3/D2/Tq3/C7	dsdd
446	Tùrbò, sãllùm    vèrtèns,    èt càrbãsãl rùmpit, èt àltòs	C3/C5	dsdd
447	Cònrìnjìt    mãllòs,    èt tèrquè    quãtèrquè ròltãtã	C3/C5/Tq4	sssd
448	Tòrquèt àlgèns,    ràpìdòquè    vòlrãt    sùb vòrticèl pùppès.	C3/Tq3/C7	ddds
449	Quãs ìbì tùm    strãlgès    iuvèlnis    dèdìt ìncitãl bellò	C3/C5/C7	dsdd
450	Dãxtèrà! Quòt    trisìt    dèlmisìt còrpòràl mòrtì	C3/C5	dsss
451	Saèvá vùrùm,    sùlmèns    hòstìlìt èl sãnguìnèl poènas!	C3/C5 E9	dsss
452	Àtqujèl àdèlò    síl    cèrtã    fìdès,    síl vívìdãl cùncìs	C3/D2/Tq3/C7 E2	dsds
453	Dèxtrã fòjrèt    sócìs,    càllidusqujè ìn pèctòrèl sãnguìs,	C3/C5 E11	ddds
454	Èt mãgnìt haèsisjènt    làtèrì    dúcìs:    ùltimãl dñis	C5/C7 Buc E3	ssdd
455	Hòstibùs ìllè    dñès    crùdèl fãtã tùlissèt	Tq2/C5	ddss
456	Funèrjè, èt aètèrjnãs    Órçì    tòrsissèt àjd ùmbrã!	C5/C7 E3	dsss
457	Sèd quãl[ã] hùmãnãs    tènèl ìncònstãntiãl mèntès!	C5 E3	ssds
458	Fòmìdãnt    àll[ã] àtqujè àllì:    túrpiquè tìjmòrè,	C3/C7 E6/7	sdds
459	Augèrì    mãgìs    àtquè    mãgìs    dùm bãrbãràl cèmùnt	C3/D2/Tq3/C7	sdds
460	Àgmìnãl; rètrjò àbèlùnt    fùrtim,    sèlsèquè crùlèntãè	C5/C7 E5	ddss
461	Sùbdùcùnt    pùgn[ãe] ìgnãvùm    sinèl nòmìnèl vùlgùs;	C3/C7 E5	sssd
462	Èt rèpèlùnt    nãlvès,    sòlvèntès lùtòrèl cùmbãs;	C3/C5	dsss
463	Ìgnãrùmquè    dólì,    paùcìs    còmìtãntibùs, ìntèr	Tq2/C5/C7	sdsd
464	Dèsèrùjèrè    dùlcèm    saèlvì    dñs[crìminã] bèllì.	Tq2/C5/C7	ddss
465	Quò fugìtis,    misèrì?    Quis túrjbãt    ìntèrtãl foèdùs	C3/C5/Tq4	ddsd
466	Còrdã pãlvòr?    Quòsnãm    pèttìs    pròpèlãntibùs hòstès	C3/C5/C7	dsdd
467	Pãssibùs? Àn    gèmlnãè    nòn vòs    mòvèl ìncitãl pùgnãè	C3/C5/C7	ddsd
468	Glòrjã, èt óccìsìs    èxpùgnã[ãe] hòstibùs àrcìs?	C5 E3 10	dsss
469	Nòn pùdèjt ò    túrjpt    pãvèlfactòs còrdã tìjmòrè,	C3/C5	dsds
470	Bãrbãràl cùm    tèrjòr[em] ìntèr    dùlròsquè lãlbòrès,	C3/C7 E7	dsss
471	Dèsèrùjissè    dùlcèm    sùb tãntã    pèr[icùl]ãl mìssùm?	Tq2/C5/Tq4	ddsd
472	Quò fugìtis?    Rèvòcãtè    grãldùm!    Pãrs] mãximãl vèstrì	C3/Tq3/C7	ddds
473	Dèfìcìt ìtè    cìtì,    vèstròqujè èlvèrtèl fòrtì	Tq2/C5 E10	ddss
474	Cùm dùcèl càstrã    mãlnù,    quãèl vítãèl tãntã cùlpìdò!	Tq2/C5	ddss
475	Èrgò fùlrèns    mèdìs    dùm] dãt fèràl funèràl càstrìs	C3/C5	ddsd
476	Fùlmìnèjã    iuvèlnis    dèxtrã,    — ràtùs òmnè sùlòrùm	C3/C5/C7	ddsd
477	Àgmèn àdèssè    sílmùl,    saèlvàsquè    lãlbòrè càtèrvãs	Tq2/C5/Tq4	ddsd
478	Ùrgèrjèl èxtrèlmò,    fìlnèmqjèl ìmpònèrèl bèllò —,	C5 E3 8	ssss
479	Paùlãl[im] hòstìlès    pròpèlãrjèl àd] prãlãràl túrmãè,	C5 E3 10	ssds
480	Èx cìr[cùnfùs]ìs    quãs] mìttùnt] èppìdãl sílvìs,	C5	ssss
481	Aúxillùmquè    sùlìs    àffèrjèl, àtqujèl àdèrèl vírès.	Tq2/C5 E10/11	ddss
482	Hinc ìndjèl èt    dènsãè    cèr[tãt]m càllibùs ìrè	C3/C5 E3	ssss
483	Sècrètìs,    ìngèns    còn]flùxèràl] ùndiquèl pòstquãm	C3/C5	sssd
484	Plùrìmãl túrbã)    sójnãt    pèr] mòènãl] mùmùr, èt àltùm	Tq2/C5	ddsd
485	Àssùèjtò    mãljòr    còn]tùndì] clãmòr Ó]ljympùm:	C3/C5	dsss
486	Àrbòrèl cèù    tèctùs    dènsã    quj] èl mòntibùs àltìs	C3/C5/C7 E9	dsss
487	Rívùs àlbit,    lènrì    pèr] lãèvãl] mùmùrèl] sãxã,	C3/C5	dsdd

488	Póstquam saev[am] hiemem    subijt[is]    pluit imbribus aeth[er].	[C5/C7]	sddd
489	Et nemor[um] et    montes    quat[us]q[ue]    hinc pluviam et illic	[C3/C5/C7/E4/12]	dsds
490	Unda cadens    adiu[n]git    o[mn]i[um]    n[on] illi re[sp]icit	[C3/Tq3/C7]	dsdd
491	Impetu[us]us    alquis,    rap[ta]que in[gen]tia[m] torrens	[Tq2/C5/E10]	ddss
492	Robora[m] vellit    h[uius]m[od]o,    lapidumque    volu[m]ina[m] saev[us]	[Tq2/C5/Tq4]	dddd
493	Vortic[em] magna[m]    rotans,    aut[em] m[un]da[m] dir[em] profundit	[Tq2/C5]	ddsd
494	Turbid[us], aut    vast[us]    tonitru[us]    imitatur Olymp[um].	[C3/C5/C7]	dsdd
495	lamque col[um]na[m]    totam    n[un]c[us]q[ue] impleverat arcem,	[C3/C5/E10]	dsds
496	Robora[m] freta    no[n]q[ue], et    paucos    certamin[um]e iniquo	[C3/C5/C7/E7/13]	ddss
497	Urgēbat    tel[us]    (stimm)l[us]    saevumque furorē	[C3/C5/C7]	ssds
498	Adid[er]ant    stragēs    et funera[m] dirā solorum,	[C3/C5]	dsdd
499	Praecipitē    iuvēnem    postcūnt,    crebrisque fatigant	[C3/C5/C7]	ddss
500	ictibus, ille    tamēn    furit acro[us], undē re[p]ente	[Tq2/C5]	dddd
501	Tal[em] an[im]um,    tant[us]    saev[us]    con[sp]erit hostis	[C3/C5/C7]	dsdd
502	Miratus    vir[us]:    — non tant[us] in pectore virtus	[C3/C5/E8]	ssss
503	Antea[m], non    ea[m]    vis    dex[tra]e —;    vix denique sensit	[C3/D2/C5/C7]	ddss
504	Defe[ct]isse    su[us],    medi[us]    de[sp]erit in hostes	[Tq2/C5/C7]	sddd
505	Caedis al[m]ore    furēns,    pal[ma]eque ar[d]ore sulp[er]mae.	[Tq2/C5/E10]	ddss
506	Ergo, ubi desertum    con[tra]ria[m] co[m]perit inter	[C5/E2]	dsdd
507	Agmina[m] se    paucosque    vir[us],    neque tēderē possē	[C3/C5]	dsdd
508	Tot con[tra]ra, excēdit    cast[ri]s,    retr[ah]ere re[c]edit	[C5/C7/E3]	ssss
509	Paulatim,    fluvi[us]    rep[er]itens,    p[er]t[er]it[us]que re[sp]erit	[C3/C5/C7]	sddd
510	Cum soci[us]    c[on]sp[er]it    in fluminē, Scit[ur]e illi	[C3/C5]	dsdd
511	Imp[er]ium    vitamque    d[omi]ni    spr[er]ere, p[er]c[us]it	[C3/Tq3/C7]	dsds
512	Fluminis a    ripa    sub[du]ctā classe, t[er]m[us]	[C3/C5]	dsdd
513	P[er]t[er]it    tur[us]:    dux est    fugientibus ille.	[C3/C5/C7]	dsdd
514	Ut vel[oc]itate[m]    p[er]c[us]it    soci[us]que r[ati]one[m]	[Tq3/C7/E3]	ssdd
515	Magnan[im]us    nequicquam h[er]os,    et dirā frēmētēs	[C3/C7/E7]	dsdd
516	Adversā    iam instat[ur]    videt    fact[us] agminē tūmas:	[C3/Tq3/C7/E4]	ssds
517	"Quo, soci[us],    p[er]p[er]am[us]?,    ait:    via[m] nullā s[er]vit[ur]is	[C3/Tq3/C7]	dsdd
518	"Iam sup[er]est:    hostis    p[er]m[itt]it undique et undique p[er]t[er]it;	[C3/C5/E11]	dsdd
519	"Terra[m] d[omi]ni    ultra.    Clāssē[m]ne    p[er]t[er]it[us], et altās	[C3/C5/Tq4]	dsdd
520	"Pectore[m] findem[us]    lym[ph]as?    Quid[em] restat elgēnis	[C5/C7]	dsdd
521	"In re[sp]erit?    Quo[us] deinde    p[er]d[er]it?    Rūm[us]q[ue] al[ic]u[us]	[C3/Tq3/C7/E9]	ssds
522	"Aere[m] f[er]ros    p[er]t[er]it    cū[n]ct[us],    mor[us] instat? Et instat!	[C3/C5/C7]	dsdd
523	"Juncūndum    f[er]it    Dōm[in]i    p[er] nōm[in]e pulchrās	[C3/C5/C7]	sddd
524	"E[st] f[er]it[ur]is an[im]as    m[ul]t[us]    cum sanguin[e] al[ic]is,	[C5/C7/E4/12]	dsdd
525	"Et nec[us] sanguin[e]    m[ul]t[us]q[ue] el[ic]it[ur]is s[er]vit[ur]is!"	[C5/E10]	dsdd
526	Haec ubi d[omi]ni,    r[ati]o    (nec el[ic]it[ur]is    morā longā d[omi]n[us],	[Tq2/C5/C7]	dddd
527	Hostit[ur]    iam urgētē    m[ul]t[us]:    Christi[us]q[ue] v[er]it[us]	[C3/Tq3/C7/E4]	ssds
528	Nōm[in]e, cum    soci[us]    r[ati]o    m[ul]t[us]q[ue] in hostes,	[C3/C5/C7]	dsdd
529	M[ul]t[us]q[ue] v[er]it[us]    l[ic]it[ur]    d[omi]ni corp[or]a[m], m[ul]t[us]q[ue] cr[is]t[us]	[C3/C5]	dsdd
530	Vuln[er]ibus    fo[er]d[us],    stric[us]    m[ul]t[us]q[ue] corp[or]u[m].	[C3/C5/C7]	dsdd
531	Quem c[on]sp[er]it    glōm[er]at[ur] hostis    clāmoribus urgēt	[C3/C7/E7]	dsdd
532	T[er]m[in]is,    tel[us]q[ue]    p[er]m[itt]it    et crebra fatigat	[C3/Tq3/C7]	dsds
533	Saevā m[ul]t[us]:    c[on]    frēndē[m]    cum turba[m] l[ic]it[ur]	[C3/D2/C7]	dsdd
534	Cingit, et infestat    iaculis,    t[er]m[in]e[m]q[ue] im[pr]obus ira	[C5/C7/E11]	dsds

535	Rūgīt āltrōx,    ēt  tōrvā    tūjēns,    hū c  ĩmpēfīt  aut hūnc	C3/Tq3/C7	dsds
536	Īmpāvīdūs    lān jātqu(e) ārtūs    fērūs ōrē crū ēntō,	C3/C7 E8	ddsd
537	Īll j  ĩns tānt,    fl gūntqu(e) hās tās    pēr  tērgā, pēr  ārmōs	C3/C7 E6	ssss
538	Cērtā fīm,    dō nēc    cōn fōssūs  vūlnērē  mūltō,	C3/C5	ssss
539	Ōcūm bīt,    laē dītqu(e) ĩm mān  cōrpōrē  tērrām.	C3 E6	ssss
540	Sic iūvē j em  ōbsēs sūm    dēn sā    c n xērē cō j rōnā	C5/C7 E4	dsss
541	Hōst f is    glōbūs:    hic    l g h s    pēt t, ĩlē sā g ttis	C3/D2/C5/C7	sdsd
542	Plūrimā  cōnān tēm    frūs trā,    clā māntquē rū ūntquē.	C5/C7	dsss
543	Nēc mōrā  nēc    rēqu ēs;    ĩns tānt    hīnc  tūrb d t  ē t  ĩll nc	C3/C5/C7 E13	ddss
544	Īngēm j nāntqu(e) ĩctūs:    cōn lēct s  ūnd quē  tē f s,	C5 E5	dsss
545	Ōbrū t ūr.    dān t    ārmā    sō nūm;    squā mātā fā t iscit	C3/D2/Tq3/C7	dsds
546	Lōr c a, ēt    crēb r is    nōn  sūff c it  ĩctībūs ūmbō.	C3/C5 E3	sssd
547	Īt mū t ūs    tō tō    dē  cōrpōrē  sūdōr, ē t  ōmnēs	C3/C5	sssd
548	Dēf c ī ūnt    vī r ēs;    tōr rēt    s t īs ĩmp rōbā  fāc ēs,	C3/C5/C7	dssd
549	Dēfēs sāmqu(e) ān mām    pū mōn būs  aēgēr ā n hēlāt.	C5 E4	sdsd
550	Ēt ĩām  mūlt p l c     cōn fōssūs    ālrūdnē  pēctūs	C5/Tq4	sdsd
551	Māgnān j mūm,    mū tō    d s f lāt  sānguīn e , ē t  ārtūs	C3/C5 E12	dsss
552	Īnfīn g t    pū l chrōs;    ē t  cāsū  ĩttōrā  plāngēns	C3/C5	ssss
553	Ōcūbā t, ĩnfīn gēns    mōr ēntā  lūmīnā  cōelō,	C5	dsdd
554	Īnv c tāmqu(e) ān mām    caē lēstēs  fūnd t  ĩn  aūrās.	C5 E4	sdss
555	Īps ae  ĩll ūm    s l v ae  ēt    rū pēs    mōn tēsquē prō p nquī,	C3/C5/C7 E2/7	ssss
556	Moēstāquē  cūm    vītrē f s    lā bēntēm  lūmīnā  l y mp h s	C3/C5	ddss
557	Vūlnērē būs    vī dēr e , ā l t o  ēt    gēmū ērē dō lōrē.	C3/C7 E7/8	dsss
558	Ō fē l x    pū ēr,    hōst f r    prōs trātūs ālrēnā.	C3/D2/C7	sdss
559	Pulchrā  mōrtē    iā cēs    ĩn tēr    tē j a, ĩntēr ē t  hōstēs,	Tq2/C5/C7 E10	sdss
560	Saēvā  pr j ūs    fōr t r    dē vāstān s āg mīnā  dēxtrā	C3/C5	dsss
561	Nōn  aūr ī    tīb ī  sēd t    ā mōr    vē l  glōr ī ae  ĩn nān s	C3/Tq3/C7 E13	sdds
562	Pēctōrē , sēd    laū d is    d f v īn ae  ĩm mēnsā  cū p idō;	C3/C5 E9	dsss
563	Ēt  Chr st r    s n cērūs    hō nōr    tē  fūnērē  tā r	C3/Tq3/C5	ssds
564	Īmmōlā t  ūt    mū t ōs    haēc  pēr    tuā  vūlnērā  sēr vēs.	C3/C5/C7	dssd
565	Vīc t  ā mōr    pātr j aē    tē  ĩbēr tāsquē tū lōrūm,	C3/C5	ddss
566	Ūt  cāpū t  offēr rēs    lē tō,    pr j māmquē iū vētām	C5/C7	dsss
567	Flōrēn tēsqu(e) ān j nōs    tīb ī  dēmērē t  hōst c ūs  ēn st s;	C5 E4	ssdd
568	Ātqu(e) ĩtā  prō    cā r īs    ān mām    cōn tēm n s ā m c īs	C3/C5/C7 E2	dsds
569	Īntēr p dūs,    vī tām    pēr  vūlnērā  tīrā  prō fūndēns.	C3/C5	dssd
570	Quōd  tē , māgnē,    mā j nēt,    iū vē n is,    dēcū s !    Ōmniā  nōs cēt	Tq2/C5/C7 Buc	sddd
571	Saēcūlā  tē    saē lvām    Dōm j n ī,    pātr j aēquē, pātr s quē	C3/C5/C7	dsdd
572	Pōsthābū f ssē    nē cēm    laū d t ; ĩgnā v īquē ĩ mōr īs	Tq2/C5 E9	ddss
573	Ēxpēr tēm,    sūm m īs    vī t ām  ōb ī c īssē pēr f c īs,	C3/C5 E7	ssss
574	Ātquē  tū ō    bē l l r    sūr gēntēm  sānguīnē  flām mām	C3/C5	dsss
575	Ēxstīn x ssē    fē j r.    Tīb ī  Lūs t ānā  prō p gō	Tq2/C5	sdds
576	Hōc  mēmō r  off c ī ūm    dē bērē    fā tēb tū r, ĩll r	C5/Tq4	ddsd
577	Quāndō  mōrtē    tū ā    vī vūnt,    ē t  pācē  frū ūntūr.	Tq2/C5/C7	sdss
578	Fōrtū nātē    pū ēr,    sūm mō    tuā  glōr ī ā  cāelō	Tq2/C5/C7	sdsd
579	Caēl c ō lās    ĩn tēr    vī v t,    cōn sōrsquē pēr rēnn s	C3/C5/C7	dsss
580	Laū d is ē j r t    Fāc ī e  ĩntērē ā    cārū f ssē sē pū l c rō:	C3/C7 E7	dddd
581	Āut  cōr p ūs    tēr r a, aut    ĩn dōr ūm  ĩn  cōrpōrē  cōnd f	C3/C5 E5/8	ssss

582	Ni tibi cōntulērit;    mēnēt hōc    suā glōriā quōndā:	C5/C7	dddd
583	Pōstquārn crūdēllēs    īngēntī strāgē cōhōrtēs	C5	ssss
584	Strāvērūnt    ārcēs,    mūltōquē    crūōrē sūlōrūm	C3/C5/Tq4	sssd
585	Flūminē[am] īmplē rūnt    rīpām,    mēn[tes]quē sūlpēbaē	C5/C7 E4	dsss
586	Infraçtaē    bēllō,    dī rūm    pōsūlēre fūrōrēm.	C3/C5/C7	sssd
587	Dūcōrēs    clās[s]is    vāll[dis]    īncūmbērē[r] rēmīs	C3/C5/C7	ssds
588	Praēcipitēs,    vēn[ti]squē    iūbēnt    dārē vėlā sēlcūndīs	C3/Tq3/C7	dsdd
589	Ābsquē mōrā;    īnquāntquē    sīlmūl    īttūsquē dūcēmquē	C3/Tq3/C7	dsds
590	Littōrē pōrēcētūm;    prōnō    lālbūtūr ēt āmnē	C5/C7	dsss
591	Īn pōn[t]ūm,    vēr[r]ūntquē    mā[r]is    frētā pūppē prōfūndī;	C3/Tq3/C7	ssdd
592	Chrīstīāldūmquē    pēltūnt    pōrtūm,    queīs māgnūs ālb Ūrbē	Tq2/C5/C7	dsds
593	Misérā[ti] aūxīllūm    vīl[ae] īn    dīsc[r]īmīnē cērtō	C5/C7 E9	dsds
594	Lātūrōs    praēs[s]ēs,    nē saēvūs pērdērēt hōstīs.	C3/C5/C7	ssss
595	Īllī pōst    lōngōs    bēllīquē    fālmīsquē lālbōrēs.	C3/C5/Tq4	sssd
596	Hōstīlēsquē    mīlnās    pās[s]it[ū] ātqu[e] exl[tr]ēmā pēl[r]iā,	Tq2/C5 E8 9	dsds
597	Āgnōscūt    tāndēm    sōcīās    pēr caērūlā nāvēs,	C3/C5/C7	ssds
598	Spē sūbīl[ae] ērēc[t]ū, ātqu[e] ānīmōs    ād sīdērā tōllūt,	C7 E4 6 7	dsds
599	Ānxīā sōllīcītīs    sōlvētēs pēctōrā cūris.	C5	dsds
600	Āst ūbī iam    prōp[ri]ūs    vōlōēs    haū[s]ērē sūlōrūm,	C3/C5/C7	dsds
601	Sānguīnēlūm    dūlcīs    pōsīt hōrrīdā praēlā lētūm	C3/C5	dsds
602	Āccēpērē,    nōlvō    tūrbantūr cōrdā dōllōrē,	Tq2/C5/C7	dsds
603	Ēt lāc[r]īmīs    mādūrē    gēlnās    māltresquē vīl[r]iquē,	C3/Tq3/C7	dsds
604	Ēt sīnquātātīs    sūs[p]īrā crēbrā quē[r]ētīs	C5	sssd
605	Pēctōrē dānt    moēsītō:    *Nōs[te] haēc pēr fūnērā dīrā	C3/C5 E8	dsds
606	*Īndītē sērvā[m]ūr    iūvēnīs!    Tū[n]ē illā pāltēnaē	C5/C7 E11	dsds
607	*Sērā sēlnēcūtīs    rēquīlēs    ēt grātā vōlūptās!	C5/C7	dsds
608	*Tēnē, cālpūt    nōlbīs    ūt tūtā[r]ērē, crūjēntāē	C3/C5	dsds
609	*Ōbīcīssē    cālpūt    mōrītī,    saēlvōsquē lālbōrēs	Tq2/C5/C7	dsds
610	*Bēllōrūm    nōstrāē    nōjn āntētūl[r]issē quīlētī!	C3/C5	sssd
611	*Tāntīn nōstrā    fūl[r]    dī[r]is    ūt pārtā vēlnīrēt	Tq2/C5/C7	dsds
612	*Vūlnērībūs,    dūx    clārē,    tūlīs,    cālrīquē pālrētīs	C3/D2/Tq3/C7	dsds
613	*Īngēntī    moēl[r]ōrē,    sālūs!    Tū[us] īm[m]ānīā vītā	C3/Tq3/C7	ssds
614	*Fūnērā pērtulēl[r]is    prō nōstrā[te]; hōstīquē crūjēntō	C5 E10	dsds
615	*Ēscā dāltūs    iācēlās,    nēc nōs    crūdēlīā tāngānt	C3/C5/C7	dsds
616	*Vūlnērā, nēc    fūlsūs    pēr fōrtīā tēpōrā sānguīs,	C3/C5	dsds
617	*Tāntō[r]um īmmēmō[r]ēs    ōpēl[r]um?    Sic nōs āmō[r] hūiūs	C5/C7 E3	dsds
618	*Lūcīs ājdūc    tēnēāt,    vīl[ae] ēt    fālmōsā cūlpīdō	C3/C5/C7 E9	dsds
619	*Nōn ūl[c]scēntēs    iūsītō    tūā fūnērā Mārte?	C5/C7	sssd
620	*Sēd [iam] ūl[c]scēl[m]ūr!    Pēr[c]ulsīs mēntībūs āēgrī	C5 E2	ssss
621	*Ōstēndēr[e] ōm[n]ēs    mānīfēstī signā dōllōrīs,	C5 E3	ssds
622	Sūprēmūmquē    dūl[ci]    fūlnūs    sōcīlīsquē pēlrēmp[ti]s	Tq2/C5/C7	dsds
623	Ēxēquīlāsquē    pālrānt,    Tūm māgnū ād tēplā Tōlnāntīs	Tq2/C5 E10	dsds
624	Cōncūr[r]ūnt    māltresquē    pīl[ae], īntāc[ta]quē pūllēlāē,	C3/Tq3 E8	ssds
625	Cūmquē vīrīs    pūēl[r]ī īmmīxītī    sēnīlōquē grālvātī.	C3/C7 E7	dsds
626	Cōndītūr īntērē[te] ēt    nīglō    vēllātūr ālmīctū	C5/C7 E7	dsds
627	lūx[te] ālrām    tūmūlūs,    quēm īnēā dēsūpēr ōmāt	C3/C5 E2	dsds
628	Pulchrāē fōmā    crūlcīs,    tōltūm    cōmplēxā sēlpūlcrūm;	Tq2/C5/C7	dsds



629	Tēgmínijbúsqu[e] átírís    álltárá  sácrá tēlgüntúr;	C5 E5	dssd
630	Céréaj pēr    tōjtūm    cōllūcēntj lūminaj tēmplūm	C3 C5	dsss
631	Chrísticōjlūm    dēj mōrē    sājcrō;    Pátjrumquē fálcēssūnt	C3 Tq3 C7	dsds
632	Sācrtá rūdīmēntj[a] ēt    lējgēs.    Tūmj prēsbytēlr átrá	C5 C7 E6	dsss
633	Índujmēntá    sājcrē    vēstjūtūs.  vōtá prēlcēsquē	Tq2 C5	sdss
634	Aētérjnō    Gēnjtōrj] offērt.    ēt Cōrpūs Jjēsū	C3 C7 E7	sdss
635	Ímmōlajt hūmānjis    quj cōnciđjt hōstíaj cūlpis	C5	dssd
636	Āgnūs ūt Innōcūjūs.    pálmās    ĩngēntē pējdēsquē	C5 C7	ddss
637	Cūspidēj trāicējtūs.    lējtō    plējxūsquē crujēntō.	C5 C7	dsss
638	Hīnc gēmijtūs    ātjqu[e] hīnc    frēmijtūs    trístēsqu[e] ūlūlātū	C3 C5 C7 E6 12	dsds
639	Fēmínējō    plāncjtūs    rēsōjnānt.    lācrlmaēquē pējr ōrá	C3 C5 C7	dsdd
640	Flūmínj]s ĩnstār    ēljūnt.    ēt] moēstāj vōcē Pāj]rēntis	Tq2 C5	ddss
641	Nūmínaj mǎgná    vōjcānt    sūmj]m;    ūs]tōquē dōj]lōrē	Tq2 C5 C7	ddss
642	Īpsj] ētj]ām    mūltis    ōnējrānt    pállātāj] vōtis	C3 C5 C7 E2	dsds
643	Cēlsá pōj]lj.    ēt    grāndēs    fūndūnt    pējr trístíaj gūt]tās	C3 C5 C7 E4	dsss
644	Ōrá vj]rj]j.    ēxqu[e] ĩmō    sūspj]rāj] pēctōrēj] dūcūnt.	C5 E4 5	dsdd
645	Ēt maēs]tūm    d]q]nō    cōmj]tāntūr] fūnūs hōjnōrē.	C3 C5	ssds
646	Dēm]um] ūb]j] cūnc]tā    p]j]ō    pērfēct] mōrē sāj]cērdōs.	Tq2 C5 E2	ddss
647	Ēt dūc]s ēt    cōmj]tūm    fērt] mānib]s ūtmāj] dōnā;	C3 C5	ddsd
648	Sūprē]māquē    fá]lvēns    prēcē] lūstrāt    ĩ]nānē sēj]pūlcūm	Tq2 C5 Tq4	sddd
649	Īnspērgēns    ūnc]dā.    d]j]c]t]quē    nō]vissimā] vēr]bā.	C3 C5 Tq4	sssd
650	Aēthē]r]s ūt    plāc]j]dā    sinē] fin[e] ĩn] pācē quj]lēcānt.	C3 C5 E11	ddds
651	Īām fōr]mōsā    sē]jmē]    lū]cēntē]m] C]y]n]th]i]aj] vū]ltūm	Tq2 C5	sdss
652	Ōcē]aj]n]o]j] ē]xtū]lērāt.    plē]n]o]j] ēt    rād]j]avērāj]t] ōrbē.	C5 C7 E4 9	ddsd
653	Dōnē]c] mē]mbrā    vj]r]t    pō]st]] prae]l]i]aj] dūrā lāj]bōrēsqu[e]	Tq2 C5 Vh	dsdd
654	Ēxā]s]itōs    pē]lāj]g]i.    rē]lē]vānt    dē]f]fē]ssā quj]lētē.	C3 C5 C7	sdds
655	Ēt rē]pār]rānt    vj]r]ēs;    rā]p]i]d]s]qu[e] ĩn]f]i]c]t]ā sāj]g]i]t]is.	C3 C5 E10	dsds
656	Vū]nērāj] dū]m    cō]ē]lū]nt.    quae] cū]m    dū]cē] plū]r]imā] fōrt]i	C3 C5 C7	dsdd
657	Ācē]l]pērē.    trū]cēs    pē]r]j]mē]ntēs ē]ns]ib]s hō]stēs.	Tq2 C5	sdds
658	Ūn]j]a] ō]m]n]ēs    c]i]vēs    bē]l]lū]m    sōc]i]aē]quē cō]hō]rtēs	C3 C5 C7 E2	sssd
659	Vōc]e] ān]i]m]isquē    pē]l]ū]nt.    Fē]r]nā]nd]j] vū]nērāj] d]i]rā	Tq2 C5 E2	ddss
660	Ū]t]l]ū]r]j]j. hō]st]i]lēs    dē]l]ē]t]ū]r]i]quē cā]ltēr]vās	C5 E3	ssss
661	Īn]stā]nj]tēs    ū]r]b]i.    nā]m] ĩ]ām    prō]pē] moē]n]i]aj] saē]vūs	C3 C5 C7	sssd
662	Hō]st]i]s ē]j]rāt.    vā]l]lū]m]qu[e] ĩn]g]ēns    aē]l]dēs]quē lō]c]ārāt.	C3 C7 E7	dsss
663	Īn]ū]mē]l]rām]quē    mā]j]nū]m    cō]l]lē]gērāj]t. ūt fēr]ūs ĩ]rās	Tq2 C5	ddsd
664	Ē]xplē]rēt    rā]b]i]dās    ōd]i]lū]m]qu[e] ĩ]m]mā]nē. crujēntō	C3 C5 E10	sdds
665	Chr]i]st]i]aj]dū]m    gē]n]tē]m    lē]jtō    pō]p]ū]lātūs. ē]t] ātrās	C3 C5 C7	dsdd
666	Ē]x]sāt]j]āns    fá]l]cō]s    saē]l]vū]m]quē    crū]lōrē bāj]rāth]rū]m.	C3 C5 Tq4	dsdd
667	Ērgō mō]l]rās    rū]m]pū]nt.    ād]v]ē]rs]o]j] ē]t] flū]m]i]nē] ĩ]n]trēs	C3 C5 E7	dsss
668	Rēm]i]g]i]t]is    sū]b]j]gū]nt    cē]lē]rēs;    dū]rō]s]quē lāj]cērtōs	C3 C5 C7	ddds
669	Īntē]n]dū]nt    nēr]vō]s]quē;    vō]l]ānt    cō]n]trār]i]aj] lē]mb]i	C3 Tq3 C7	ssds
670	Aē]quō]rāj] sū]lcā]nj]tēs.    cū]r]s]ū]qu[e] hō]st]i]l]b]ūs āc]r]i	C5	dsss
671	Sē]d]i]b]ūs āp]f]icū]lērē.    C]i]t]ātō]j] nō]n p]i]grā]j] sāt]ū	Tq3	ddds
672	Āg]m]i]nā] dēs]i]l]i]j]ū]nt    c]y]m]b]i]s.    ĩn]i]m]icā]quē] cā]lcā]nt	C5 C7	ddsd
673	L]ttō]r]aj]. ē]t] ĩngē]n]t]i    prae]sē]nt]i]aj] nū]m]i]nā]j] cael]i	C5 E3	dsdd
674	Vōcē vō]c]ānt.    hō]st]i]s]quē    pē]l]ū]nt.    Nō]n ĩ]gnā rū]jē]ntū]m	C3 Tq3 C7	dsds
675	Īncū]r]sū]m    sū]ff]ērē    vā]l]ē]nt.    nō]j]n ē]f]fēr]ūs hō]st]i]s.	C3 Tq3 C7	ssds

676	Crebra véltét    quám vis    fér jatqué    sá gittá rúj éntés,	C3/C5/Tq4	dsdd
677	Ínstá nt  vi    má gn a , í ngrés s ús qué    pé r  á viá  rú mpú nt ,	C3/Tq4 E5	sssd
678	Ó ppó s ít ás qué    rú ú nt    mó ll és,    hó s t és qué  cr ú é nt ís	Tq2/C5/C7	dsds
679	Vú ln é r b ús    st ér n ú nt,    c ó mp l é nt és  qué    c á d á v é r é  t é rr ám,	C3/C5/Tq4	dsdd
680	Í ps í  é t j ám    mú l t ás    c á p í é nt és  p é ct ó r é  pl á g ás.	C3/C5 E2	dsds
681	L ó ng á  ré f é rr é    mó j r á  é st    qu a é  f ú n é r á  qu ís qu é  ví r r ó r úm	Tq2/C5 Af8	dsdd
682	É d í d é r t ,    qu ó t     qu ís qu e  á n í m ás    d é m ís é r í t  ó r c ó :	C3/D2/C7 E7	dsds
683	V ást á r ú nt    hó s t és    á r m ís,    str á g ém qu é  d é d é r ú nt	C3/C5/C7	ssss
684	Í ng é n t ém ;    f ú s ó    má l n á r ú nt  s á ngu í n é  r í v í	C3/C5	ssss
685	S p ú m á n t és ;    mú l t í    f é r r ó    c é c í d é r é  n é c á t ;	C3/C5/C7	sssd
686	M ú l t í  c á p t í v ís    má n í b ús    c ó l ó qu é  t ú l é r e	C5/C7	ssds
687	V í nc ú l a , é t  í nd ó m í t úm    d ó m í t í    p ó s ú l é r é  f ú r r ó r em.	C5/C7 E3	dsdd
688	É r g ó , ú b í  c é ss á v ít    t é r r ó r    f é s t ú s qu é  m í l n a é qu é	C5/C7 E2	dsds
689	H ó s t í l és,    t á n d ém qu e  ó p t á t á  p á c é  p ó t í t í	C3 E6	ssss
690	S ú nt  L ú s t á n t ;    p ó s t qu e  á n í m ás  b é ll á  qu í é r ú nt ;	C5 E7	sssd
691	Ch r í s t ó l ó g í um    í n q u ú nt    b é n é  g é s t í s  m o e n í á  r é b ús	C3/C5	dsds
692	Í ám  s é c ú r á    ví r r ;    d á nt qu e  A ú str ó  v é lá  f á j v é nt í,	Tq2/C5	dsds
693	Í n q u e  á l t úm    p ú p p és    t é r r a  á b s c é d é nt é  f é r r ú nt úr,	C3/C5 E2 7	ssss
694	É t  t á n d ém    má g n í    v é n í ú nt    á d  p r a é s í d ís  ó r á.	C3/C5/C7	ssds
695	Í ll e  é r á t  í nt é r é r á    p ó s s ís    ú t  n ó s c é r é  m é nt em	C5/C7 E2	dsds
696	M ú l t á  s ú p é r    ná t í,    s ó c í ó r um  é t  s ó r é  s ú j ó r um	C3/C5 E10	dsds
697	S ó l í c í t ús,    s ú p é r úm qu é    P á t r ém    n ó c t ú qu é  d í l é qu é	C3/Tq3/C7	dsds
698	M ú l t á  p r é c á b á t úr,    p ó p ú l ós    d é j  g ú t t ú r é  l é r í	C5/C7	dsds
699	Ch r í s t á d um  é r í p é r é t,    f ú r í ás qu e  é x s t í ngu é r é t  h ó s t ís.	C5 E4 11	dsds
700	É r g ó  ú b í  d í l é c t í    c r ú d é l í á  f ú n é r á  n á t í	C5 E2	dsdd
701	P é r c é p ít,    í c é t     h ú m á n ós    á m ó r  í ll é  p á t ém ús	C3/D2/C7	dsdd
702	M ó v é r í t  á ff é c t ús,    á t í qu e  á l t ó  v ú ln é r é  m é nt em	C5 E8	dsds
703	P é r c ú l é r í t,    t r ís t ém    g é n é r ó s ó  p é c t ó r é  c á s um	C3/C5	dsds
704	Ó c c ú l í t, í n v í c t ú s qu e  á n í m í    v í r t ú t é  d ó j ó r em	C7 E7	dsds
705	Í ng é n t ém    s ú p é r á ns,    m a é s t úm    s ó l á t úr  á m ó r ém :	C3/C6/C7	dsdd
706	M ú l t ó r um    ví r t ám    ná t í    qu í á  m ó r t é  r é d é m í t .	C3/C5/C7	sssd
707	T á lé  p á r é ns    d í g n ús    ná t ó,    ná t ús qu é  p á r é nt é !	C3/C5/C7	dsds

ABSTRACT

Metrics forms part of the identity of ancient Western poetry, particularly in Greek and Latin oeuvres. This incipient collection of exclusive data from each contemporaneous author serves as a basis for telling generalities and particularities, both metric and prosodic, of a certain era. Manuals and compendiums are developed and simplified through the comparison of significant results, which eases the study of verse technique. Lucio Ceccarelli and George Duckworth offer essential statistical contributions regarding poets of Antiquity. New Latin poetry of the 16th century, in turn, differs from classic models in some factors, therefore it is important to continue to investigate and categorise oeuvres from this period independently, until a satisfactory corpus exists. In this context, María Hernández initiated investigations into the metrics and prosody of Anchieta in Books one and three, from the text *De gestis Mendi de Saa* (translation: *On the feats of Mendi de Saa*) – *DGMS*. Hence, our proposal gives continuity to the investigation and categorisation of the verse technique of this work, and, for this, we have mapped and recorded other metric and prosodic traits of Book one, to collaborate with the development of Renaissance studies.

KEYWORDS

Renaissance; Portuguese New Latin poetry; José de Anchieta; *De gestis Mendi de Saa*; Latin Metrics.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCHIETA, J. **De gestis Mendi de Saa**. Ed. fac-similar da *editio princeps*, de 1563. Rio de Janeiro: Ed. Biblioteca Nacional, 1997.
- \_\_\_\_\_. J. **De gestis Mendi de Saa**. Poema dos feitos de Mem de Sá. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1958.
- \_\_\_\_\_. J. **De gestis Mendi de Saa**. São Paulo: Loyola, 1970.
- \_\_\_\_\_. J. **De gestis Mendi de Saa**. São Paulo: Loyola, 1986.
- \_\_\_\_\_. J. **De gestis Mendi de Saa**. In: Manuscrito de Algorta. Prov. Brasil Centro Oriental. Fotocópias provenientes do Pateo do Collegio, s.d., p. 1-43.
- ARRIBAS, Maria Luisa Hernáez. **Algunas características del hexámetro dactílico de Anchieta**. Actas del Congreso Internacional IV Centenario de Anchieta, La Laguna, En prensa. 1997.
- \_\_\_\_\_. En torno al uso de la prosodia latina en la obra de José de Anchieta. In.: PASTOR, Marcelo Martínez; AGUILAR, Rosa María (eds.). **Corolla Complutensis in memoriam Josephi S. Lasso de la Vega**. Complutense S A Editorial: Madrid. 1998, p. 665-670.
- \_\_\_\_\_. Espacios interverbales y cesuras en la poesía de José de Anchieta. In.: LUQUE MORENO, Jesús; DÍAZ Y DÍAZ, Pedro Rafael (eds.). **Estudios de métrica latina**. Granada: Editorial Universidad de Granada, v. 1, p. 69-85, 1999.
- BAREA, Joaquín Pascual. Algunas particularidades de prosodia y métrica latinas del Renacimiento. In.: LUQUE MORENO, Jesús; DÍAZ Y DÍAZ, Pedro Rafael (eds.). **Estudios de métrica latina**. Granada: Editorial Universidad de Granada, v. 2, p. 747-766, 1999.
- \_\_\_\_\_. El hexámetro espondeico en la poesía hispano-latina del Renacimiento. In: ALDAMA, Ana María (Ed.). **De Roma al siglo xx**. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. 813-827, vol. 2, 1996a.
- \_\_\_\_\_. La teoría prosódica en el siglo XVI: de la Gramática de Lebrija al Lebrija de los Jesuitas. In: SÁNCHEZ SALAR, Eustaquio; MERINO JEREZ, Luis; LÓPEZ MOREDA, Santiago (eds.). **La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI**. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996b.
- CARDOSO, Armando. Manuscritos e Edições do Poema. In: ANCHIETA, José de. **De Gestis Mendi de Saa – Poema Epicum**. São Paulo: Loyola, p. 62-79, 1970.
- CECCARELLI, Lucio. **Contributi per la storia dell'sametro latino**. Herder: Roma, v. 1 e 2, 2008.

DUCKWORTH, George E. **Vergil and classical hexameter poetry: A study in Metrical Variety**. The University of Michigan Press: Ann Arbor. 1969.

GAFFIOT, F. **Dictionnaire illustré latin-français**. Paris: Hachette, 2006.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A Latin Dictionary**. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=profundo&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059>. Acesso em: 08/08/2020.

HERNÁEZ, María Luisa Arribas. **Algunas características del hexámetro dactílico de Anchieta**. Actas del Congreso Internacional IV Centenario de Anchieta, La Laguna, En prensa. 1997.

\_\_\_\_\_. En torno al uso de la prosodia latina en la obra de José de Anchieta. In.: PASTOR, Marcelo Martínez; AGUILAR, Rosa María (eds.). **Corolla Complutensis in memoriam Josephi S. Lasso de la Vega**. Complutense S A Editorial: Madrid. 1998, p. 665-670.

\_\_\_\_\_. Espacios interverbales y cesuras en la poesía de José de Anchieta. In.: LUQUE MORENO, Jesús; DÍAZ Y DÍAZ, Pedro Rafael (eds.). **Estudios de métrica latina**. Granada: Editorial Universidad de Granada, v. 1, p. 69-85, 1999.

HERNÁNDEZ, Antonio Moreno. El hexámetro dactílico en la doctrina musical de Francisco Salinas. In.: LUQUE MORENO, Jesús; DÍAZ Y DÍAZ, Pedro Rafael (eds.). **Estudios de métrica latina**. Granada: Editorial Universidad de Granada, v. 2, p. 687-703, 1999.

MORA, Carlos Miguel. La doctrina métrica en el *De poeta* de Minturno. In.: LUQUE MORENO, Jesús; DÍAZ Y DÍAZ, Pedro Rafael (eds.). **Estudios de métrica latina**. Granada: Editorial Universidad de Granada, v. 2, p. 317-632, 1999.

MORENO, Jesús Luque. Métrica verbal en los tratados renacentistas: el caso de Escalígero. In: **Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán**. Laberinto, 2002. p. 733-748.

\_\_\_\_\_. Notas sobre métrica para la edición de textos latinos. In: MAESTRE MAESTRE, José María; PASCUAL BAREA, Joaquín; CHARLO BREA, Luis (eds.). **Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Luis Gil**. Vol. I.3. Alcañiz; Cádiz: Ayuntamiento de Alcañiz; Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1997. p. 1153-1158.

NOUGARET, Louis. **Traité de Métrique Latine Classique**. Paris: Klincksieck, 2009.

PANTOJA, Miguel Rodríguez. Virgilio en el *De gestis Mendi de Saa* de José de Anchieta: Análisis Tipológico. *Liburna*, [s.l.], n. 14 Supl., p.365-382, oct. 2019. ISSN: 1889-1128. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7292518>>. Acesso em: 8 jan. 2022.

SARAIVA, F.R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

<sup>1</sup> Ceccarelli (2008) apresentou e discutiu as dezesseis combinações do hexâmetro latino, desde Cícero até Juvenal; a diferença entre os dois volumes dessa obra é que, no segundo, constam as várias tabelas com todos os resultados discutidos no primeiro volume. George E. Duckworth (1979), por sua vez, tratou de particularidades rítmicas do hexâmetro desde Ênio até a Idade de Prata.

<sup>2</sup> Com exceção dos que já serão discutidos neste artigo, eis a menção a alguns trabalhos de métrica (ou de composição do hexâmetro) do Renascimento: Barea (1996a; 1996b); Hernández (1999); Mora (1999); Moreno (1997; 2002); Pantoja (2022).

<sup>3</sup> Hernández, 1998.

<sup>4</sup> Idem, 1997.

<sup>5</sup> Nougaret, 1986.

<sup>6</sup> Hernández, 1999.

<sup>7</sup> Disponível em <<http://www.pedecerto.eu/public/>>.

<sup>8</sup> Saraiva, 2006.

<sup>9</sup> Lewis; Short, s.d.

<sup>10</sup> Gaffiot, 2016.

<sup>11</sup> A título de exemplo, o vocábulo latino *rudimentum* apresenta “i” longo; porém, no dicionário de Saraiva, a vogal é marcada como breve. Por essa razão, é importante consultarmos o maior número possível de materiais de apoio, para não sinalizarmos equivocadamente algum fenômeno prosódico equivocadamente.

<sup>12</sup> Cardoso, 1970, p. 68-69.

<sup>13</sup> Tivemos acesso à edição crítica de 1986 e ao manuscrito de Algorta, mas esta segunda fonte era consultada nos casos em que as edições críticas não apresentavam uma solução satisfatória.

<sup>14</sup> Conhecida também pela forma abreviada “CTRL”.

<sup>15</sup> Além disso, consideramos cesura toda variabilidade de incisão listada que diz respeito a um fim de palavra, não importando a sintaxe; outrossim, as diéreses consistem na coincidência entre fim de palavra e fim de pé (neste caso, tanto no segundo pé quanto no quarto).

<sup>16</sup> Essa escolha por “d” e por “s” e a consideração apenas dos quatro primeiros pés não são resultado de mera decisão autoral. Duckworth (1967) e Ceccarelli (2008), bem como outros teóricos, também procedem dessa maneira.

<sup>17</sup> Barea, 1999, p. 753-754.

<sup>18</sup> Santaella apud: Barea, 1999, p. 753-754.

<sup>19</sup> Idem, ibidem, p. 753-754.

<sup>20</sup> Cardoso, 1970, p. 62.

## Considerações acerca dos epítetos de Perséfone e Hécate na poesia grega arcaica

Thais Rocha Carvalho

### RESUMO

O uso de epítetos na literatura antiga, marcadamente oral, tinha como objetivo caracterizar os personagens, às vezes de forma tão singular que bastava a menção do epíteto para evocar à mente da audiência o personagem em questão. Para figuras divinas, epítetos servem também para reconhecermos as áreas de atuação e as atribuições de determinado deus ou deusa. Assim, o objetivo deste artigo foi analisar os epítetos atribuídos às deusas Perséfone e Hécate no *corpus* da poesia grega do período arcaico.

### PALAVRAS-CHAVE

Epítetos; Poesia grega arcaica; Perséfone; Hécate.

SUBMISSÃO 6.7.2023 | APROVAÇÃO 15.3.2024 | PUBLICAÇÃO 17.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.59556>



## 1 INTRODUÇÃO

B

primeiro registro da palavra “epíteto” é encontrado na *Retórica* de Aristóteles; para o filósofo, contudo, como aponta Paolo Vivante,<sup>1</sup> epítetos são figuras de linguagem com valor de caracterização ampla, tendo como principal função ornar as ideias presentes em um texto. Por outro lado, do ponto de vista gramatical, os epítetos não são uma característica estilística, mas sim uma classe de palavras: são adjetivos que acompanham e caracterizam um substantivo. O primeiro uso da palavra “epíteto” empregada com esse sentido encontra-se em Dioniso Trácio (séc. I a.C.).<sup>2</sup>

A combinação substantivo-epíteto faz parte da dicção tradicional homérica, sendo um dos elementos mais tradicionais da dicção épica.<sup>3</sup> Nas palavras de Julia Gaisser:

O principal marco dessas combinações é a habitual associação das palavras em combinações familiares, de forma que, no caso de uma fórmula completamente desenvolvida, o uso de uma das palavras já traz à mente a outra, mesmo quando a combinação familiar não é metricamente apropriada.<sup>4</sup>

Os epítetos, ao se ligarem a nomes de objetos e de personagens (deuses ou mortais), ajudam a caracterizar seu referente, destacando suas principais habilidades ou características que os distinguem dos demais. Além disso, o uso de epítetos traz também uma qualidade imagética à narrativa, conferindo-lhe vivacidade nas descrições.<sup>5</sup> Nesse sentido, há unidade entre o substantivo e seu epíteto, chegando mesmo à mera menção de um já trazer à tona o outro: como é o caso quando os deuses são chamados apenas por seu epíteto, sem necessidade de dizer seu nome.<sup>6</sup> Em Homero, há, inclusive, epítetos utilizados para referenciar apenas um personagem específico.<sup>7</sup>

Vivante<sup>8</sup> argumenta que a repetição de epítetos para os mesmos referentes é responsável por criar a “textura da existência” do mundo narrado. Chamar Aquiles de “de pés velozes” traz imediatamente a vivacidade da figura do herói para a cena, além de

o destacar diante dos outros guerreiros como excepcionalmente ágil. Essas repetições ajudam a construir a caracterização do personagem e, quando há uso variado de epítetos para um mesmo personagem, auxiliam-nos a entender que aspecto o narrador está destacando ao fazê-lo. O uso e a escolha do epíteto são indicativos de como o poeta quer caracterizar determinada personagem.<sup>9</sup>

Portanto, analisar os epítetos que acompanham um personagem é analisar a caracterização que o poema lhe dá e sua função na narrativa. No caso das divindades, esse exercício nos ajuda também a entender suas áreas de atuação divina e suas τιμαί (*tímaí*; honras, atribuições).

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é analisar os epítetos atribuídos às deusas Perséfone e Hécate na poesia grega do período arcaico (séc. VIII-V a.C.).<sup>10</sup> Nesse *corpus*, há 25 menções a Perséfone em que seu nome se combina a um epíteto,<sup>11</sup> e cinco a Hécate. Nas 25 menções a Perséfone, há dez epítetos diferentes para a deusa, enquanto Hécate possui quatro. Os epítetos, bem como a referência de sua ocorrência, estão listados nos quadros 1 e 2, apresentados a seguir.

epíteto	poemas
<i>epainé</i>	<i>Ilíada</i> , IX, v. 457 e 569; <i>Odisseia</i> , X, v. 491, 534 e 564; <i>Odisseia</i> , XI, v. 47; <i>Teogonia</i> , v. 768
<i>agaué</i>	<i>Odisseia</i> , XI, v. 213, 226 e 635; <i>A descida de Perítoos ao Hades</i> , v. 12; <i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 348
<i>leukólenos</i>	<i>Teogonia</i> , v. 913
<i>tanúsuros</i>	<i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 2 e 77; epinício 5 de Baquilides, v. 59
<i>bathuzónoio</i>	<i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 201 e 304
<i>euópida</i>	<i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 333
<i>agné</i>	<i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 337
<i>daífron</i>	<i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 359
<i>perífron</i>	<i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 370
<i>perikallé</i>	<i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 405 e 493; <i>Hino homérico 13 a Deméter</i> , v. 2

Quadro 1 – Os epítetos de Perséfone na poesia do período arcaico.

Epíteto	Poemas
<i>atalá fronéousa</i>	<i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 24
<i>liparokrédemnos</i>	<i>Hino homérico 2 a Deméter</i> , v. 25 e 438
<i>daidofóre</i>	Frag. 1, <i>Hinos</i> de Baquilides
<i>foivikópeza</i>	<i>Peã 2</i> de Píndaro, v. 77

Quadro 2 – Os epítetos de Hécate na poesia do período arcaico.

## 2 OS EPÍTETOS DE PERSÉFONE

Dentre os epítetos de Perséfone, dois se destacam: *epainé* e *agaué*, sendo os mais utilizados para se referir à deusa, 7 e 5 vezes, respectivamente. O primeiro é o único de Perséfone na *Ilíada* e é recorrente na *Odisseia* e também na *Teogonia*. É interessante notar, nesse último poema, que Perséfone é mencionada apenas duas vezes, em suas duas caracterizações primordiais: filha de Deméter e esposa de Hades. Seguem os dois trechos da *Teogonia* em que a deusa é mencionada:<sup>12</sup>

ἐνθα θεοῦ χθονίου πρόσθεν δόμοι ἤχηεντες κρημῶν  
τ' Αἰδῶν καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης  
ἐστάσιν, δεινὸς δὲ κύων προπάρῳθε φρυλάσσει,  
νηλεῆς, τέχνην δὲ κακὴν ἔχει ἐς μνήϊόντας

σαίνει ὁμῶς οὐρῆ τε καὶ οὐσίαν ἀμφοτέροισιν,  
ἐξελεθῆν δ' οὐκ αἰπὺς ἔτι πάλιν, ἀλλὰ δοκεύων  
ἔσθαι, ὄν κε λάβηται πυλέων ἔκτασθεν ἰόντα.

Ali adiante, o palácio soante do deus ctônico,  
do vigoroso Hades, e da **pavorosa Perséfone**  
ergue-se, e diante dele o terrível cão vigia,  
impiedoso, mantendo-o com habilidade e maldade;

[adentrando-o,  
abana igualmente o rabo e ambas as orelhas,  
e não permite que saia de novo, mas, espreitando,  
devora a quem agarrar do lado de fora dos portões.

(*Teog.*, v. 767-773)

αὐτὰρ ὁ Δήμητρος πολυκόρβης ἐς λέχος ἦλθεν·  
ἧ τέκε Περσεφόνην λευκώλενον, ἦν Αἰδωνεὺς  
ἤρπασεν ἥς παρὰ μητρός, ἔδωκε δὲ μητιέτα Ζεὺς.

Então, se dirigiu ao leito de Deméter abundante,  
que pariu **Perséfone de brancos braços**, que Aídon eu  
raptou da mãe, com o consentimento do astuto Zeus.

(*Teog.*, v. 912-914)

Como esposa de Hades, ela é *epainé*, ou seja, a terrível Perséfone cujas atribuições foram listadas por Hades no *Hino homérico a Deméter* (v. 360-369).<sup>13</sup> Como filha de Deméter, no entanto, é *leukólenos* (“de brancos braços”). Conclui-se que, na condição de menina, o importante é ressaltar sua beleza, mas, em sua condição de esposa de Hades e rainha do submundo, suas *timai* importam mais.

Como veremos, essa mesma lógica parece se manter no *Hino homérico a Deméter* – ou seja, enquanto Perséfone, as atribuições da deusa são destacadas, mas, como *coré*, sua beleza é mais importante. Isso parece se provar também em Homero.

Na *Ilíada* e na *Odisseia*, Perséfone é sempre mencionada como a rainha do mundo dos mortos, e nunca em sua associação com sua mãe, o que se mostra também em seus epítetos, já que é chamada apenas de *epainé* e *agaué*.

Na *Ilíada*, o nome de Perséfone aparece apenas duas vezes (canto IX, v. 457 e 569) e ambas relacionadas à invocação dos terríveis deuses do mundo inferior durante a narrativa sobre o herói Meleagro.<sup>14</sup> Já na *Odisseia*, é mencionada nos cantos X e XI, durante o episódio comumente chamado de *Nekyia*, em que Odisseu invoca os mortos de acordo com as instruções da deusa Circe. Enquanto ela explica o que Odisseu deve fazer (canto X, v. 487-534), e depois, enquanto o herói repassa as informações a seus companheiros (v. 561-565) e continua sua narrativa de como chegarão lá (canto XI, v. 44-47), Perséfone é chamada de *epainé*. Porém, assim que o ritual de fato é feito e os espíritos dos mortos começam a aparecer, não é mais por esse epíteto que a deusa é referida. Odisseu, durante a conversa com o espírito de sua mãe (canto XI, v. 210-229), refere-se à deusa pelo epíteto *agaué* (“ilustre, nobre”).

Se *epainé* é o epíteto que melhor resume Perséfone em sua condição de rainha do mundo dos mortos, por que, então, ao entrar em contato com esse mundo e conversar com os mortos, muda-se sua caracterização? Parece-me que estamos lidando, aqui, com uma questão de reverência e respeito à deusa. Ao adentrar seu domínio, Odisseu troca de epíteto, preferindo destacar a proeminência e a importância da deusa no lugar do medo que ela inspira aos vivos.

É interessante notar que os outros usos de *agaué* na poesia arcaica, nos poemas *A descida de Períto ao Hades* (v. 12)<sup>15</sup> e *Hino homérico a Deméter* (v. 348), também ocorrem quando os envolvidos estão em pleno mundo dos mortos. No primeiro, é Teseu quem a denomina assim, estando ele e Períto conversando

com o espírito de Meleagro em seu processo de descida ao Hades.<sup>16</sup>

διογενής [Μελ]εάγ[ρο] δαίφρονος Οίνεος υἱέ,  
τοῖγάρ ἐγώ τοι ταῦτα μῦθ' ἀτρεκέως καταλέξω.  
.....ἐνωεῦδε[...] ἀγαιὴν Φερσεφόνειαν

“divi]no [Mel]eag[ro], filho do [pr]udente Eneu,  
[eu, então,] iss[o] [m]uito francamente [te] recontarei.  
[...] **ilustre Perséfone**  
(A descida de Períto ao Hades, v. 10-12)

No *Hino*, o epíteto é utilizado por Hermes ao dirigir-se a Hades e demandar que Perséfone volte para o lado da mãe.<sup>17</sup>

ἀγχοῦδ' ἰστάμενος προσέφη κρατὺς Ἀργειφόντης  
ἴδη κυανοχαίτη, καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν  
Ζεὺς μεταγήνησεν ἀγαιὴν Φερσεφόνειαν  
ἐξαγαγὴν Ἐρέβουσι μετὰ σφέας, ὄφρα ἔ μήτηρ

O poderoso Argifonte, parando a seu lado, a ele se dirigir:  
“Hades de escuros cabelos, rei dos que pereceram,  
Zeus pai me ordenou que a **ilustre Perséfone**  
conduzisse do Érebo à luz, para que sua mãe,  
(*HH*, v. 346-349)

No mundo “de cima”, Perséfone é terrível, pois a morte é o maior medo de qualquer mortal. No entanto, estando no ambiente que lhe é próprio, ela é ilustre, justamente por ser a rainha.

A mesma conclusão pode ser tirada para o uso de *agné*, cujo significado é bastante próximo ao de *agaué*, no v. 337 do *Hino homérico a Deméter*. O epíteto é utilizado pela voz narrativa ao descrever a ordem de Zeus a Hermes de descer ao Hades e buscar Perséfone.

Αὐτὰρ ἐπεὶ τὸ γ' ἄκουσε βαρύκλυτος εὐρύσπη Ζεὺς  
ἔς Ἐρέβος πέμπε χρυσοόρατιν Ἀργειφόντην,  
ὄφρ' Ἀΐδην μολοκίσαι παρακείμενος ἐπέεσσιν  
ἀγνήν Φερσεφόνειαν ὑπὸ ζῆφου ἠερόεντος  
ἔς φάος ἐξαγάγαι μετὰ δαίμονας, ὄφρα ἔ μήτηρ  
ὀφθαλμοῖσιν ἰδοῦσα μεταλήξει χόλοιο.

Depois de ouvir isso, Zeus alisssonante de amplos olhos  
ao Érebo enviou o Argifonte de bastão dourado  
para que com suaves palavras exortasse Hades a  
conduzir a **nobre Perséfone** da treva nevoenta  
para a luz às divindades, a fim de que sua mãe,  
vendo-a com seus olhos, findasse sua cólera.  
(*HH*, v. 334-339)

Quanto aos epítetos que descrevem características físicas – *leukólenos* (“de brancos braços”), *tanúsfuros* (“de finos tornozelos”), *bathuzónio* (“de funda cintura”) e *euópidá* (“de belos olhos”) –, com exceção do epinício 5 de Baquilides, ocorrem sempre quando Perséfone está sendo caracterizada como *coré*.

Na *Teogonia*, *leukólenos* aparece ao lado do nome da deusa, porém, durante a descrição de seu rapto, ou seja, antes de ela se tornar a rainha do mundo inferior. Já no *Hino homérico a Deméter*, esses epítetos não são vinculados ao nome da deusa, mas sim à palavra “filha” em suas variações no grego (*thugatér, paida, koré*), colocando-a, portanto, em função da mãe. No epinício 5 (v. 59), a única exceção, Perséfone é *tanúsfuros*, apesar da condição de esposa de Hades:<sup>18</sup>

τ[αγάρ π]ισ' ἐρειψιπύλαν  
 παῖδ' ἀνίκ]σον λέγουσιν  
 δῦναι Διὸς] ἀργικεραύ-  
 νου δῶματα **Φερσεφόνως τανισφύρου**,  
 καρχαρόδοντα κύν' ἄ-  
 ξοντ' ἐς φάος ἐξ Αἴδα,  
 υἱὸν ἀπλάται' Ἐχιδνας  
 ἐνθα δυσάντων βροσιῶν  
 ψυχᾶς ἐδάη παρὰ Κικλυτοῦ ῥέεθροις,  
 οἳά τε φύλλ' ἄνεμος  
 ἴδως ἀνά μηλοβότους  
 πρῶνας ἀργηστᾶς δονεῖ.

A[ssim], disseram que uma vez  
 o destruidor de portões, [filho inven]ível  
 [de Zeus] lança-raio, desceu  
 ao palácio de **Perséfone de finos tomozelos**,  
 a fim de levar o cão de dentes afiados  
 do Hades para a luz,  
 o filho da monstruosa Equidna.  
 Lá, de desafortunados mortais  
 os espíritos ele percebeu, à margem do rio Cócito,  
 tais q uais folhas pelo vento,  
 no alto dos pastos  
 dos picos brilhantes do Ida, agitadas.  
 (epinício 5, v. 56-67)

O último epíteto dado a Perséfone no *Hino homérico a Deméter* é *perikallé* (“belíssima”). No v. 405, é assim chamada ao começar sua narrativa do rapto e depois novamente no v. 493, quando o poeta encerra suas homenagens às deusas cantadas no Hino. Perséfone já está, portanto, casada com Hades, mas está de volta ao mundo dos vivos, onde seus poderes são diferentes de quando está no submundo. Mais uma vez na companhia de sua mãe, portanto, sua beleza volta a ser algo destacável, muito embora ela não seja mais uma menina.

Τῆνδ' αὖ **Περσεφόνης περικαλλῆς** ἀντίον ἕδα:  
 τοιγάρ ἐγώ τοι μήτηρ ἐρέω νημερτέα πάντα:

A **belíssima Perséfone**, então, disse-lhe, encarando-a:  
 “Eu, de agora em diante, contar-te-ei tudo mãe, verazmente.  
 (HHD, v. 404-405)

πτόνια, ἀγλαῶδωρ' ὠρηφόρε Διῶϊ ἄνασσα  
 αὐτῆ καὶ κόρη **περικαλλῆς Περσεφόνεια**

soberana, rainha doadora de frutos e concedente das  
 [estações,  
 Déo,  
 e sua filha, a belíssima Perséfone,  
 (HHD, v. 492-493)

O epíteto é utilizado também no *Hino homérico 13 a Deméter*, pequeno poema de três versos, cuja linguagem conversa de perto com a do *Hino* maior, exaltando Deméter e Perséfone e anunciando um novo canto.<sup>19</sup>

Δημήτηρ' ἠύκομονσεμνήθεσ' ἀρχομ' αἶδειν,  
αὐτῆγκαικούρην, **περικαλλέει**ερσεφόνειαν.  
χαίρε, θεά, καίτηδε σάου πόλιν, ἄρχε δ' αἰοῖδης.

Deméter de belos cabelos, deusa veneranda, começo a  
cantar, e sua filha, a **belíssima Perséfone**.  
Alegra-te, deusa! Desta cidade sê salvadora, e lidera  
[o canto.

Por fim, há dois epítetos utilizados apenas no *Hino homérico a Deméter*: *daífron* e *perífron*. Semanticamente, os dois são bastante semelhantes, significando “prudente” ou “sensata”. De acordo com Nicholas Richardson,<sup>20</sup> *perífron* nunca é atribuído a uma deusa em Homero. Os epítetos são utilizados para descrever Perséfone antes e depois do discurso de Hades, em que ele descreve quais serão suas funções, caso escolha permanecer casada com ele (v. 360-369):

ἔρχεο Περσεφόνη παρὰ μητέρα κυανόπεπλον  
ἦπτον ἐν στήθεσσι μένος καὶ θυμὸν ἔχουσα,  
μηδέ τι δυσθύμηναι λίην περιώσιον ἄλλων.  
οὐ τοι ἐν ἀθανάτοισιν αἰετὴς ἔσομαι ἀκοίτης

αὐτοκασιγνήτος πατρός Διός· ἔνθα δ' ἐοῦσα  
δεσπόσσεις πάντων ὅπῃσά ζωῆι τε καὶ ἔρπει,  
τιμὸς δὲ στήθησθα μετ' ἀθανάτοισι μέγιστος,  
τῶν δ' ἀδικησάντων τίσις ἔσεται ἦματα πάντα  
οἳ κεν μὴ θυσίῃσι τεόν μένος ἰλάσκωνται  
εὐαγγέως ἔρδοντες ἐναίσιμα δῶρα τελοῦντες.

Vai, Perséfone, para junto de tua mãe de escuro peplo  
e em teu peito gentileza e força tendo,  
não te entristeças demais pelos outros.

Certamente não acharás vergonhoso ser esposa do  
[próprio irmão

de Zeus pai, dentre imortais; aqui estando  
governarás tudo quanto viva e se mova,  
e as maiores honras terás dentre imortais.  
Todos os dias retribuição haverá aos que te injusticarem  
e não apaziguarem tua ira com sacrifícios,  
puros se fazendo e te oferecendo dons ominosos.

(*HHH*, v. 360-369)

Hades apela para o lado racional de Perséfone, pedindo para que desconsidere seus sentimentos e os de sua mãe e pense sobre as vantagens de permanecer casada com ele, como rainha do submundo. Assim, o poeta ressalta que ela pode agir com essa parcimônia ao caracterizá-la como sensata e prudente.

### 3 OS EPÍTETOS DE HÉCATE

Hécate, por sua vez, é caracterizada com apenas três epítetos ao longo da poesia arcaica: dois no *Hino homérico a*

*Deméter*, um no fragmento 1 de *Hinos* de Baquilides e um no peão 2 de Píndaro.

No *Hino homérico*, na primeira aparição da deusa, ela é descrita como *atalá fronéousa* (“sempre prudente”), muito provavelmente por ela ser a única divindade a se manifestar em relação ao rapto de Perséfone e oferecer sua ajuda à desesperada Deméter. No verso seguinte, ela é chamada também de *liparokrédemnos* (“de véu brilhante”), epíteto que será usado novamente no v. 438.

οὐδέ τις ἄθανάτων οὐδὲ θνητῶν ἀνθρώπων  
ἤκουσεν φωνῆς, οὐδ’ ἀγλαόκαρποι ἐλαίαι,  
εἰ μὴ Περσαίου θυγάτηρ ἄταλά φρονέουσα  
ἄιενέξάντρου Ἐκάτη λιπαροκρήδεμνος,  
Ἡέλιός τε ἄναξ Ὑπερίωνος ἀγλαῶς υἱός,  
κούρης κεκλομένης πατέρα Κρονίδην·

Nenhum dos imortais nem dos homens mortais  
ouviu a voz, nem as frutíferas oliveiras,  
senão a delicada e **sempre prudente** filha de Perses,  
**Hécate de véu brilhante**, de sua caverna  
e o soberano Hélio, reluzente filho de Hiperônio,  
da menina clamando pelo pai Cronida.

(*HHH*, v. 22-27)

Douglas L. Cairns,<sup>21</sup> comparando o véu utilizado por Deméter no poema ao utilizado por Aquiles em diversas representações artísticas e literárias, diz:

[...] [o véu] também é um modo de demonstrar uma recusa de se envolver em interações sociais, constituindo-se em uma estratégia para destacar e retaliar contra a ofensa original e que, portanto, traz a mais próxima comparação com o fenômeno de afastamento como forma de registrar a raiva.

Embora esse não seja o caso de Hécate, já que nenhuma ofensa foi cometida contra ela, vale lembrar que a deusa, principalmente no início do referido poema, não apresenta *timáí* próprias e vivia afastada de todos os deuses, em uma caverna entre o Olimpo e o mundo dos mortos. Logo, ser caracterizada como portando um véu pode ser simbólico de seu isolamento. No v. 438, ela é novamente caracterizada com o epíteto, momentos antes de saudar Perséfone que acabara de retornar do mundo dos mortos, ocasião essa, portanto, em que a nova *timé* de Hécate será estabelecida: a de ajudante no movimento de descida e subida da nova rainha dos mortos.



τῆρ' ὃ ἀγύθεν ἦθ' Ἑκάτη λιποκρήδεμος,  
πολλὰ δ' ὅφ' ἀμαράττηρε κόρη Δημήτερος ἀνής·

Então, delas se aproximou **Hécate de véu brilhante**  
e muito abraçou a menina de Deméter.

(*HHI*, v. 437-438)

Já no fragmento 1 de hinos de Baquilides<sup>22</sup> (*Papiro de Oxirrinco* 2366. 3-8), o epíteto utilizado é *daidofóre* (v. 1):

Ἑκάτα [δαϊδοφόρε  
ταν ἰεῖο  
Νυκτῖος μεγαλοκόλλου θυγάτερ,  
σύ καί  
βα [

**Hécate [portadora de tochas**  
a sagrada (?)  
[filha de mui sinuosa] No[ite]  
tu [-]  
[-]

Muito provavelmente, o uso do epíteto está ligado ao mito do rapto de Perséfone e ao culto dos Mistérios de Elêusis, nos quais a tocha tem papel importante na busca pela deusa. Embora no *Hino homérico a Deméter* seja Deméter a figura caracterizada carregando tochas, o objeto foi muito associado à deusa Hécate na iconografia e estatuária.<sup>23</sup> Aqui, no entanto, a deusa é também caracterizada como filha da deusa Nyx (noite), e não de Perses, como é dada sua genealogia na *Teogonia* de Hesíodo e no já mencionado *Hino homérico*. Provavelmente, temos aqui um anúncio da caracterização mais sombria de Hécate, que predominará a partir do período clássico.

Por fim, o último epíteto de Hécate é também o mais incomum, encontrado no peã 2 de Píndaro<sup>24</sup> (abaixo encontram-se os v. 73-79):

ἄλλ' ἀμιν ποταμῶ σκεδὸν μολόντα φύρσεν  
βαιοῖς σὺν ἔντεσι  
ποπὶ πολλῶν στρατῶν· ἐν δὲ μηνὸς  
πρώτων τύχεν ἄμαρ  
ἄγγελε δὲ **φονικότρεζα** λόγον παρθένος  
εὐμενῆς Ἑκάτα  
τὸν ἐθέλοντα γενέσθαι.

Mas quando o inimigo se aproximar do rio, ele o  
o confundirá com poucos braços  
contra grande exército.<sup>25</sup> No primeiro do mês  
calhou de ser esse dia,  
e anunciava a profecia a virgem **depésavemelhadós**,  
**Hécate**, com benevolência,  
desejosa de seu cumprimento.

O poema é dedicado aos habitantes da cidade de Abdera. O poeta relembra a fama desse povo por terem resistido a uma invasão Trácia, retomando sua cidade mãe em 499 a.C. O peã fala de vitórias da cidade, uma derrota e depois da vitória na batalha do monte Melamfílon, justamente, a vitória prevista por Hécate nos v. 73-79.

Hécate aparece como uma espécie de profetisa, anunciando o dia de confronto entre os inimigos – o que até combinaria com sua representação do *Hino homérico*, já que lá ela habita uma caverna. As cavernas tinham características específicas na Grécia antiga: eram lugares limiares, morada do fantástico, de vida e de morte, às vezes até mesmo consideradas selvagens, onde a vida humana comum não poderia prosperar. Por esse motivo, eram também especialmente ligadas à arte divinatória.<sup>25</sup>

O epíteto *foinikópeza* (“de pés vermelhos”) reaparece em Píndaro, na olímpica 6 (v. 94), para caracterizar Deméter e provavelmente se refere ao ato de sujar os pés de terra ao andar sem sapatos. Não está muito claro, no entanto, porque Hécate estaria com os pés avermelhados pela terra – pode ser que ela os tenha sujado na terra próxima ao rio mencionado no v. 73.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como ressaltado na introdução deste artigo, analisar os epítetos de uma divindade é também analisar sua representação, suas funções e suas *tímaí*. No recorte da literatura do período arcaico, portanto, é possível notar que o uso de epítetos para as deusas Perséfone e Hécate refletem muito bem a caracterização de ambas enquanto personagens das obras literárias.

Os epítetos de Perséfone estão, em sua maioria,<sup>26</sup> ligados às *tímaí* da deusa e a seus dois principais definidores (Hades e Deméter). Como filha de Deméter (antes ou depois de casada), prevalecem os epítetos que destacam seus atributos físicos; como rainha do submundo e esposa de Hades, os epítetos são *epainé* e *agaué*, dependendo de onde se acha quem os profere – se no mundo dos vivos ou no mundo dos mortos. Essa dualidade é intrínseca à deusa pela literatura do período, ora sendo a jovem virgem, filha de Deméter, que brinca nas campinas; ora sendo a terrível esposa de Hades, que com ele governa os mortos.

Já para Hécate, mais uma vez se destaca seu aspecto multifacetado no período arcaico. A cada vez que nos deparamos com a deusa em um novo poema, uma nova Hécate nos é

apresentada, com atribuições e caracterização muito próprias: em Hesíodo, ela é mediadora e quase universal, nutriz e filha única; no *Hino homérico a Deméter*, ela é uma deusa sem *tímaí* própria, que vai adquiri-las ao mesmo tempo que Perséfone; no hino de Baquilides ela carrega a tocha dos mistérios e é dita filha da Noite; enquanto em Píndaro ela é virgem e profetisa. Em todas essas funções, por mais diversas que sejam, parece-me que se destaca o papel de Hécate como essencialmente mediadora – entre mortais e imortais, vivos e mortos, habitantes do mundo superior e inferior.

ABSTRACT

The use of epithets in ancient literature, remarkably oral in its nature, aimed to define the characters, sometimes in such a unique way that the mention of the epithet was enough to evoke the character in question to the audience's mind. For divine characters, epithets also serve to recognize the areas of activity and the attributions of a certain god or goddess. Thus, the aim of this article was to analyze the epithets attributed to the goddesses Persephone and Hekate in the corpus of Greek poetry from the archaic period.

KEYWORDS

Epithets; Archaic Greek poetry; Persephone; Hekate.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONNECHERE, P. Prairies et Jardins Grecs. De la Grèce de Platon à l'Angleterre d'Alexander Pope. In: DELRUELLE, E.; PIRENNE-DELFORGE, V. (orgs.). **Κέποι**: de la religion à la philosophie. Mélanges offert à André Motte. Nova edição (*online*). Liège: Presses Universitaires de Liège, 2001. p. 34-52.
- CAIRNS, D.L. Anger and the Veil in Ancient Greek Culture. **Greece & Rome**, vol. 48, n° 1, 2001, p. 18-32.
- CAMPBELL, D. (ed., trad.). **Greek Lyric IV**: Bacchylides, Corinna, and others. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- CARVALHO, T.R. **Perséfone e Hécate**: A Representação das Deusas na Poesia Grega Arcaica. 133 fls. Dissertação de Mestrado. Programa de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-16082019-133218/pt-br.php>>. Último acesso em: 25 mar. 2024.
- CARVALHO, T. R. “A descida de Períto ao Hades (Fr. 280 M-W): tradução e análise”. **Translatio**, n° 20, 2020, pp. 187-197. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/105193>>. Último acesso em: 25 mar. 2024.
- COHEN, A. Mythic Landscapes of Greece. In: WOODARD, R.D. (ed.). **The Cambridge Companion to Greek Mythology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 305-330.
- GAISSER, J.H. Noun-Epithet Combinations in the Homeric Hymn to Demeter. **Transactions of the American Philological Association**, vol. 104, 1974, p. 113-137.
- HUMBERT, J. **Hymnes Homériques**. Paris: Belles Lettres, 1936.
- MERKELBACH, R.; WEST, M.L. **Fragmenta Hesiodica**. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- RICHARDSON, N.J. (ed., coment.). **The Homeric Hymn to Demeter**. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- RUTHERFORD, I. **Pindar's Paean**: a Reading of the Fragments with a Survey of the Genre. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- SILVA, L.L. Epítetos: entre Homero e a apropriação da tragédia e comédia. **Revista Contexto**, n. 21, 2012, p. 39-60.

VIVANTE, P. **The Epithets in Homer**: a Study in Poetic Values. New Haven; Londres: Yale University Press, 1982.

WEST, M.L. (ed., coment.). **Hesiod**: Theogony. Oxford: Clarendon Press, 1966.

- <sup>1</sup> 1982, p. 151-152.
- <sup>2</sup> Idem, ibidem, p. 152.
- <sup>3</sup> GAISSER, 1974, p. 113-114; VIVANTE, 1982, p. 158, 174.
- <sup>4</sup> Gaisser, 1974, p. 114.
- <sup>5</sup> VIVANTE, 1982, p. 172-173.
- <sup>6</sup> Um exemplo é Poseidon no “Hino a Hécate”, na *Teogonia* de Hesíodo, em que o deus é mencionado apenas por seu epíteto “sacode-terra” (v. 441).
- <sup>7</sup> Vivante, 1982, p. 111.
- <sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 47.
- <sup>9</sup> Silva, 2012, p. 40.
- <sup>10</sup> Este artigo deriva de minha dissertação de mestrado, desenvolvida com auxílio de bolsa Capes, intitulada *Perséfone e Hécate: a representação das deusas na poesia grega arcaica* (Carvalho, 2019), que investigou a presença das deusas Perséfone e Hécate na poesia do período arcaico.
- <sup>11</sup> Nem sempre é de fato o nome que vem acompanhado do epíteto, mas um referente como “filha” (ligado a Deméter, no caso de Perséfone, e Perses ou Nyx, no caso de Hécate).
- <sup>12</sup> Texto grego estabelecido por WEST (1966). Tradução minha. Grifos adicionados.
- <sup>13</sup> Para uma análise mais detalhada do discurso de Hades no *Hino*, cf. Carvalho, 2019, p. 60-62.
- <sup>14</sup> Herói encontrado por Teseu e Perítoos n’*A descida de Perítoos ao Hades* (cf. Carvalho, 2020). Na *Ilíada*, a história do herói faz parte do discurso de Fênix para convencer Aquiles a retornar à batalha.
- <sup>15</sup> Trata-se de um fragmento de poesia hexamétrica, comumente atribuído a Hesíodo. Para uma análise detalhada, cf. Carvalho, 2020.
- <sup>16</sup> Texto grego estabelecido por MERKELBACH e WEST (1967). Tradução minha. Grifos adicionados.
- <sup>17</sup> Texto grego estabelecido por RICHARDSON (1974). Tradução minha. Grifos adicionados. Todas as citações do *Hino homérico a Deméter* seguem a mesma edição e tradução.
- <sup>18</sup> Texto grego estabelecido por CAMPBELL (1992). Tradução minha. Grifos adicionados.
- <sup>19</sup> Texto grego estabelecido por HUMBERT (1936). Tradução minha. Grifos adicionados.
- <sup>20</sup> 1974, p. 275.
- <sup>21</sup> 2001, p. 21.
- <sup>22</sup> Texto grego estabelecido por CAMPBELL (1992). Tradução minha. Grifos adicionados.
- <sup>23</sup> Ver, por exemplo, a cratera em sino “O retorno de Perséfone”, exposta na coleção do Metropolitan Museum of Art, em Nova York (Carvalho, 2019, p. 110-111).
- <sup>24</sup> Texto grego estabelecido por RUTHERFORD (2001). Tradução minha. Grifos adicionados.
- <sup>25</sup> BONNECHERE, 2001, p. 38; COHEN, 2007, p. 313-314.
- <sup>26</sup> Com apenas três exceções: o uso de *tanúsfuros* em Baquilides, e *perífron* e *daífron* do discurso de Hades no *HHD*.

## *De causis linguae Latinae*: epístola introdutória e alguns comentários

Marcelle Mayne Ribeiro da Silva | Fábio Frohwein de Salles Moniz

### RESUMO

Apresentamos, neste trabalho, a tradução da epístola introdutória do *De causis linguae Latinae* (*DCLL*), de Júlio César Escalígero (1540). Na epístola, endereçada ao tipógrafo Sebastian Gríffio, Escalígero justifica e explica o ineditismo e a necessidade de sua obra – não é só mais um compêndio de gramática, mas uma nova forma de abordagem dos fenômenos gramaticais. Por isso, antecedendo nossa tradução, realizamos um pequeno estudo abordando o contexto sócio-histórico de produção e circulação da obra, além de um resumo do conteúdo geral do *DCLL*. Aliado a isso, tecemos alguns comentários sobre o texto traduzido, a fim de evidenciarmos não só a importância do *DCLL*, mas também a do tipógrafo na divulgação e prestígio dela.

### PALAVRAS-CHAVE

*De causis linguae Latinae*; Júlio César Escalígero; Renascimento; Gramática.

SUBMISSÃO 28.2.2023 | APROVAÇÃO 6.4.2023 | PUBLICAÇÃO 22.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.57158>



#### 1 DE ESCALÍGERO

**B**úlio César Escalígero (em latim, *Julius Caesar Scaliger*) foi médico, poeta, gramático, entre outros ofícios. Nasceu em Pádua, em 1484, e morreu na França, em 1558. Atuou grande parte de sua vida como médico da família Roveres, família importante na época. Além disso, foi um grande estudioso da filosofia, tendo comentado a obra de Aristóteles.<sup>1</sup>

Escalígero foi um dos maiores contribuidores do humanismo renascentista. Reconhecido por intelectuais tanto da Renascença quanto de épocas posteriores como um dos maiores eruditos que o mundo conheceu, Escalígero chegou a ser estimado pelos humanistas como um autor que não devia em nada aos clássicos, porque seu latim era de excelência. Dentre suas obras, destacando-se seu grande interesse pelo estudo das letras, apontamos os discursos escritos para atacar o *Ciceronianus*, de Erasmo de Roterdã, e defender Cícero/ciceronianos, chamados *Orationes pro Cicerone in Ciceronianum Erasmi* (1531).

O humanista foi aluno de Lorenzo Valla, importante gramático do Renascimento e também defensor do purismo linguístico em latim. Podemos dizer que Escalígero deu continuidade aos estudos do mestre que, em suas *Elegantiae linguae Latinae*, realiza um cuidadoso estudo dos usos dos grandes autores do latim, apontando a correção gramatical. O discípulo de Valla, por sua vez, entendendo que o uso do latim já foi bastante e bem explorado, propõe que se olhe para as razões de ser do latim, isto é, para suas causas, o que caracteriza um passo a mais nos estudos linguísticos.

#### 2 O *DE CAUSIS LINGVAE LATINAE*, DE ESCALÍGERO

O *DCLL* veio a lume em 1540, publicado pelo tipógrafo Sebastianus Gryphius, em Lyon, França. A obra apresenta a seguinte estrutura: 1 epístola, 1 prefácio, 1 índice de erros de outros autores, os 13 livros que compõem a obra e 1 epílogo. Na

epístola, Escalígero pede a Sebastianus Gryphius que edite sua obra, visto que suas edições eram famosas. O humanista, além do pedido, justifica sua obra, apontando-lhe a relevância e ineditismo. Escalígero explica que sua empreitada é inédita, já que nenhum gramático até então tinha tentado explicar as razões de ser da gramática, as *causae*,<sup>2</sup> limitando-se apenas em listar suas regras. É interessante notarmos que Escalígero comenta que os estudos de gramática são deixados de lado pelos homens mais eruditos ou são empreendidos por homens de capacidades inferiores, e, por conta disso, esses estudos não são aprofundados. No quadro abaixo, apresentamos as subdivisões estruturais do *DCLL*, de acordo com a proposta de Galán Sánchez (2004):

a)	Livros I-II: dedicados às duas partes da palavra, letra e sílaba;
<b>b)</b>	Livro III: dedicado à <i>dictio</i> , ou palavra, considerada um gênero;
c)	Livros IV-IX: dedicados às oito espécies da palavra, de acordo com a seguinte ordem de classificação: <ul style="list-style-type: none"><li>● quatro espécies flexionáveis: Nome (livro IV), Verbo (livro V), Pronome (livro VI) e Particípio (livro VII);</li><li>● quatro espécies não flexionáveis: Preposição (livro VIII), Advérbio (livro IX), Interjeição (livro X) e conjunção (livro XI).</li></ul>

Quadro 1– divisão interna do *DCLL*

Fonte: Galán Sánchez, 2004, p. XXIX

Algumas dicotomias são apresentadas na obra, sendo as principais *usus x ratio* e *ars x scientia*. Como já dito, Escalígero destaca-se por olhar para a *ratio*, isto é, para a razão de ser dos fatos da língua; ainda, encara a disciplina gramatical como uma *scientia*, não como uma *ars*, o que implica elevar os estudos de gramática, já que a *ars* tem a ver com técnicas de realização de determinada prática (o que nos revela a raiz da palavra *artesanato*, por exemplo). Arte é aquilo que atua sobre o concreto, o palpável, e cujo instrumento principal é a mão humana; nesse sentido, a escultura e a pintura são artes. Ciência, por seu turno, age naquilo que é abstrato, sendo seu instrumento o intelecto humano. Assim, para Escalígero, a gramática deve ser considerada uma ciência, visto que sua categorização é feita de maneira abstrata, ainda que seu objeto, a linguagem, possua uma manifestação concreta

(palavras faladas ou escritas). Por conseguinte, sendo uma ciência, os estudos gramaticais devem incidir sobre o geral, o universal, e não sobre casos isolados de determinado idioma (*usus*); daí a importância de se investigarem as *causae*. Conforme Galán Sánchez,

*en este sentido, puede decirse que con Escalígero se da también el paso de la 'gramática didáctica' a la 'gramática de investigación', o si se quiere, de la 'gramática práctica' a la 'gramática teórica'.<sup>3</sup>*

Para empreender tal feito, Escalígero se pauta em Aristóteles, mais especificamente na lógica aristotélica. Isso quer dizer que o erudito se vale de termos oriundos da filosofia, a exemplo dos termos *causa* e *ratio*, para explicar fenômenos gramaticais. Assim sendo, Escalígero emprega o método aristotélico em suas reflexões e, por vezes, se utiliza da categorização proposta por Aristóteles em suas *Categorías*. Em outras palavras, o grande feito de Escalígero foi o de fundamentar as regras gramaticais, já existentes e explanadas por seus predecessores, à luz do método e da classificação aristotélica.

*Así pues, es fundamentalmente el orden, el método y la terminología aristotélica -- además de la concepción logicista o mentalista del lenguaje -- lo que Escalígero adopta de Aristóteles; pero, según eso, en última instancia lo que el autor hace no es otra cosa, en gran medida, que verter el contenido de la gramática tradicional latina y humanística sobre el molde de la terminología y el método clasificatorio aristotélicos. (...) Lejos de eso, lo que Escalígero pretende es sistematizar unas reglas gramaticales que sean simples, poco numerosas y fáciles de entender.<sup>4</sup>*

*Scaliger eut le mérite de secouer la routine des grammairiens. Quitte à créditer Aristote d'une autorité souveraine dont il n'a pas pu savoir ou pas voulu mesurer à quel point elle était en passe d'être contestée 123, sinon encore congédiée. En fait, son aristotélisme fut tempéré par l'éclectisme des sources auxquelles il le combina. Reste sa façon subtile, personnelle, provocante de disposer de celles-ci.<sup>5</sup>*

### 3 DA NOSSA PROPOSTA DE TRADUÇÃO

Nossa tradução está organizada da seguinte maneira: uma coluna, à esquerda, com o texto latino e uma coluna, à direita, com nossa proposta de tradução para a língua portuguesa. O texto latino foi preparado a partir do cotejo da edição de 1540, cujo fac-símile consultamos *on-line*, com a edição crítica proposta por Pedro Juan Galán Sánchez (2004). Mantivemos alguns aspectos que julgamos interessantes para observarmos, futuramente, acerca de questões materiais do *DCLL*, como o uso de abreviaturas e os empregos das letras i/j e u/v. Nesse sentido, assim como Galán Sánchez, desenvolvemos as abreviaturas<sup>6</sup> e optamos por sinalizá-las em itálico; também decidimos conservar o sinal diacrítico que, aparentemente, indica que a palavra é invariável (˘), a pontuação original do texto e o uso de maiúsculas e minúsculas. Ainda, mantivemos não só as letras “i”, “j”, “u” e “v” tal como aparecem na *editio princeps*, mas também as flutuações ortográficas (*caussa/causa*, para citarmos um exemplo).

#### 3.1 ALGUNS APONTAMENTOS

A partir de nossa tradução da epístola introdutória do *DCLL*, podemos tecer algumas considerações. Primeiramente, a respeito do pedido feito por Escalígero. Como já dito na segunda seção deste trabalho, Escalígero pede que Gríffio edite e imprima sua obra, já que o sucesso de uma obra não está pautado apenas em seu conteúdo, mas também em sua estética, ou seja, no trabalho do tipógrafo. A epístola, portanto, configura-se como uma argumentação, um discurso explicando as razões pelas quais Gríffio deveria “dirigir e governar” a publicação da obra de Escalígero.

Assim sendo, Escalígero começa sua argumentação falando que sua empreitada é inédita, já que ele procura as *causae* da língua latina; inédita porque os outros estudiosos até então se atentaram a o *usus* (cf. seção 2). É válido ressaltarmos que o gramático não

invalida o *usus*, mas defende que esse já foi há muito explicado e estabelecido. O que Escalígero quer é dar um passo a mais, e o faz defendendo que é próprio da natureza humana entender o porquê das coisas, e não pode ser diferente com a língua. Urge apontarmos que Escalígero antecipa e refuta as possíveis críticas a seu trabalho, críticas essas que poderiam fazer com que Gríffio não aceitasse o trabalho de edição do *DCLL*.

A primeira delas é o fato de ele considerar sua obra inaugural, apesar de já terem tentado explicar as *causae* da língua latina. Escalígero defende, pois, que, ainda que se tenha tentado, esse trabalho não foi realizado pelas pessoas corretas com as aptidões necessárias:

Mas, Gríffio, aconteceu certamente que os que haviam se ocupado de estudos mais elevados envergonhavam-se destas discussões cotidianas; outros foram afastados do exame mais profundo devido a um mais modesto talento, esses que, destituídos de melhores recursos, aplicaram-se nestes estudos mais superficialmente.<sup>7</sup>

Em segundo lugar, Escalígero já aponta de que forma vai proceder para buscar essas *causae*: segundo “as leis que foram obtidas da própria natureza e fixadas nas profundezas da Filosofia”.

Vemos também a importância que Escalígero confere ao papel do tipógrafo para a boa aceitação da obra. Na epístola, fica claro que Gríffio é um nome de prestígio no meio tipográfico:

[L]ançamos anteriormente muitos dos meus livros que, providos de tal reconhecimento por causa dos teus trabalhos e requintes, qualquer [homem] muito erudito – não menos por causa do teu benefício do que por causa do mérito deles – não só os acolheu, mas também aprovou; [eu] não poderia cometer o erro de não querer confiar também a ti, com mais zelosa preocupação, aquilo que oferecesse acumulados ganhos devido a um trabalho mais atento.

Observamos, inclusive, que Escalígero já havia publicado outras obras com Gríffio – *In luctu filii oratio* (1538), *Liber de*

*comicis dimensionibus* (1539), *Heroes* (1539) e *Hippocratis liber de somniis cum Iulii Caesaris Scaligeri comentariis* (1539) – e que elas tinham gozado de vasto prestígio, o que serve como primeiro argumento de Escalígero, quando pede que Gríffio edite mais essa obra. Gríffio, portanto, é apresentado como um dos principais vetores do sucesso e bom acolhimento da obra.

De fato, o *DCLL* fez muito sucesso e influenciou muitas gerações posteriores de estudiosos de latim, o que se deve seguramente à boa circulação da obra e de suas reimpressões.<sup>8</sup> Um exemplo concreto disso pode ser visto na reforma pombalina da educação do Império português (séc. XVIII). Quando os jesuítas perderam o controle da educação no Império português, foi introduzido um novo método em substituição da *Ratio studiorum*: o *Verdadeiro método de estudar*, proposto por Luiz Antônio Verney. Esse método propunha que se enxugasse a grande quantidade de regras gramaticais e exceções ensinadas pelos jesuítas, a fim de simplificar e acelerar o processo de aprendizado da língua latina. O que nos interessa aqui é mostrar que,

[p]ara Verney, foram os gramáticos do séc. XVII que verdadeiramente descobriram as causas e a explicação da construção das partes do discurso. Seguindo as concepções de Júlio César Escalígero, no *De causis linguae Latinae*, Francisco Sanches, em 1587, no *Minerva*, realizou o que antes sugeria o seu ilustre predecessor.<sup>9</sup>

Nesse sentido, torna-se evidente a importância do *DCLL*, não só por ser considerada a primeira obra moderna que começa a pensar o estudo da língua como *scientia*, mas também por ter influenciado gerações de pensadores da língua latina, o que torna a tradução do *DCLL* para a língua portuguesa extremamente relevante como meio de promover e democratizar o acesso à obra, principalmente para aqueles que se interessam pela história da educação no Ocidente e pela história do pensamento linguístico. Aliado a isso, salientamos a carência de estudos em língua portuguesa acerca do *DCLL*, dado que encontramos uma quantidade considerável de trabalhos sobre Escalígero como poeta

e teórico da literatura, não como gramático. Nessa perspectiva, acreditamos que este artigo e nossos outros trabalhos serão de grande valia, já que, junto com a tradução, propomos estudos introdutórios e contextualizadores da obra.

### 3.2 NOSSA TRADUÇÃO

Iulius Caesar Scaliger      Júlio César Escalígero saúda  
Sebastiano Gryphio      Sebastian Gríffio.  
Typographo *salutem dicit.*

[01] CVM plerique librorum meorum, qui sanè quasi futurae famae tentantibus uadum nobis praemissi erant, tuis opibus, atque apparatus ea gratia affecti sint, ut non minus tuum ob beneficium, quàm propter suum meritum eos doctissimus quisque et exceperit, et probarit: non fuit mihi committendum, ut quae attentiore opera cumulatiora commoda pollicerentur, non et impensiore tibi cura commendata esse uellem.

[01] Visto que, sondando o terreno da fama futura, lançamos anteriormente muitos dos meus livros<sup>10</sup> que, providos de tal reconhecimento por causa dos teus trabalhos e requintes, qualquer [homem] muito erudito – não menos por causa do teu benefício do que por causa do mérito deles – não só os acolheu, mas também aprovou, [eu] não poderia cometer o erro de não querer confiar também a ti, com mais zelosa preocupação, aquilo que oferecesse acumulados ganhos devido a um trabalho mais atento.

[02] in omnibus enim scriptorum meorum rationibus cum iudicij nostri nescio quas affectiones à uulgaribus sordibus, uti mihi uidebatur, longè alienas semper secutus

[02] Com efeito, em todos os temas de meus escritos, não só sempre persegui, por muito tempo, sobretudo, nestes livros que contêm as *causae* da língua latina, não sei que inclinações de

sum: tum ijs in libris, quibus Latinae linguae caussae continentur, animo nostro obsequuti sumus: ubi oblectaremur et rei ipsius non uulgato argumento, et ijs scribendi legibus, quas in nullo unquam Latinorum hoc in genere literarum compertas habebamus.

[03] Etenim linguae nostrae tum ad ipsum (ut ita dicam) habitum nitidiorem, tum ad ornamenta non ignobilia respiciens, et admirabar maiorum nostrorum fortunam, qui eam nobis condidissent: et aetatis nostrae sapientiam laudabam, quae longinquo squallentem exilio pristinae dignitati restituisset: et dolebam utrorumque uicem, qui in paucis caussas quaesissent, atque in illis ipsis multis erroribus sese implicuissent.

[04] At caetera sanè

nosso pensamento afastadas da trivialidade comum – como me parecia –, bem como cedemos aos desejos de nosso espírito quando, para nos distrairmos não só com um assunto não conhecido da própria questão, mas também com as regras de [bem] escrever, que considerávamos não reconhecidas por nenhum dos [autores] latinos neste gênero de literatura.

[03] Sem dúvida, voltando os olhos tanto para o próprio hábito mais aprimorado de nossa língua<sup>11</sup> (como assim diria), quanto para [seus] não ignóbeis ornamentos, admirava-me também com a sorte de nossos ancestrais, que a conservaram para nós; também louvava a sabedoria de nosso tempo, que, restituiu à antiga dignidade [nossa língua], que estava manchada devido a longo exílio;<sup>12</sup> lamentava, ainda, a sorte de ambos [antigos e contemporâneos], que buscaram as *causae* em poucas [reflexões] e que, nessas mesmas, se embaraçaram com muitos erros.

[04] Mas, sem dúvida, ainda que outros gêneros de animais talvez



animantium genera fortasse cognorint ipsas res, quaedam etiam percipiant acutius: uni Homini rerum caussae ad cognoscendum sunt datae: quas qui animo concipit, illum demum esse Hominem dicas.

possam reconhecer as mesmas coisas, e alguns [deles] as compreendam mais agudamente, foi dado somente ao Homem reconhecer e entender as *causae* das coisas por meio do pensamento, justamente porque se considera que ele é Homem.

[05] Ergo inter alia miseriarum nostrarum oblectamenta, cùm sapientiae genus hoc, quo rerum caussae inuestigantur, maximè carum haberem: indignum profecto mihi uisum fuit, si per nos staret, quò minus primae ipsae literae suam quoque in his haberent partem.

[05] Portanto, entre outros prazeres de nossas preocupações, como muito estimasse este gênero de sabedoria pelo qual as *causae* das coisas são investigadas, certamente me pareceu injusto, se dependesse de nós, que as primeiras letras não tivessem também sua parte nestes [estudos].

[06] Nam quae studia essent et mitissima, et humanitatis nomine constituta, atque iccirco ad uitae meae rationem ac consuetudinem uehementer accommodata, non tam me ab seuerioribus abstrabebant, quàm et sese cum illis in me coniungebant, et ad ea me ipsum alacriorem remittebant.

[06] Pois, visto que esses fossem não só mais fecundos bem como consagrados com o nome de *estudos de humanidade*,<sup>13</sup> e, por isso, veementemente apropriados para o costume e a razão da minha vida, [eles] não tanto me afastavam de assuntos mais severos quanto se conciliavam com eles em mim e renovavam meu entusiasmo.

[07] É fato que empreendi um trabalho imenso e também

[07] Quo factum est, ut aggressus sim opus immensum, ac penè desperatum: ubi, ut festiuè simul, atque ingenuè fatear, aliquando quaerendum esse intelligerem, quod extaret fortasse nusquam.

[08] Verùm quid erat aliud, opertis oculis Veterum in sententias semper duci, quàm illos plusquàm Viros obseruare, nos minus quàm Homines desperare? Equidem ita censeo: optimos illos Priscos, tum recentiores, non uoluntate solùm, sed quibus etiam possent, officijs benè de nobis meritos fuisse.

[09] Verùm ita euenit Gryphi, ut qui sublimioribus studijs occupati essent, eos pigeret harum quotidianarum disputationum: quos verò ingenium temperatius ab altiori contemplatione abduxisset, eos melioribus opibus destitutos nimis leniter in ea incubuisse.

quase desesperançoso; depois que, para confessar alegremente e ao mesmo tempo ingenuamente, às vezes sentia que aquilo que devia buscar não existia em nenhum lugar.

[08] Mas que outra razão havia, fechados os olhos, para sempre sermos influenciados pelas opiniões dos antigos, senão considerá-los mais do que heróis, e nos desconsiderarmos menos do que Homens? Certamente, penso da seguinte maneira: que são ótimos aqueles [gramáticos] Antigos, tanto quanto os mais recentes, não só devido à boa vontade, mas também aos serviços que nos bem prestaram.

[09] Mas, Grífió, aconteceu certamente que os que haviam se ocupado de estudos mais elevados envergonhavam-se destas discussões cotidianas; outros foram afastados do exame mais profundo devido a um mais modesto talento, esses que, destituídos de melhores recursos, aplicaram-se nestes estudos mais superficialmente.

[10] Por isso é que, se por meio de [nossos] novos livros e

[10] Quamobrem si nouis libris, noua cura nostra, earum rerum optima quaeque pars et excipienda, et expolienda erat: non alijs profecto legibus id mihi faciendum fuit, quàm quae in Philosophiae recessu ab ipsa natura et latae, et fixae essent.

[11] Hoc enim maximè modo spero, iam meliusculè esse literis Latinis: quarum equidem *Vsum multorum* doctissimorum uirorum opera propemodum perfectum arbitror: rei ipsius Originem, atque Radices, hactenus aut ignotas, aut nondum proditas saltem: ut languenti huic Philosophiae parti, ac penè brutae, iam nunc demum mens aliqua data esse uideatur.

[12] Tuam uerò mi Gryphi ueram pietatem, excellentem eruditionem, insignem humanitatem his nostris lucubratiunculis et praesse uolui, et moderari: si id tibi ita collibuisset: ut posteri

cuidado, a melhor parte destes estudos deveria não só ser tratada, mas também aperfeiçoada, sem dúvida isso haveria de ser feito por mim não com outras leis do que as que foram obtidas da própria natureza e fixadas nas profundezas da Filosofia.

[11] Creio que isto, de fato, seja, muito em breve, já um pouco melhor do que os escritos latinos, dos quais o *Usus*<sup>14</sup> considero, sem dúvida, quase perfeito graças ao trabalho de muitos homens doutíssimos; [acredito] que a Origem e também as Raízes da própria questão foram até agora ou ignoradas ou ainda não reveladas, já que me parece que agora finalmente foi proporcionada alguma reflexão a esta parte da Filosofia ociosa e também quase bruta.

[12] Quero, meu Grífi, que a tua verdadeira piedade,<sup>15</sup> excelente erudição, insigne cultura dirijam e governem estas nossas pequenas elucubrações, se isso assim te agrada, a fim de que os pósteros entendam o proveito deste fruto; se, de algum modo, for por nós

intelligerent, eius frugis aperfeição para benefício  
prouentum, si qua ad eorum deles, poderia conseguir ser  
commoda per nos exulta recomendado tanto por [nossa  
esset, à nobis tantum causa], quanto por causa da tua  
commendari, quantum ex diligência e do prestígio do teu  
diligentia tua, atque autoritate favor. Adeus. 4 de fevereiro de  
gratiae consequi potuisset. 1540.  
Vale. Pridie Nonas Februarias,  
M. D. XXXX.

ABSTRACT

We present, in this paper, the translation of the introductory epistle of the *De causis linguae Latinae* (*DCLL*), Julius Caesar Escalígero's book (1540). In the epistle, addressed to the typographer Sebastian Grífio, Escalígero justifies and explains the uniqueness and necessity of his work; it is not just another grammar compendium, but a new way of approaching grammatical phenomena. Therefore, prior to our translation, we carried out a small study addressing the socio-historical context of production and circulation of the work, in addition to a summary of the general content of the *DCLL*. Moreover, we made some comments on the translated text, in order to highlight not only the importance of the *DCLL*, but also that of the typographer in its dissemination and prestige.

KEYWORDS

*De causis linguae Latinae*; Julius Caesar Scaliger; Renaissance; Grammar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERWANGER, A.R.; FRANKLIN LEAL, J.E. **Noções de Paleografia e Diplomática**. 3. ed. Santa Maria: Edufsm, 2008.

CAPPELLI, A. **The Elements of Abbreviation in Medieval Latin Paleography**. Tradução de David Heimann. Lawrence: University of Kansas Printing Service, 1982.

CARVALHO, L.R. **As reformas pombalinas da instrução pública**. São Paulo: Saraiva; Edusp, 1978.

GALÁN SÁNCHEZ, P.J. **Julius Caesar Scaliger De causis linguae latinae: Introducción, edición crítica, traducción y notas**. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, 2004.

LARDET, P. Priscien, le latin, le grec à la Renaissance: J.-C. Scaliger et son De causis linguae latinae (1540). In: BARATIN, M.; COLOMBAT, B.; HOLTZ, L. (ed.). **Priscien: Transmission et refondation de la grammaire, de l'antiquité aux modernes**. Turnhout: Brepols Publishers, 2009. p. 587-612.

NÚÑEZ CONTRERAS, L. **Manual de paleografía: fundamentos e historia de la escritura Latina hasta el siglo VIII**. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1994.

SCALIGER, J.C. **De causis linguae latinae libri tredecim**. Lugduni: apud Seb. Gryphum, 1540.

VERNON HALL, Jr. Life of Julius Caesar Scaliger (1484-1558). **Transactions of the American Philosophical Society**, New Series, v. 2, p. 85-170, 1950.

<sup>1</sup> Vernon Hall, 1950.

<sup>2</sup> O conceito de *causa*, no *DCLL*, parece-nos um pouco confuso. No entanto, podemos depreender duas concepções básicas sobre o termo *causa*. A primeira entende *causa* como sinônimo de *substantia*, isto é, como algo que tem consistência, que o é segundo alguma realidade. A segunda concepção, e a mais vista no *DCLL*, entende *causa* como o meio a partir do qual se compreende a *ratio* das coisas, isto é, pela *causa* se entende o porquê de determinada coisa ser como é.

<sup>3</sup> Galán Sánchez, 2004, p. xvi.

<sup>4</sup> Idem, ibidem, p. xiv.

<sup>5</sup> Lardet, 2009, p. 609.

<sup>6</sup> Entendemos como abreviatura (ou abreviação) todos os recursos gráficos ou brauigráficos utilizados para representar determinada palavra ou expressão. Diferentemente de Galán Sánchez, que entende a abreviatura apenas quando há supressão de um ou mais segmentos gráficos, aqui consideramos diversos fenômenos para identificar uma abreviatura, como: siglas, suspensão ou apócope, contração ou síncope, letras sobrescritas, sinais especiais, notas tironianas/ taquigráficas. Cf: Cappelli, 1982; Núñez Contreras, 1994; Berwanger; Franklin Leal, 2008.

<sup>7</sup> Epístola, 09.

<sup>8</sup> A obra impressa em 1540 foi a primeira e última cujo trabalho de edição e publicação Escalígero pôde acompanhar, visto que as outras edições são póstumas.

<sup>9</sup> Carvalho, 1978, p. 67.

<sup>10</sup> Antes do *DCLL*, Escalígero já havia lançado, com a edição de Gríffio, outros quatro livros: *In luctu filii oratio* (1538), *Liber de comicis dimensionibus* (1539), *Heroes* (1539) e *Hippocratis liber de somniis cum Iulii Caesaris Scaligeri comentariis* (1539).

<sup>11</sup> Ao longo do texto, Escalígero alterna o uso da primeira pessoa do singular e do plural. Parece-nos que, quando o autor usa a primeira pessoa do plural, está se referindo ao trabalho ou à opinião compartilhada ora entre ele e outra(s) pessoa(s) explicitada no texto, ora entre ele e uma tradição de estudos na qual o gramático se insere. Em contrapartida, quando Escalígero usa a primeira do singular, parece nos remeter a um trabalho ou opinião exclusivamente seu.

<sup>12</sup> Quando Escalígero fala sobre o “longo exílio” pelo qual a língua latina passou, refere-se à Idade Média, período em que o latim, em contato com outros idiomas, modificou-se – ou corrompeu-se, para usarmos os termos dos renascentistas ciceronianos –, desdobrando-se, mais tarde, nos idiomas vernaculares. Escalígero, como ciceroniano, condena a “contaminação” (empréstimo de vocábulos, neologismos etc.) que havia nos textos latinos na Idade Média, defendendo que o latim de Cícero deveria ser preservado.

<sup>13</sup> O termo estudos de humanidade (*studia humanitatis*) refere-se à organização do ensino das chamadas artes liberais (*artes liberales*), ou seja, as artes (técnicas, disciplinas) próprias do homem livre, que correspondem, *grosso modo*, à nossa Educação Básica atual. As artes liberais eram divididas em *trivium* e *quadrivium*, sendo estudadas neste: música, aritmética, geometria e filosofia; e naquele: lógica, gramática e retórica.

<sup>14</sup> O *Usus* em *DCLL* é uma noção que remete à concretude da língua, dizendo respeito aos meios de expressão utilizados pelos maiores autores. Tem a ver, portanto, com a fixação de um latim correto.

<sup>15</sup> Aqui, Escalígero resgata o conceito de *pietas* (piedade) da Roma antiga. Nesse contexto, a *pietas* tem a ver com o cumprimento de uma série de deveres do *cives romanus* (cidadão romano) exemplar; deveres morais, religiosos e patrióticos.

Resenha: WAEHNER, Michael. **Ubi est Ulixes?**: An Early Latin Reader Based on Homer's Odyssey. [s.l.]: Independently Published, 2019. 62 p. il. (Série Prima Luce; 4).

Raphael Novaresi Leopoldo

SUBMISSÃO 13.12.2022 | APROVAÇÃO 23.10.2023 | PUBLICAÇÃO 22.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.56051>

COMO PROFESSOR BRASILEIRO de latim – “*avis rara, sed viva et vivida*” –, costume explorar cada biblioteca, livraria, alfarrabista à minha volta numa constante e agridoce busca por materiais que possam expandir meu conhecimento bem como minha gama de recursos didáticos para trabalhar com os alunos. Ademais, sempre usei a tecnologia – refiro-me aqui mais exatamente à *internet* – como aliada em tal busca e felizmente tenho colhido muitos bons resultados também nesse meio.

Foi justamente pelo ciberespaço que tomei conhecimento dos livros publicados por Michael Waehner nos Estados Unidos, como auxílio no desafio de ensinar e de aprender latim no séc. XXI. Naquele momento, o título de Waehner disponível para compra e importação era *Ubi est Ulixes?: An Early Latin Reader Based on*



*Homer's Odyssey*. Na plataforma de compra e venda, tive antecipado acesso à capa e quarta capa e nessa pude ler: “*Introduce Latin language learners of all ages to the immortal work of Homer through this easy reader!*”. Porém, como “*cucullus non facit monachus*”, seria preciso aguardar a chegada do livro para confrontar invólucro e conteúdo e ir além. Agora, com o livro lido, relido e aberto, ousou partilhar aqui minhas considerações.

A princípio, o leitor pode se perguntar por que o autor escolheu recriar, especificamente em latim, um livro da literatura grega e não latina. Uma resposta possível é que, antes de *Ubi est Ulíxes?* (lançado em 11 de maio de 2019) bem como de *Quid agis, Achilles?* (em 26 de agosto 2018), ambos conexos à literatura grega, Waehner lançou *Passer Catuli* e *Arma virumque numero* (em 23 de junho 2018), tendo respectivamente Catulo e Virgílio por referência, expoentes da literatura latina.<sup>1</sup>

Todos esses quatro livros são definidos pelo autor como “*Simple Picture books designed for early Latin instruction*”.<sup>2</sup> Em linguagem um pouco mais técnica, são materiais de nível básico para o ensino-aprendizagem de língua latina, contextualizados na literatura clássica greco-romana, que, assim, gozam do mérito inicial de articular a literatura já no início do aprendizado da língua, ainda que na forma de leitura complementar ao método de ensino de língua antiga que se pratique.

A capa e a folha de rosto informam que o livro foi escrito e ilustrado por Michael Waehner e colorido por Elliott Waehner.<sup>3</sup> Todavia, a contracapa exhibe informações que embaralham esses dados fundamentais. Nela, precedido pela expressão “*About the Authors*”, em primeiro lugar, fala-se de Homero:

*Homer is traditionally emphasized as the first and most important of the Greek poets. He was the author of two epics, the Iliad and the Odyssey, which originate from the 8th or 7th century BC and are often credited with the establishment of a (somewhat) unified Greek identity. Depending on who you ask, Homer may have been a blind traveling bard. Or perhaps his poems were the end result of hundreds of years of oral storytelling by anonymous poets,*

*and Homer himself never actually existed. As such, Homer may be the most famous author who never lived.*

E, em seguida, diz-se sobre Michael Waehner:

*[I]s a Latin teacher near Houston, Texas. He loves his family, music, reading and Latin, in that order. He almost certainly exists, and is definitely not a fictional construct representing a centuries-long oral process of poetic composition.*

Perceba-se que esse elaborado sobre Waehner até mesmo estabelece uma espécie de relação lúdica com a biografia antecedente, o que demonstra, por assim dizer, o tom do próprio livro como um todo.

Essa disposição de dados sobre a autoria se mostra problemática. É evidente que o livro estabelece uma relação intertextual estreita com a *Odisséia* homérica, mas não ao ponto de se poder afirmar que Homero seja um dos autores de *Ubi est Ulixes?* Pode-se supor que isso reflita um lapso e não, por exemplo, a expressão de princípios *sui generis* subjacentes na noção de autoria por parte de Waehner ou de seus possíveis editores, haja vista a ausência do nome Homero na capa e na folha de rosto. Além disso, infelizmente não há uma apresentação de Elliott Waehner e sim, como dito, apenas a alusão de seu nome na folha de rosto e, acrescentando-se agora, uma rápida menção nos agradecimentos, já ao final do livro.<sup>4</sup>

Ainda na capa, o leitor tem o primeiro contato com as ilustrações. E elas não apenas embelezam o livro, mas o constituem em condição *sine qua non*. Nesse sentido, frise-se que o próprio Waehner se refere a *Ubi est Ulixes?* como “*Picture book*”.<sup>5</sup> Essas ilustrações lembram desenhos infantis e se coadunam com o tom tanto lúdico quanto introdutório do livro. Além disso, na maioria das vezes, ocupam página inteira, são coloridas e entrecortadas pelas frases que formam o texto.

A capa também anuncia que a obra foi escrita tanto em latim como em inglês e que inclui atividades à disposição dos professores. Ademais, nada é dito sobre a possível editora (na plataforma de venda, consta o genérico “*Independently Published*”). No

lugar em que esse tipo de credencial habitualmente constaria, é veiculado o nome e o logotipo da série na qual o livro se inclui, no sentido de coleção, que se chama *Prima Luce Books* e expressa sua filosofia no símbolo e no mote que a representa: “[L]ibri pro liberis”.<sup>6</sup>

A primeira seção, nomeada “*Latin Text*”, dispõe, do início ao fim, o texto em língua latina, com o suporte imagético necessário, isto é, acompanhado das já referidas ilustrações, ali em cores. E isso é sublinhado por Wachner mais a frente:

*The power of picture books is the ability to help students comprehend without translating and, by repetition, to learn and strengthen vocabulary and grammatical functions.*<sup>7</sup>

Ao abrir e percorrer as páginas dessa seção inicial, descortina-se ao leitor um diálogo entre Penélope e Ulisses: sempre nas páginas pares, acontecem as indagações e os comentários de Penélope (“*Ulixēs, ubi es? multī virī sunt apud mē. cupiunt mē dūcere in mātīmōnium. ego cupio tē solum*”), enquanto, invariavelmente nas ímpares, as respostas de Ulisses (“*Pēnelopē, ego Troia discēdō. nautae mēī dēfessī sunt. nōs domuum redīre cupimus. ego tē cupiō*”).<sup>8</sup>

O latim empregado no livro, como se pode verificar, por amostragem, na citação acima, articula várias estruturas morfossintáticas, mas em nível relativamente simples, introdutório: verbos no presente do indicativo ativo e infinitivo, declinações substantivas e adjetivas de primeira classe, preposições com suas regências, advérbios, pronomes, sujeito acusativo. Em outros trechos, há também, por exemplo, a presença de mais formas verbais, porém isso de modo não amplo, dedutível e sempre mediado pelas ilustrações, fazendo jus ao que promete o autor chamando o livro, na contracapa, de “*easy reader*”. O texto latino também está provido de diacrítico (mácron) nas vogais longas.

Na sequência, o leitor encontra a seção “*English Text*”, cuja única diferença em relação à imediatamente anterior é apresentar a história em inglês. Trata-se, portanto, de uma versão do texto latino com as mesmas ilustrações (a única exceção é uma

imagem em preto e branco na abertura da seção, sem interferir em nada na estória contada) e igual número de páginas: 18 no total.

Depois disso, chega-se à seção “*Prepositions with Odysseus*”. Ali, com exceção da primeira, todas as respostas dadas por Ulisses a Penélope na seção “*Latin Text*” são retomadas, porém agora reelaboradas via discurso indireto, em terceira pessoa, com frases construídas de modo a ressaltar as preposições e suas regências, unicamente acusativas e ablativas. Não há qualquer abordagem gramatical direta como se teria num livro de foco gramatical, mas apenas o texto falando *per se*, acompanhado por ilustrações coloridas, ao longo de oito páginas. Essa seção não possui versão em inglês e nem seria bom ou necessário havê-lo.

A seção seguinte é intitulada “*Activities*” e composta pelos seguintes tipos de exercícios, aqui descritos com as respectivas habilidades a serem desenvolvidas: 1) associação de imagens e frases (com foco na habilidade de leitura e compreensão dos acontecimentos), 2) cruzadinha (vocabulário), 3) inserção de preposições em frases (vocabulário), 4) inserção de palavras já declinadas em frases considerando a regência de preposições (gramática), 5) restabelecimento de cenas da estória na cronologia dos acontecimentos (compreensão do enredo), 6) labirinto (“*Just for Fun*”, diz o próprio Waehner).<sup>9</sup>

Convém dizer que, logo no início, o próprio autor lista tanto os conteúdos quanto as habilidades a serem trabalhadas em cada atividade e até mesmo autoriza os professores a fotocopiarem essas atividades para uso em classe. Além disso, as páginas da seção em voga, com desenhos sempre em preto e branco, são um bom convite para que o leitor abra o estojo de lápis de cor e se divirta.<sup>10</sup> Também incluídas nas oito páginas que formam essa seção, existe uma chave de respostas que, entretanto, não cobre o terceiro e o quarto exercícios.

A próxima seção é o “*Glossary*”, que lista, em ordem alfabética, as palavras em latim empregadas no livro e lhes dá o significado correspondente em inglês. Antes delas, Waehner chama a atenção de que as acepções ali contidas são aquelas condizentes com o contexto da estória contada pelo livro, não sendo esse

glossário recomendado para uso lato. Além disso, ainda na instrução às “*Activities*”, o autor faz uma observação didática que diz respeito diretamente ao glossário: “*Note to teachers: some of the activities can be made more rigorous by omitting word banks*”.

A “*Author's Note*” sucede o glossário. Ela é composta por uma página que contém o agradecimento do autor a sete pessoas que lhe ajudaram no processo de elaboração de *Ubi est Ulíxes?*. De fato, quem se ocupa ou já se ocupou de fazer livros sabe que eles ordinariamente são resultado de muitas mãos. E logo antes disso, mas ainda na mesma seção, Waehner faz constar uma relevante indicação didática sobre a aplicação de seu livro, a qual merece ser reproduzida aqui *in totum*:

*This is a picture book, and was designed as most picture books are: to be read aloud by a parent or teacher. Picture books are strongest when read aloud for comprehension, and when read multiple times. I recommend using Latin picture books for circling; reading them multiple times, at different points in the school year, with different aims in mind for the students. I do not recommend having students translate every word on these pages. I do not recommend waiting until you're covered all the grammar in this book before you read it to students for the first time. The power of picture books is the ability to help students comprehend without translating and, by repetition, to learn and strengthen vocabulary and grammatical functions.*

Pela rede social da Prima Luce Books,<sup>11</sup> informada na página de divulgação dessa série, ao final do livro, é possível saber que Waehner é professor atuante no Ensino Médio (*High School*), o que, sem dúvida, corrobora para que essa indicação didática se mostre madura e tenha fulcro na práxis. Na mesma fonte virtual, há também outras indicações para atividades em classe não menos interessantes e de livre consulta, isto é, à disposição dos consulentes.

No sentido de colaborar um pouco mais sobretudo com o autor, além do já indicado especialmente no sétimo parágrafo destas linhas, seguem aqui mais algumas considerações sobre

pontos passíveis de aperfeiçoamento numa próxima edição, que em momento algum devem ser interpretadas como depreciativas. Aliás, quem publica livros bem sabe que sempre há o que aprimorar, por maior que seja o esmero possivelmente dispendido no trabalho.

Em primeiro lugar, soa-me inadequado se referir a *Ubi est Ulixes?* como material para “*leaners of all ages*”.<sup>12</sup> Isso porque o livro possui tanto feições quanto aplicações de material genuinamente direcionado ao público infantil ou, no mínimo, infantojuvenil. Tal constatação fica evidente, por exemplo, nos traços das ilustrações, no mote da série (“*libri pro liberis*”) e nas indicações didáticas tanto da “*Author's Note*” quanto da já referida rede social da coleção; e, enfatize-se, tal natureza em absolutamente nada diminui o livro. Não obstante, é claro que uma pessoa de qualquer idade pode aprender com um livro infantil (eu mesmo não me furto de fazê-lo!), mas isso, em sentido técnico, não faz do livro infantil um material classificado e propagandeado para todas as idades.

Além disso, em segundo, a indicação “*Includes activities for teachers*”, na capa do livro, deveria incluir a palavra *parents*, para que fique coerente com as indicações da “*Author's Note*” e também com o alcance do material, já que o livro pode ser perfeitamente aplicável também fora do ambiente escolar. Nesse sentido, na “*Activity Answer Keys*”, também se deveriam incluir as respostas às atividades três e quatro.

Como terceira e última indicação, seria interessante adaptar *Ubi est Ulixes?* bem como *Quid agis, Achilles?* para a língua grega clássica, no sentido de auxiliar alunos e professores daquele idioma (digo isso de modo parcialmente presuntivo, pois ainda não tenho o segundo livro em mãos). Junto a isso, destaco também que o desafio de adaptar a coleção *Prima Luce Books* para outras línguas, a serem comercializados em outros países, já foi lançado pelo próprio Waehner na rede, e a proposta merece acolhimento.

- <sup>1</sup> WAEHNER, Michael. *Quid agis, Achilles?* An emotions primer based on Homer's Iliad. [s.l.]: Prima Luce Books, 2018. 36 p. il. (Série Prima Luce; 3); WAEHNER, Michael. *Passer Catulli*: a simple Latin story about a girl and her pet. [s.l.]: Createspace Independent Publishing Platform, 2018. 34 p. il. (Série Prima Luce; 1); WAEHNER, Michael. *Arma virumque numero*: a counting primer for Latin beginners of all ages. [s.l.]: Createspace Independent Publishing Platform, 2018. 34 p. il. (Série Prima Luce; 2). Disponível em: <[https://www.amazon.com.br/s?i=stripbooks&rh=p\\_27%3AMichael+Waehner&s=relevancerank&text=Michael+Waehner&ref=dp\\_byline\\_sr\\_book\\_1](https://www.amazon.com.br/s?i=stripbooks&rh=p_27%3AMichael+Waehner&s=relevancerank&text=Michael+Waehner&ref=dp_byline_sr_book_1)>. Último acesso em: 13 dez. 2022.
- <sup>2</sup> Waehner, 2019, anúncio da *Prima Luce Books* na última página do livro. N.B. – Como a obra não é paginada, em caso de citação, adota-se aqui o designativo da seção.
- <sup>3</sup> Quando, ao longo desta resenha, constar apenas o sobrenome *Waehner*, a referência continuará sendo invariavelmente o autor, *Michael Waehner*.
- <sup>4</sup> “*My thanks go to my husband Elliott, for doing the inking for my drawings and also drawing all of the hands*” (Waehner, 2019, “Author's Note”).
- <sup>5</sup> Waehner, 2019, “Author's Note”.
- <sup>6</sup> O fato da *Prima Luce Books* ser uma série fica claro apenas pelo que consta em uma rede social da própria série: “*Prima Luce is a picture book series by Texas Latin teacher Michael Waehner. The mission of the series is to provide engaging, comprehensible Latin based on the texts of Classical authors to students of all ages*” (PRIMA Luce Books: picture book series. About. Disponível em: <<https://www.facebook.com/primalucebooks/about>>. Acesso em: 18 jan. 2022).
- <sup>7</sup> Waehner, 2019, Author's Note.
- <sup>8</sup> Esta é apenas a primeira das oito interações entre essas duas personagens.
- <sup>9</sup> Waehner, 2019, Activities.
- <sup>10</sup> Ilustrações em preto e branco também marcam o início das três primeiras seções do livro.
- <sup>11</sup> Ilustrações em preto e branco também marcam o início das três primeiras seções do livro.
- <sup>12</sup> Waehner, 2019, contracapa.

## Rito y representación dramática en la Grecia prehomérica

Marcello Tozza

### RESUMEN

Analizando datos textuales, arqueológicos e iconográficos procedentes de la edad del bronce egea, es posible reconstruir una serie de actos rituales que constituyen las primeras huellas de los cultos demetríacos y dionisiacos del primer milenio; paralelamente, los mismos datos permiten investigar sobre la relación entre ritualidad y origen del arte dramático en la Grecia prehomérica.

### PALABRAS CLAVE

Teatro; Micénico; Dioniso; Deméter.

SUBMISSÃO 18.3.2024 | APROVAÇÃO 21.3.2024 | PUBLICAÇÃO 21.3.2024

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i45.63317>



E

l origen del fenómeno dramático constituye una cuestión extremadamente compleja, relacionada de manera significativa con el problema de la representación ritual: la necesidad de representar un episodio mítico, como medio de acercamiento a la realidad divina, impone el nacimiento del arte dramático como consecuencia de unas exigencias culturales.

Analizando y comparando datos arqueológicos, textuales e iconográficos, es posible encontrar las primeras huellas de una serie de actos que irán constituyendo la esencia de los cultos místéricos y de las primeras representaciones teatrales.

Buscando las primeras huellas de una representación ritual en la Grecia de la edad del bronce, se impone como punto de partida el análisis de los datos iconográficos.

En el célebre “Harvester Vase”, hallado en Hagia Triada (período Neopalacial),<sup>1</sup> se muestra una procesión de agricultores con torso desnudo, que llevan instrumentos parecidos a rastrillos u horcas, guiados por un personaje dotado de un vestido elaborado y una suerte de bastón; en la parte central de la procesión figuran cuatro individuos con la boca abierta, y uno de estos, delante de los otros tres, agita un sistro. Evidentemente, estos cuatro personajes, cantando, acompañan a los agricultores; con excepción del individuo con el sistro en la mano, se presentan totalmente vestidos.



*“Harvester Vase” (detalles). Museo Arqueológico de Heración*

La escena, de por sí, no presenta símbolos culturales; por esto nada podría impedir interpretarla como una simple representación de vida agreste. Sin embargo, el mismo elemento musical impone una diferente interpretación: el sistro, instrumento importado de la cultura egipcia, en la que tenía un fuerte nexo con el culto a la regeneración,<sup>2</sup> adquirió un rol significativo también en la esfera cultural prehelénica, como demuestra el hallazgo, en distintas tumbas de la Creta del II milenio a.C., de sistros o fragmentos pertenecientes al mismo instrumento musical.<sup>3</sup>

Un sistro de terracota procedente del cementerio de Furní (Arjanas), datado al comienzo del II milenio a.C., demuestra la presencia del instrumento en un contexto funerario desde el principio del período Protopalacial.



*Sistro de Furní (Arjanas). Museo Arqueológico de Heraclión*

Se conoce muy bien la importancia de los instrumentos de percusión en el ritual órfico, en cuanto alusión a los juguetes sonoros utilizados por los Titanes para distraer a Dioniso antes de desmembrarlo, y reminiscencia de la danza armada de los Curetes alrededor del dios.<sup>4</sup>

¿Podemos situar en la edad del bronce egea aquel nexo entre ritmo ritual y culto a la regeneración que volvemos a encontrar en los ritos místicos del primer milenio?

La procesión en cuestión se ha relacionado con un ámbito ritual, vinculado a la siembra o la recolección, según la interpretación de los instrumentos transportados por los

agricultores.<sup>5</sup> Independientemente de la acción específica cumplida por los protagonistas de la escena, es evidente que la procesión está relacionada con el nacimiento de los frutos de la tierra; entre los individuos representados sólo cuatro se presentan vestidos: el personaje que guía la procesión y los tres cantantes situados detrás del tocador de sistro. Claramente se ha concedido cierta importancia a los que tenían la función de coordinar el ritmo de esta procesión.

Estos datos permiten pensar en lo que afirmó Aristóteles sobre el origen de la tragedia, procedente “de los que entonaban el ditirambo”.<sup>6</sup> La representación dramática es generada, según el filósofo, por los cantos en honor de Dioniso; el canto primordial, sin acción escénica, necesitaba de la caracterización de los personajes para llegar a ser representación teatral: correctamente Aristóteles sitúa el nacimiento del fenómeno teatral en el momento en que se asiste a la encarnación del personaje en el cuerpo del actor.

Centrando la reflexión sobre el origen del drama, es posible que el mito de Dioniso muerto y resucitado haya inspirado la creación de una representación ritual; de hecho, el mismo mitema del dios desmembrado que vuelve a nacer está en la base de la que podría ser la primera descripción de una representación dramática en la historia: se trata del texto registrado en una estela egipcia de la dinastía XII, en que Ikhernofret, sacerdote con Sesostri III (siglo XIX a.C.), describe su propio rol en las fiestas en honor de Osiris, hablando de su lucha contra los enemigos del dios y su navegación en el barco divino.<sup>7</sup>

El sacerdote interpreta una serie de escenas rituales que evocan el paso de la vida a la muerte, del que Osiris constituye el símbolo.

Rito y representación aparecen como un binomio indivisible. La representación ritual de la muerte, relacionada con la regeneración, se impone como superación de la “situación límite” por excelencia; representar la muerte como rito de paso es el medio a través del cual se puede acercar la condición humana a la realidad mítica donde se sitúa la divinidad.

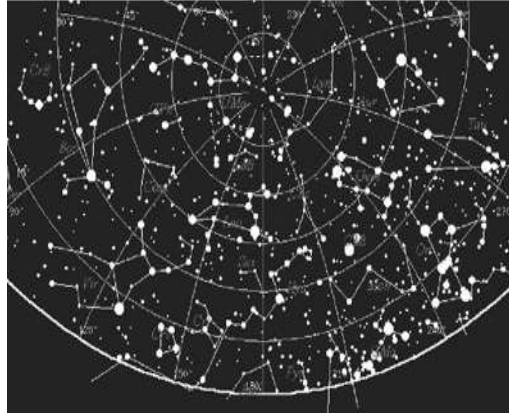
En varios sellos egeos es posible observar escenas en las que los personajes representados parecen repetir acciones bastante esquemáticas, que acompañan la aparición de figuras en suspensión: el contacto con elementos de la naturaleza como rocas o árboles, las procesiones, las danzas, se pueden interpretar como actos rituales.<sup>8</sup>

Un anillo de oro del período Minoico Tardío, procedente de Isopata, muestra una escena de danza: cuatro figuras femeninas, dispuestas en círculo, con los brazos en movimiento y el seno descubierto, están acompañadas por una quinta figura femenina, representada en alto, con dimensiones reducidas, suspendida en el aire; los pies de esta última figura, presentando las puntas hacia abajo, no permiten dudar sobre el hecho que la misma haya sido intencionalmente representada en suspensión. En la misma escena hay tres objetos que, igualmente, aparecen representados en el aire: un ojo, una serpiente y una espiga.

E. Kyriakidis ha formulado la hipótesis de que algunos de estos elementos, representados en suspensión, correspondan al intento de representar determinadas constelaciones: así la figura femenina correspondería a Bootes (con Corona Borealis al lado) y la serpiente a Hidra.<sup>9</sup>



*Anillo de oro de Isopata. CMS, II.3, 51*



*Mapa de las constelaciones. Tozza, 2015*

Con respecto al motivo iconográfico de la espiga, el mismo elemento se ha reconocido en distintos anillos pertenecientes al mismo período, y se ha asociado con la representación de un meteoro.<sup>10</sup>

En un anillo procedente de Sellopoulo, además del motivo iconográfico mencionado, está representada una figura humana apoyada en una roca, debajo de un árbol; todo acompañado por la aparición de un pájaro.



*Anillo de oro de Sellopoulo. Tozza, 2015*

Un anillo procedente de Kalapodi muestra una procesión debajo del mismo elemento, representado en alto en la parte central de la escena.



*Anillo de oro de Kalapodi.* CMS, vs3, 68

En un anillo procedente de Kalyvia, la procesión representada debajo del mismo objeto está protagonizada por una figura femenina y un animal (probablemente un mono o un perro).



*Anillo de oro de Kalyvia.* CMS, II.3, 103

Un anillo procedente de Vafio presenta, en la parte central de la escena, una figura danzante, acompañada por una segunda figura que parece agarrarse a las ramas de un árbol; en suspensión, junto a la “espiga-meteoro”, aparece una doble hacha.



*Anillo de oro de Vafio. CMS, I, 219*

Un anillo procedente de Tirinto, junto a cuatro individuos disfrazados, en procesión, que llevan ofrendas líquidas a una figura sentada al lado de un pájaro, presenta repetido ocho veces el mismo motivo iconográfico: se observan cuatro espigas representadas en la parte baja, alternándose con los personajes enmascarados, y cuatro en la parte alta, con el sol y la luna; en este caso podría tratarse del intento de representar una lluvia de meteoros.



*Anillo de oro de Tirinto. CMS, I, 179*

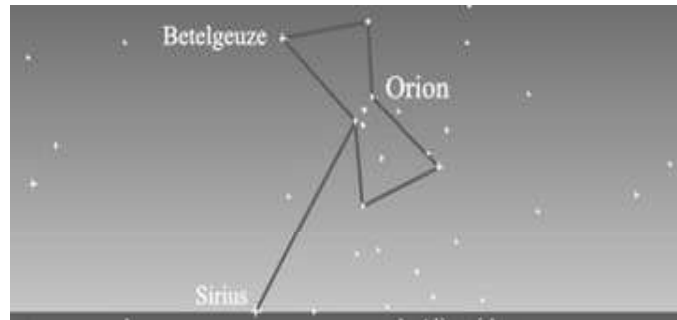
Otro anillo de oro, procedente probablemente de La Canea y conservado en el *Ashmolean Museum* de Oxford, presenta dos figuras femeninas con seno descubierto, de las que una está representada en el momento en que establece un contacto con una roca y una planta; en lo alto figuran, suspendidos en el aire, un ojo, una oreja y una figura masculina armada de arco y puñal: esta última figura corresponde a la constelación de Orión.<sup>11</sup>



*Anillo de oro de La Canea.* CMS, VI, 278

La presencia, en estos anillos, de un ojo o una oreja suspendidos en el aire, podría representar la escucha de un canto o la observación de una actuación por parte de la entidad divina; también la presencia de una doble hacha en suspensión representa un elemento extremadamente significativo: gracias a un magnífico estudio arqueoastronómico, G. Henriksson y M. Blomberg han mostrado la posibilidad de proyectar en el cielo, en la edad del bronce egea, el símbolo cultural de la doble hacha, uniendo la constelación de Orión con Sirio.<sup>12</sup>





Reconstrucción del cielo de Cnoso en la fecha 21/09/2000 a.C. a las 23:38.  
Henriksson, Blomberg, 2011

En la emblemática escena incisa en un anillo hallado en Micenas, están representados en la parte alta el sol y la luna, en la derecha seis cabezas de animales, en la izquierda una figura femenina que establece contacto con un árbol, y en la parte central una procesión: las tres figuras femeninas en procesión se dirigen hacia una cuarta, sentada, en cuyas manos se reconocen tres ejemplares de *Papaver somniferum*; en suspensión, se distinguen claramente una doble hacha y una figura armada de lanza y escudo.<sup>13</sup>



Anillo de oro de Micenas. CMS, 1, 17

Las cabezas de animales podrían representar una alusión al cumplimiento de un acto sacrificial; además, la presencia del opio resulta esclarecedora, ya que puede reenviar a una alteración de los sentidos por parte de eventuales participantes en un ritual. La prueba más clara de la relación, en el mundo egeo, entre la planta del opio y la esfera cultural, está representada por una estatuilla femenina hallada en Gazi, en un santuario del siglo XIII a.C.; la figura femenina, con seno descubierto y brazos levantados, presenta sobre su cabeza tres ejemplares de *Papaver somniferum* con incisiones que demuestran un conocimiento del método de extracción del opio.<sup>14</sup>



“Ídolo” de Gazi. Museo Arqueológico de Heraclión

Por un lado las constelaciones, por otro los elementos alucinógenos contribuyen a determinar, durante un ritual, la percepción de una imagen que puede representar una epifanía

divina. Las escenas analizadas describen acciones que provocan visiones particulares, y los elementos representados en suspensión muestran a la divinidad que se manifiesta en distintas formas: la doble hacha, la serpiente, la espiga, junto con los pájaros y las figuras humanas suspendidas en el aire, representan diferentes aspectos que encuadran la escena en un contexto cultural.

A la luz de lo que se ha encontrado en los textos micénicos, el intento de representar en el cielo elementos como la serpiente o la espiga se puede interpretar como la exigencia, por parte del artista, de mostrar de qué manera se evocaban los símbolos de una determinada entidad divina: como se ha demostrado gracias al análisis de las tablillas en Lineal B, las serpientes recibían ofrendas junto a Deméter, y la misma divinidad ya poseía en la época micénica el epíteto Σιῶ, que la relaciona directamente con el trigo.

Al tratarse de documentos esencialmente administrativos, los textos en Lineal B no revelan aspectos de la vida religiosa, ofreciendo únicamente una lista de posibles teónimos que, en la mayoría de los casos, resulta difícil relacionar con los datos iconográficos; por consiguiente, cuando se intenta reconstruir un contexto cultural, el dato arqueológico-iconográfico tiene que permanecer separado del dato textual, esperando eventuales coincidencias capaces de confirmar una hipótesis interpretativa.

En casos raros, como en la tablilla de Tebas Fq 126, perteneciente al nuevo corpus de tablillas halladas en el centro de la ciudad moderna entre 1993 y 1995, se menciona directamente un ritual: al principio de este documento, se lee la expresión “*o-te tu-wo-te-to*”, correspondiente al griego “ὅτε θύος θέτο” (“cuando se ofreció el sacrificio”), seguida por el término “*ma-ka*” y el ideograma de la cebada; el micénico “*ma-ka*” corresponde al griego “Μᾶ Γᾶ” (“Madre Tierra”), y haber encontrado este nombre junto al término *ko-wa*, correspondiente al griego Κόρη, en varias tablillas del nuevo corpus, ha hecho pensar en la posibilidad de un culto a una “Deméter micénica”.<sup>15</sup>

En el mismo corpus de tablillas tebanas, hay nombres de animales que también figuran como destinatarios de ofrendas,

hecho que ha confirmado algo que los datos arqueológicos e iconográficos ya permitían intuir: durante la edad del bronce egea, fue atribuido al elemento animal un rol simbólico extremadamente significativo, expresado a través de una clara simbología que registramos en numerosos contextos culturales.<sup>16</sup> Hay que subrayar la presencia, en este contexto, de nombres de animales que, durante el primer milenio, figurarán en estrecha relación con Deméter; se trata de la serpiente, en la forma “*e-pe-to-i*” (dativo plural de “*ἐρπειτόν*”),<sup>17</sup> elemento fundamental durante las Tesmoforias, en cuanto relacionado con la fertilidad y una simbólica nutrición de la tierra, y del cerdo, en la forma “*ko-ro*” (dativo singular de “*χοῖρος*”),<sup>18</sup> animal que adquiere un rol importante, en cuanto destinado al sacrificio, durante los Misterios Eleusinos, y además en las mismas Tesmoforias: durante esta última fiesta se solían modelar, con pasta de trigo, determinados objetos que representaban serpientes y órganos genitales masculinos, y se lanzaban cerdos en cavidades subterráneas, donde se nutrían serpientes.<sup>19</sup>

Numerosos datos muestran la intención de representar, en distintos contextos religiosos, una figura femenina relacionada con la serpiente. Como ejemplo más conocido, perteneciente a la cultura minoica, se imponen las figuras de fayenza del segundo palacio de Cnoso, con seno descubierto y serpientes en las manos, consideradas representaciones de una “*diosa de las serpientes*”.<sup>20</sup>



*Estatuillas de fayenza de Cnoso. Museo Arqueológico de Heraclión*

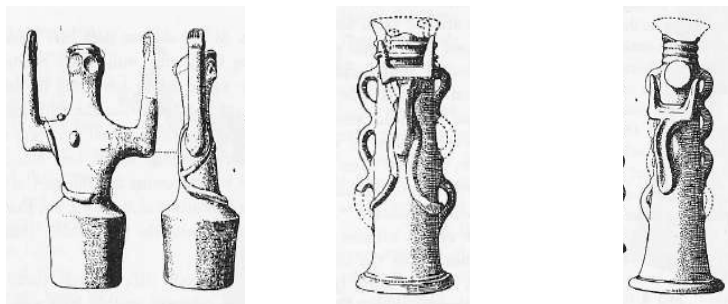
Con respecto a la cultura micénica, resulta extremadamente significativo el hallazgo, por parte de W. Taylour, de serpientes de arcilla en la “casa de los ídolos” de Micenas (período Heládico Tardío), en el mismo centro cultural en el que se descubrió el fresco que muestra una figura femenina con espigas en las manos.<sup>21</sup>



*Figura de arcilla y fresco de Micenas. Museo Arqueológico de Micenas*

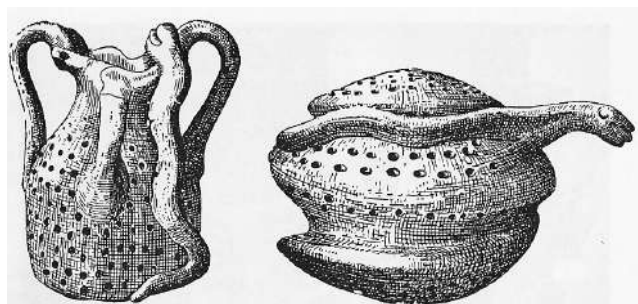
La serpiente aparece en vasos que, por la forma particular y la carencia de fondo, se han descrito como “en forma de tubo”. En Gurnia, en un ambiente del período Minoico Tardío, vasos de este tipo se han encontrado junto a una estatuilla femenina con los

brazos levantados, que también está asociada con una serpiente, visible alrededor de su cuerpo.<sup>22</sup>



*Estatuilla y vasos de arcilla de Gurnia.* Nilsson, 1950, p. 81 fig. 14

Vasos decorados con el mismo motivo iconográfico de la serpiente, hallados en una casa privada de Cnoso del período Minoico Tardío, aunque tengan fondo, se presentan con varias perforaciones en su superficie.<sup>23</sup>



*Vasos de arcilla de Cnoso.* Nilsson, 1950, p. 90 fig. 19

Según Nilsson las serpientes, representadas en el acto de alcanzar el borde de estos vasos, podrían simbolizar la misma “diosa de las serpientes” recibiendo sus ofrendas.<sup>24</sup>

Se trata de vasos que parecen producidos para que el contenido llegue directamente al suelo, nutriendo simbólicamente al animal y a la figura divina que constituyen el emblema de la tierra, y recuerdan un rito particular del que habla Ateneo: según se cuenta en el *Banquete de los eruditos*, durante el octavo día de los Grandes Misterios de Eleusis se llenaban con líquido dos vasos particulares, llamados *πλημοχόαι*; estos vasos, dirigidos uno hacia este y otro hacia oeste, se vaciaban para ofrecer el contenido a la tierra.<sup>25</sup>

Con respecto al cerdo, igualmente la arqueología egea parece confirmar un rol significativo de este animal en la esfera cultural: en el santuario de Agios Ioannis (Creta, período Subminoico), fue hallado un *rhyton* en forma de cerdo, junto a fragmentos de figuras femeninas con los brazos levantados.<sup>26</sup>



*Rhyton de Agios Ioannis. Tozza, 2016, p. 149*

Además, gracias al análisis de huesos animales encontrados en distintos contextos culturales, se ha puesto de relieve la gran importancia del cerdo como animal destinado al sacrificio en el mundo egeo,<sup>27</sup> la misma que adquirirá en el culto demetriaco del primer milenio.

Incluso poseemos datos que han impuesto nuevas reflexiones sobre temas extremadamente delicados, relacionados

con el sacrificio humano y el culto a Dioniso en la edad del bronce egea: durante la campaña de excavación arqueológica conducida desde 2007 en La Canea, en un ambiente perteneciente a la última fase de la dominación micénica del palacio (siglo XIII a.C.), aparecieron los restos de huesos animales y humanos; estos últimos pertenecían al cuerpo de una joven mujer que, igual que los mismos animales, había sido desmembrada.<sup>28</sup>

Huellas de posibles sacrificios humanos, pertenecientes a un período anterior a la ocupación micénica de Creta, ya se habían encontrado a finales de los años setenta: en Anemospília (Arjanes), en un ambiente destruido por el terremoto que provocó el fin del período de los primeros palacios minoicos (siglo XVIII a.C.), fue hallado, sobre una plataforma, el esqueleto de un hombre de cerca de 18 años, junto a un puñal;<sup>29</sup> en Cnoso, en un ambiente perteneciente al período final de los segundos palacios minoicos (siglo XV a.C.), se hallaron huesos de niños con edad probablemente inferior a los 10 años, con signos dejados por instrumentos afilados que han permitido pensar en un rito canibalesco.<sup>30</sup>

Rituales de desmembramiento y homofagia hacen pensar en el mito órfico según el cual Dioniso, asesinado por los Titanes, es despedazado y devorado por los mismos, y huellas significativas del culto a un “Dioniso micénico” han sido reveladas por los textos en Lineal B, en cuanto el nombre del dios se ha encontrado en tres diferentes tablillas.<sup>31</sup>

En la tablilla de Pilos Xa 102, el teónimo fue encontrado aislado, en la forma “*di-wo-nu-so-jo*” (genitivo). J.L. Melena Jiménez ha propuesto reconstruir la expresión “*di-wo-nu-so-jo e-ka-ra*” (Διονύσου ἑσχάρα), que indica un “brasero” o “altar” del dios Dioniso, formulando la hipótesis de una originaria unión del documento en cuestión, reclasificado como Ea 102, con la tablilla Ea 107; en este caso, considerando “*e-ka-ra*” como correspondiente al dativo griego ἑσχάρα, al dios se ofrecería una cantidad de trigo.<sup>32</sup>

Encontramos “*di-wo-nu-so*” en otra tablilla de Pilos (Xa 1419), seguido, en la siguiente línea, por la forma “*tu-ni-jo*”; en el verso de la misma tablilla se leen otras dos formas: “*i-pe-ne-o*” y,



en la segunda línea, “*wo-no-wa-ti-si*”. Lamentablemente, todos estos términos son inmediatamente seguidos por el margen roto de la tablilla, hecho que permite únicamente dos consideraciones, aunque de cierta importancia: en el primer término, en dativo, se puede reconocer el teónimo en cuestión, incluso considerando la posibilidad de que fuese seguido por el silabograma “*jo*” (en este caso, se trataría de un genitivo, igual que en el documento precedentemente considerado); en el último término, admitiendo una relación entre el recto y el verso de la tablilla, podríamos ver ya una asociación entre el dios y el vino, ya que parece tratarse de un dativo plural en el que se reconoce el micénico “*wo-no*”, que corresponde al griego “*οἶνος*”.<sup>33</sup>

En la tercera tablilla, hallada en La Canea (Gh 3 = Gq 5),<sup>34</sup> encontramos como destinatarios de miel “*di-we*” y “*di-wo-nu-so*” (Zeus y Dioniso, en dativo), con en adlativo “*di-wi-jo-de*” (“para el santuario de Zeus”); se trata de la prueba más clara de la presencia del dios en el *pantheon* micénico.

Del mismo sitio arqueológico de La Canea proceden dos gemas que presentan escenas extremadamente significativas: en un caso, se observa una figura masculina que agarra dos leones por la cabeza, y en el otro, la figura masculina se encuentra entre los “cuernos de consagración”, con las manos en el pecho, flanqueada por una cabra alada y un individuo disfrazado.<sup>35</sup>



Gemas de La Canea. Nilsson, 1950, p. 357 fig. 168, p. 148 fig. 56

Este último personaje presenta actitud humana, disfraz animal y un recipiente en las manos destinado al cumplimiento de una ofrenda líquida; la figura central está asociada con el símbolo religioso que revela su naturaleza divina, y mira hacia un animal

fantástico imponiendo su propio dominio sobre el elemento natural.

El mundo clásico nos ha dejado huellas textuales, aunque esporádicas, que describen aspectos concretos de un rito órfico: Demóstenes, en su oración *Sobre la corona* (XVIII, 259), habla del rol de Esquines en las fiestas dionisiacas, y utiliza tres participios que subrayan la importancia de ciertos aspectos:

[...] νεβρίζων και κρατηρίζων και καθαίρων [...]

[...] vistiendo piel de cervato y libando y purificando [...]

Disfrazarse con piel de animal, durante un rito órfico-dionisiaco, respondía a la exigencia de representar el episodio mítico del asesinato del niño Dioniso por parte de los Titanes, que consiguieron distraer al dios con disfraces y juguetes.

La edad del bronce egea no nos ha revelado, hasta ahora, descripciones tan precisas; sin embargo, imágenes y textos muestran huellas de actuaciones rituales que imponen una última consideración sobre lo que afirmó Diodoro Sículo, hablando de los cretenses:

Afirman que las honras, los sacrificios y los ritos de los misterios fueron transmitidos desde Creta al resto de los hombres,  
y como mejor prueba, según creen, aportan esta:  
que los ritos surgidos entre los atenienses en Eleusis, los más distinguidos de todos,  
como los de Samotracia y Tracia entre los cícones, desde que los mostró Orfeo, se transmiten mediante iniciación;  
mientras que en Cnoso, en la isla de Creta, es costumbre desde antiguo  
que estos ritos se transmitan abiertamente a todos.<sup>36</sup>

El carácter abierto de estos actos rituales, cuyas creencias coincidían con la religión oficial en la protohistoria griega, generó la necesidad de una representación dramática con el fin de crear la ocasión para una participación de los fieles en el drama divino.

*Rito y representación dramática [...] | Marcello Tozza*

Interpretando la muerte, el fiel vive y supera la “situación límite” por excelencia, generando una ritualidad que sobrevive en la representación teatral.

ABSTRACT

Analyzing textual, archaeological and iconographic data from the Aegean Bronze Age, it is possible to reconstruct a series of ritual acts that constitute the first traces of Demetric and Dionysian cults of the first millennium; in parallel, the same data allow us to investigate the relationship between rituality and the origin of dramatic art in pre-Homeric Greece.

KEYWORDS

Theatre; Mycenaean; Dionysus; Demeter.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAVANTINOS, V.; GODART, L.; SACCONI, A. **Thèbes**: Fouilles de la Cadmée I. Les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou. Édition et commentaire. Pisa; Roma: [s.n.], 2001.
- ASKITOPOULOU, H.; RAMOUTSAKI, I. A.; KONSOLAKI, E. Archaeological evidence on the use of opium in the Minoan world. **International Congress Series**, v. 1242, p. 23-29, 2002.
- AURA JORRO, F. **Diccionario micénico**. Madrid: [s.n.], 1985.
- BERNABÉ PAJARES, A.; SERRANO LAGUNA, I. Nuevos datos sobre la religión de la Tebas micénica: las tablillas de la Odos Pelopidou. In: CALDERÓN DORDA, E.; MORALES ORTIZ, A. (eds.). **Eusébeia**: estudios de religión griega. Madrid: [s.n.], 2011. p. 11-35.
- BETANCOURT, P.P.; MUHLY, J.D. Sistra. In: BETANCOURT, P.P.; DAVARAS, C.; STRAVOPODI, E. (eds.). **Hagios Charalambos**: a Minoan Burial Cave in Crete. I. Excavation and Portable Objects. Philadelphia: [s.n.], 2014. p. 69-72.
- CAIN, C.D. Dancing in the Dark: Deconstructing a Narrative of Epiphany on the Isopata Ring. **AJA**, v. 105, p. 27-49, 2001.
- CASADIO, G. **Storia del culto di Dioniso in Argolide**. Roma: [s.n.], 1994.
- DUHOUX, Y. Les nouvelles tablettes en linéaire B de Thèbes et la religion grecque. **L'Antiquité Classique**, v. 74, p. 1-19, 2005.
- FRENCH, E. Cult places at Mycenae. In: HÄGG, R.; MARINATOS, N. (eds.). **Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age**. Stockholm: [s.n.], 1981. p. 41-48.
- GODART, L. La Terre Mère et le monde égéen. **Aegaeum**, v. 22, p. 463-466, 2001.
- GODART, L.; SACCONI, A. Sacrifice humain et culte de Dionysos. **Pasiphae**, v. 9, p. 85-90, 2015.
- GODART, L.; TZEDAKIS, Y. Les nouveaux textes en linéaire B de la Canée. **Rivista di Filologia e D'istruzione Classica**, v. 69, p. 129-149, 1991.
- HALLAGER, E.; VLASAKIS, M.; HALLAGER, B.H. New Linear B tablets from Khania. **Kadmos**, v. 31, p. 61-87, 1992.
- HAMILAKIS, Y.; KONSOLAKI, E. Pigs for the gods: burnt animal sacrifices as embodied rituals at a Mycenaean sanctuary. **Oxford Journal of Archaeology**, v. 23/2, p. 135-151, 2004.

- HENRIKSSON, G.; BLOMBERG, M. The evidence from Knossos on the Minoan calendar. **Mediterranean Archaeology and Archaeometry**, v. 11/1, p. 59-68, 2011.
- IODICE, M. I nomi di animale nei testi micenei di Tebe. **Aevum**, v. 79, p. 9-16, 2005.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A.I. **Rituales órficos**. Madrid: [s.n.], 2002.
- KYRIAKIDIS, E. Unidentified floating objects on Minoan seals. **AJA**, v. 109, p. 137-154, 2005.
- LOGUE, W. Set in Stone: the Role of Relief-Carved Stone Vessels in Neopalatial Minoan Elite Propaganda. **Annual of the British School at Athens**, v. 99, p. 149-172, 2004.
- MARINATOS, N. The Character of Minoan Epiphanies. **Illinois Classical Studies**, v. 29, p. 25-42, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Minoan kingship and the Solar Goddess: a Near Eastern Koine**. Urbana-Chicago-Springfield: [s.n.], 2010.
- MELENA JIMÉNEZ, J.L. 24 Joins and Quasi-Joins of Fragments in the Linear B Tablets from Pylos. **Minos**, v. 35-36, p. 357-369, 2000-2001.
- MORRIS, C.; PEATFIELD, A. Experiencing Ritual: Shamanic Elements in Minoan Religion. In: WEDDE, M. (ed.). **Celebrations: Sanctuaries and the Vestiges of Cult Activity**. Bergen: [s.n.], 2004. p. 35-59.
- NILSSON, M.P. **The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion**. Lund: [s.n.], 1950.
- PALAIMA, T.G. \*65 = FAR? or ju? and Other Interpretative Conundra in the New Thebes Tablets. In: DEGER-JALKOTZY, S.; PANAGL, O. (eds.). **Die Neuen Linear B-Texte aus Theben**. Wien: [s.n.], 2006. p. 139-148.
- RICCIARDELLI, G. I nomi di animali nelle tavolette di Tebe: una nuova ipotesi. **La Parola del Passato**, v. 61/4, p. 241-263, 2006.
- ROUSIOTI, D. Did the Mycenaeans Believe in Theriomorphic Divinities?. **Aegaeum**, v. 22, p. 305-314, 2001.
- SAKELLARAKIS, Y.; SAPOUNA-SAKELLARAKI, E. **Archanes: Minoan Crete in a New Light**. Athens: [s.n.], 1997.
- SFAMENI GASPARRO, G. **Misteri e culti mistici di Demetra**. Roma: [s.n.], 1986.
- SPIER, J.; POTTS, T.; COLE, S.E. (eds.). **Beyond the Nile: Egypt and the Classical World**. Los Angeles: [s.n.], 2018.
- TESTA, P. **Lettere dall'antico Egitto**. Raleigh: [s.n.], 2013.

*Rito y representación dramática [...] | Marcello Tozza*

TOZZA, M. Divine epiphany and stars in pre-Homeric Greece. *MHNH*, v. 15, p. 219-232, 2015.

\_\_\_\_\_. **Animales y dioses en la Grecia prehomérica**. Zaragoza: [s.n.], 2016.

WARREN, P. **Minoan Stone Vases**. Cambridge: [s.n.], 1969.

\_\_\_\_\_. Knossos: New Excavations and Discoveries. *Archaeology*, v. 37/4, p. 48-55, 1984.

WEBSTER, T.B.L. **From Mycenae to Homer**. London: [s.n.], 2014.

WEILHARTNER, J. Die Tierbezeichnungen auf den neuen Linear B-Texten aus Theben. In: ALRAM-STERN, E.; NIGHTINGALE, G. (eds.). **Keimelion: Elitenbildung und Elitärer Konsum von der Mykenischen Palastzeit bis zur Homerischen Epoche**. Wien: [s.n.], 2007. p. 339-351.

- <sup>1</sup> Warren, 1969, p. 174.
- <sup>2</sup> Spier; Potts; Cole, 2018, p. 39-41.
- <sup>3</sup> Betancourt; Muhly, 2014, p. 69-72.
- <sup>4</sup> Jiménez San Cristóbal, 2002, p. 328-342.
- <sup>5</sup> Logue, 2004, p. 149-172.
- <sup>6</sup> Arist., *Poét.*, IV, 1449a.
- <sup>7</sup> Testa, 2013, p. 151.
- <sup>8</sup> Cain, 2001, p. 27-49; Marinatos, 2004, p. 25-42; Morris, 2004, p. 35-59.
- <sup>9</sup> Kyriakidis, 2005, p. 137-154.
- <sup>10</sup> Marinatos, 2010, p. 99-100; Tozza, 2015, p. 219-232.
- <sup>11</sup> Kyriakidis, 2005.
- <sup>12</sup> Henriksson; Blomberg, 2011, p. 59-68.
- <sup>13</sup> La figura humana en suspensión se ha interpretado como representación de una posible “Atenea micénica”, relacionando la imagen con la expresión “*a-ta-na-po-ti-ni-ja*”, presente en la tablilla de Cnoso v 52 (Webster, 2014, p. 44).
- <sup>14</sup> Askitopoulou; Ramoutsaki; Konsolaki, 2002, p. 23-29.
- <sup>15</sup> Aravantinos; Godart; Sacconi, 2001. Interpretaciones alternativas en Duhoux, 2005, p. 1-19; Palaima, 2006, p. 139-148; Bernabé Pajares; Serrano Laguna, 2011, p. 11-35.
- <sup>16</sup> Rousioti, 2001, p. 305-314; Iodice, 2005) p. 9-16; Ricciardelli, 2006, p. 241-263; Weilhartner, 2007, p. 339-351; Tozza, 2016.
- <sup>17</sup> Presente en Gp 107, 164, 181, 184, 196, 201, 233.
- <sup>18</sup> Presente en Ft 219, 220+248, 234.
- <sup>19</sup> Escolio a Luciano, *Diálogos de las cortesanas*, II, 1. Sfameni Gasparro, 1986, p. 223.
- <sup>20</sup> Nilsson, 1950, p. 83-86.
- <sup>21</sup> French, 1981, p. 41-48.
- <sup>22</sup> Nilsson, 1950, p. 80-82.
- <sup>23</sup> Idem, *ibidem*, p. 90.
- <sup>24</sup> Idem, *ibidem*, p. 320.
- <sup>25</sup> Ateneo, *Banquete de los eruditos*, XI, 93.
- <sup>26</sup> Godart, 2001, p. 463-466.
- <sup>27</sup> Hamilakis; Konsolaki, 2004, p. 135-151.
- <sup>28</sup> Andreadaki-Vlazaki, 2015, p. 27-42.
- <sup>29</sup> Sakellarakis; Apouna-Sakellarakis, 1997, p. 268-311.
- <sup>30</sup> Warren, 1984, p. 48-55.
- <sup>31</sup> Casadio, 1994, p. 9-50; Godart; Sacconi, 2015, p. 85-90.
- <sup>32</sup> Melena Jiménez, 2000-2001, p. 357-369.
- <sup>33</sup> Jorro, 1985, I, pp. 183-184.
- <sup>34</sup> Godart; Tzedakis, 1991, p. 129-149; Hallager; Vlasakis; Hallager, 1992, p. 61-87.
- <sup>35</sup> Nilsson, 1950, p. 357-358.
- <sup>36</sup> Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica*, v, 77, 3.



## Sobre os autores

### Fábio Frohwein de Salles Moniz

Doutor em Literatura Brasileira e em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor de Língua e Literatura Latinas na Faculdade de Letras da UFRJ, onde também atua como docente no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Além disso, é coordenador de diversos projetos de extensão, como o Núcleo de Documentação em Línguas Clássicas em parceria com a Fundação Biblioteca Nacional. Sua pesquisa concentra-se em doutrinas gramaticais do séc. xv, transmissão do texto latino clássico e tradução de obras renascentistas em latim.

### Glória Braga Onelley

Professora Titular do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Com vasta experiência em língua e literatura grega, atuou na Graduação e Pós-Graduação na Faculdade de Letras da UFRJ. Mais tarde, se tornou docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Integra diversos grupos de pesquisa na área de Letras, com ênfase em Estudos Clássicos.

### Jônatas Ferreira de Lima Souza

Doutorando de Letras Clássicas, com interesse na etimologia indo-europeia e mesopotâmica, além da história antiga, especialmente a

história de Israel e Judá. Participa ativamente de grupos de pesquisa e projetos relacionados à Antiguidade, tanto na UFRJ quanto na UFRN, onde possui formação em História.

### Marcelle Mayne Ribeiro da Silva

Doutoranda em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa focada na transmissão da gramática latina no Renascimento. Além disso, é membro ativo do Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional (NEC-FBN) e do Núcleo de Documentação em Letras Clássicas (NDLC).

### Marcello Tozza

Professor Titular do Departamento de Filologia Grega na Universidade de Málaga, com vasta experiência em pesquisas sobre divindades e natureza no mundo pré-helênico. É autor de importantes obras sobre animais e deuses na Grécia pré-homérica, além de integrar grupos de pesquisa e sociedades acadêmicas dedicadas ao estudo da história das religiões.

### Raphael Novaresi Leopoldo

Pesquisador e docente atuante na interseção entre Teologia e Literatura, com foco em teopoética e Letras Cristãs e Clássicas. Além de suas atividades acadêmicas, é membro de grupos de pesquisa e associações dedicadas aos estudos patrísticos e à produção literária religiosa.

### Ricardo de Souza Nogueira

Professor Associado de Língua e Literatura Grega na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com ampla trajetória acadêmica e vasta produção científica na área de Letras Clássicas. Orienta alunos de Graduação e Pós-Graduação, além de coordenar projetos de pesquisa e participar ativamente de grupos acadêmicos na área.

## Sobre os autores

### Ricardo Pedroza Vieira

Professor de Filosofia do Colégio Pedro II, com formação em Filosofia e Letras. Dedicou-se principalmente à hermenêutica, fenomenologia, ética e metafísica, além de atuar como avaliador e editor de revistas acadêmicas.

### Roberto Carlos Conceição Porto

Doutorando em Letras com foco em língua e literatura alemã na Universidade de São Paulo. Sua pesquisa abrange a literatura do séc. XVII em perspectiva comparada entre Brasil e Alemanha, além de interesses em literatura clássica latina e moderna, especialmente a lírica e a narrativa.

### Rui Tavares de Faria

Doutor em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra; licenciado em Estudos Clássicos pela mesma universidade e em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Franceses pela Universidade dos Açores, onde é professor auxiliar convidado. Investigador no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Docente do Ensino Secundário nos Açores e Investigador no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade dos Açores.

### Thais Rocha Carvalho

Doutoranda em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, com experiência em pesquisa sobre a representação das deusas na poesia grega arcaica. Participa ativamente de grupos de pesquisa e desenvolve estudos interdisciplinares na área.

### Thayrynne de Faria Coutinho

Mestranda em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo, participa de projetos de extensão e pesquisa relacionados à Antiguidade Clássica, especialmente no grupo LIMES-UFES.

## Walace Pontes de Mendonça

Doutorando em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com foco em métrica clássica, tradução rítmica e performance da poesia em latim. Participa ativamente de grupos de pesquisa e projetos na área de língua e literatura latinas.