

2013.2 . Ano xxx . Número 26

# CALÍOPE

## Presença Clássica



Capa: musa Talia, detalhe de mosaico descoberto em Zeugma, Turquia. I d.C.

2013.2 . Ano xxx . Número 26

# CALÍOPE

## Presença Clássica

ISSN 2447-875X

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

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

REITOR: Aloísio Teixeira

*Centro de Letras e Artes*

DECANA: Flora de Paoli Faria

*Faculdade de Letras*

DIRETORA: Eleonora Ziller Camenietzky

*Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas*

COORDENADORA: Tania Martins Santos

*Departamento de Letras Clássicas*

CHEFE: Katia Teonia Costa de Azevedo

*Organizadores*

Shirley Fátima Gomes Almeida Peçanha

Tania Martins Santos

*Conselho Editorial*

Alice da Silva Cunha

Ana Thereza Basílio Vieira

Anderson de Araujo Martins Esteves

Arlete José Mota

Auto Lyra Teixeira

Nely Maria Pessanha

Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha

Ricardo de Souza Nogueira

Tania Martins Santos

*Conselho Consultivo*

Glória Braga Onelley (UFF)

Jackie Pigeaud (Université de Nantes – França)

Jacyntho Lins Brandão (UFMG)

Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP/Araraquara)

Maria da Glória Novak (USP)

Maria Delia Buisel de Sequeiros (Universidad de La Plata – Argentina)

Neyde Theml (UFRJ)

Zelia de Almeida Cardoso (USP)

*Revisão*

Glória Braga Onelley

Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha

Tania Martins Santos

*Capa e projeto gráfico*

Fábio Frohwein

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@letras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@letras.ufrj.br)

# Sumário

## *Apresentação*

### *A morte de Nero em Suetônio*

¶ Anderson Martins Esteves

### *Diuus Iulius: Cícero e a divinização de Júlio César (Philippica 2)*

¶ Claudia Beltrão da Rosa

### *Uma leitura do prólogo do Sofista de Platão*

¶ Nelson de Aguiar Menezes Neto

### *Fedro como autore político? Contestualizzazioni storiche della favola Le rane che chiedono un re*

¶ Rainer Guggenberger

### *As imagens do saber no prólogo (v. 1-32) do poema Da natureza, de Parmênides*

¶ Ricardo de Souza Nogueira

### *Tradução: Heroides de Ovídio, VII*

¶ Márcia Regina de Faria da Silva

### *O tempo na perspectiva soloniana*

¶ Marinete José de Oliveira de Santana Ribeiro

## *Autores*

## Apresentação

Desde 1984, a despeito das dificuldades de natureza vária, a revista *Calíope: Presença Clássica* tem dado voz aos pesquisadores do país e do exterior para a divulgação de seus trabalhos.

Em sua 26ª edição, o periódico apresenta-se num novo formato mais adequado ao contexto econômico, ao mundo virtual e, ainda, às exigências previstas pelos órgãos de fomento do país. Adotando, então, a plataforma de gestão editorial SEER (Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas), a *Calíope* certamente conseguirá minimizar os gastos e o tempo entre o recebimento dos artigos e sua publicação, imprescindível ao círculo dos acadêmicos e dos apreciadores dos estudos clássicos e áreas afins.

Na presente edição, apresentam-se trabalhos das áreas de língua e literatura grega e latina, história e filosofia da autoria de pesquisadores de universidades do Brasil e do exterior.

Inicia-se a primeira seção com o artigo do professor doutor Anderson Martins Esteves, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que discorre sobre a questão da morte no gênero biográfico, nele privilegiando o relato da morte de Nero apresentado nos capítulos 47-9 de *Vita Neronis* de Suetônio, que foram traduzidos, comentados e cotejados com um excerto da obra de Díon Cássio de temática semelhante.

A história de Roma continua em pauta com o artigo da professora doutora Cláudia Beltrão da Rosa, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, que, com base na obra *Philippica 2* de Cícero, tece considerações acerca da divinização de Júlio César e dos desdobramentos do chamado “culto imperial”, no contexto da Roma de meados do séc. I AEC, assinalando o discurso de Cícero como um importante instrumento de confirmação dos *signa* divinos do *deus Iulius*.

Em seguida, o doutorando em filosofia, Nelson de Aguiar Menezes Neto, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, realiza, em sua leitura do *Sofista* de Platão, uma análise do prólogo desse diálogo, demonstrando-lhe a relevância literária e filosófica no contexto da obra.

A fábula de Esopo “As rãs que pleiteiam um rei” é tema do artigo do doutorando em Letras Clássicas, Rainner Guggenberger, da Universidade de Viena, que destaca as modificações realizadas por Fedro na estrutura da fábula esópica e comenta a leitura do fabulista romano no contexto histórico-político do primeiro século do Império.

Na sequência dos artigos, apresenta-se o trabalho do professor doutor Ricardo de Souza Nogueira, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que, com base em sua tradução do prólogo do poema de Parmênides *Da natureza*, analisa a construção de quatro imagens referentes ao saber, utilizando conceitos de imagem, metáfora e alegoria e, ainda, alguns elementos de análise do discurso.

A segunda seção oferece aos leitores duas traduções para o vernáculo: a primeira, elaborada pela professora doutora Márcia Regina de Faria da Silva, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, diz respeito à carta VII de *Heroides* de Ovídio, cujo eixo temático é a dor e o abandono do ser amado; a segunda, realizada pela professora mestre Marinete José de Oliveira Santana Ribeiro, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, contempla os versos do poeta ateniense Sólon nos quais se privilegiam as diferentes fases da vida do homem, nomeadamente a velhice.

Disponibilizamos, agora eletronicamente, mais um número de *Calíope: Presença Clássica* a nossos leitores e agradecemos, uma vez mais, aos professores e pesquisadores autores dos artigos e tradutores dos textos clássicos que compõem essa edição da revista.

Os editores

# A morte de Nero em Suetônio

## Anderson Martins Esteves

### RESUMO

Na Antiguidade, entendia-se a morte de um indivíduo como uma imagem de sua vida, isto é, como uma ocasião privilegiada para se avaliarem suas ações e seu caráter. No gênero biográfico, a morte assume uma importância capital, já que permite compreender a natureza da personagem. Assim, em atenção às regras do gênero, Suetônio insere, sistematicamente, narrativas de morte em suas *vitæ*. Neste artigo, ocupamo-nos do relato da morte de Nero, apresentado nos capítulos 47-9 da *Vita Neronis*. Com o objetivo de pôr em relevo as características intrínsecas a Nero que mais avultam na passagem, traduzimos e comentamos esses capítulos, atentando para a correlação entre o trecho e o todo da obra. Para compreender melhor as especificidades do gênero biográfico, comparamos a narrativa de Suetônio a um trecho de Dion Cássio com conteúdo análogo. Ao final de nossos esforços, identificamos as principais características retratadas na passagem: fraqueza, pendor artístico, crueldade e luxúria.

### PALAVRAS-CHAVE

Biografia antiga; Nero; Suetônio; *De uita Casarum*, Díon Cássio.

*Interim pœna est mori,  
Sed sæpe donum; pluribus veniæ fuit.*  
(SEN. *Herc. CEt.* 930-1)

Por vezes, morrer é uma punição  
Mas, muitas vezes, é um dom e, para muitos, foi um perdão.

# X

enofonte, tido como um dos fundadores do gênero biográfico, notabilizou-se pelo relato do julgamento e morte de Sócrates – uma *Apologí*a alternativa àquela de Platão. A obra é pervadida pela noção da *kalòs thánatos* (a “bela morte”) de Sócrates, que nada mais era do que o corolário de uma vida igualmente bela e dedicada à filosofia. Um equivalente romano dessa morte exemplar é o suicídio de Sêneca, o qual, envolvido na Conspiração Pisoniana, caiu em desgraça junto a Nero. Tácito immortalizou a cena no final do livro xv dos *Anais*, em que o filósofo dá demonstrações de serenidade e determinação diante da ordem para se matar e exorta seus amigos a não chorarem por ele; tenta, em vão, dissuadir a esposa de acompanhá-lo no suicídio; abre as veias dos braços e das pernas e ainda reúne forças para ditar um discurso a seus secretários (TAC. *Ann.* 15. 62-3).<sup>1</sup> Era o fim esperado para quem havia pregado em inúmeras obras a doutrina estoica, que defende justamente a indiferença diante de todas as forças externas ao ser. E a morte era precisamente o momento em que Sêneca deveria provar aos seus contemporâneos e à posteridade que era um verdadeiro filósofo estoico – *qualis uita, talis mors*.

A julgar pelos documentos históricos que chegaram até nós, os romanos do Alto Império eram obsediados pela ideia da morte. Desde a República, as *uitæ* de poetas, gramáticos, generais ou imperadores dedicavam uma parte importante às narrativas de morte, uma característica compartilhada pelo gênero historiográfico. Desde meados do séc. I, começam a circular obras que Henri Bardon (1956, p. 207) chama de “Mortes de homens famosos”, um gênero autônomo que, para Wallace-Hadrill (1995, p. 11), toma ares de um martirologio com “marcado matiz estoico”. Por sua vez, os escritos filosóficos, tanto estoicos como epicuristas, empenhavam-se em explicar por que não se deve temer a morte. Religiões de mistério advindas do Oriente apaziguavam os espíritos mais resistentes à filosofia e faziam a seus iniciados promessas para o *post mortem*. Nos divertimentos públicos, os espetáculos de gladiadores – surgidos na República como *munera*, i.e., como obrigações devidas aos mortos<sup>2</sup> – atraíam multidões, com indivíduos oriundos das várias *ordines*, que se reuniam para assistir à morte de pessoas que lutavam entre si ou com animais ferozes. E mesmo fora dos limites urbanos, a morte se apresentava aos viajantes

que passavam pela mais emblemática estrada de Roma, a Via Ápia, que era (como ainda é, em alguns trechos) ladeada por túmulos e lápides ao longo de suas primeiras milhas. Esse modo de encarar a morte, como objeto de espetáculo, remete a algumas representações muito difundidas na sociedade romana do período, como a ideia de uma morte honrosa, única cabível à aristocracia, e a crença de que a morte de uma pessoa revelava o seu verdadeiro caráter.<sup>3</sup>

Disseminada em diversas sociedades da Antiguidade, essa compreensão da morte – e, sobretudo, das circunstâncias em que ela ocorre – como uma instância epifânica de manifestação da natureza do indivíduo está em sintonia com as concepções estéticas e práticas narrativas adotadas pela dita escola peripatética de biografia, do período helenístico. Com efeito, os biógrafos peripatéticos acreditavam que o caráter (conjunto de vícios e virtudes) de cada pessoa não era inteligível senão pelas suas ações, que eram analisadas a partir do inventário de anedotas que perfaziam suas obras.<sup>4</sup> Ora, a morte é precisamente o momento extremo da vida, o instante em que todo o conjunto de ações realizadas ao longo da trajetória pessoal deve fazer sentido. É a ocasião prenhe de sentido, em que cada palavra, cada circunstância, cada ato deve ser perscrutado e confrontado com as ações pretéritas, de forma a fazer emergir, de forma definitiva, a natureza do indivíduo.

Suetônio, biógrafo romano que floresceu no início do séc. II, em que pese não se filiar estritamente à escola peripatética<sup>5</sup>, presta grande reverência às particularidades da morte dos homens sobre os quais escreve, sejam eles poetas, gramáticos sejam, como no caso de sua obra mais famosa, os príncipes júlio-claudianos e flavianos do *De uita Caesarum*. E não poderia ser de outra forma, já que a própria cronologia no gênero biográfico é determinada “pelo ritmo da biologia humana: reprodução, nascimento, crescimento e morte” (WALLACE-HADRILL, 1995, p. 11), diversamente do que ocorre no gênero historiográfico na Roma imperial, em que a cronologia depende quer do ano civil, quer da extensão temporal de cada principado. A morte, como seria de se esperar em qualquer biografia, desempenha uma função hermenêutica mais preponderante no gênero biográfico romano – tal como nos é dado a conhecer pelas obras remanescentes e, em especial, por Suetônio – em função tanto das representações culturais da sociedade em que se insere, como dos traços herdados

pelos seus antecessores, os biógrafos helenísticos.

Um dos trechos mais célebres do *De uita Cæsarum* é o que narra a morte de Nero. Nessa passagem, o autor relata a ira, a desorientação e a pusilanimidade do príncipe, que, abandonado pela sua corte e pelos soldados pretorianos, se vê obrigado a fugir para a casa de campo de um liberto e, depois de muita hesitação, termina sua vida de forma desonrosa. Curiosamente, este é um dos passos em que Suetônio mais se aproxima do gênero historiográfico, caracterizado por uma narrativa cronológica, burilada pela retórica e com alguns matizes de *páthos*. Em contrapartida, o traço mais marcante da biografia é não a narração, mas sim a descrição: uma *uita* é a exposição da vida de um indivíduo, entendida aquela como conjunto de ações, divididas em virtudes e vícios que são expostos esquematicamente por rubricas – atitudes que demonstram piedade, clemência, autodomínio, ou que revelam luxúria, soberba, crueldade etc. Contudo, há também espaço para a narração na biografia, sendo a narrativa de morte uma marca do gênero. Com o objetivo de compreender melhor as opções artísticas de Suetônio no trecho aludido e as contribuições que aportou ao gênero biográfico,<sup>6</sup> trazemos à colação um excerto de Dión Cássio, o qual, na falta dos livros finais do principado de Nero nos *Anais* de Tácito, configura a única oportunidade de cotejo com que contamos.

A passagem que estudamos é composta pelos capítulos 47 a 49 da *Vita Neronis*, que abrangem eventos ocorridos: 1 na *uilla* em que Nero se escondeu horas antes de se suicidar (49);<sup>7</sup> 2 durante o trajeto do palácio até a *uilla*, i.e., no mesmo dia do suicídio (48); 3 na véspera, quando Nero é informado que as legiões tinham aderido à revolta e é abandonado por sua guarda pessoal (47). É importante ter em mente que o episódio está inserido em uma sequência narrativa que, começando no capítulo 40, com a notícia da revolta de Vindex, e se estendendo até o capítulo 50, com as mirradas honras fúnebres ao imperador, forma uma unidade que trata da derrocada do principado de Nero e a morte do *príncipe*. Entretanto, como a obra que analisamos é uma biografia e, por conseguinte, como o enfoque de Suetônio é direcionado antes para a vida de Nero do que para a história política, é acertado dizer que toda a sequência formada pelos capítulos 40 a 50 tem por *leitmotiv* a morte do imperador. Assim, os

capítulos 40 a 46 tratam de um prelúdio ao relato de morte propriamente dito (47-9), ao qual se segue o capítulo 50, que serve de epílogo.

Essa sequência maior (40-50) corresponde ao “segundo setor cronológico” em que Cizek (1977, p. 60) divide a obra – de acordo com o autor, a *Vita Neronis* é composta por: um setor narrativo inicial (1-9); um setor descritivo, dividido em rubricas (10-39); um segundo setor narrativo (40-50); o retrato resumido (51-6) e um terceiro setor narrativo (57) (CIZEK, 1977, p. 60). A divisão proposta por Cizek serve para demonstrar a importância da narrativa da morte de Nero no quadro geral da *uita*: são dez capítulos em um todo de 57, o que equivale a aproximadamente 17,5%. Esses números ganham um relevo ainda maior quando consideramos que o episódio da morte se configura na única ocasião da obra em que o leitor tem contato direto com o príncipe em ação, isto é, representado de acordo com as regras da narrativa diacrônica. De fato, na sequência narrativa inicial, Suetônio trata mais dos antepassados da *gens* Domícia (1-5), do que de Nero em si (6-9). E, mesmo nesse último trecho, não se vê propriamente Nero como príncipe, já que o capítulo 6 trata de seu nascimento e tenra infância; o capítulo 7, de sua infância e passagem para a vida civil (*tirocinium*); o capítulo 8, de sua investidura como príncipe e o capítulo 9, de seus primeiros atos protocolares.

O primeiro capítulo que analisamos é o que começa no dia anterior à morte e se protraí até as primeiras horas da madrugada.

*Nuntiata interim etiam ceterorum exercituum defectione, litteras prandenti sibi redditas concerspsit, mensam subuertit, duos scyphos gratissimi usus, quos Homeros a cælatura carminum Homeri uocabat, solo inlisit ac, sumpto a Lucusta ueneno et in auream pyxidem condito, transiit in hortos Seruilianos, ubi, præmissis libertorum fidissimis Ostiam ad classem præparandam, tribunos centurionesque prætorii de fugæ societate temptauit. 2 Sed partim tergüersantibus, partim aperte detrectantibus, uno uero etiam proclamante: “Vsque adeone mori miserum est?” uarie agitauit, Parthosne an Galbam supplex peteret, an atratus prodiret in publicum proque rostris quanta maxima posset miseratione ueniam præteritorum precaretur, ac ni flexisset animos, uel Ægypti præfecturam concedi sibi oraret. Inuentus est postea in scrinio eius hac de re sermo formatus; sed deterritum putant, ne prius quam in Forum perueniret discerneretur. 3 Sic cogitatione in posterum diem dilata, ad mediam fere noctem excitatus, ut comperit stationem militum*

*recessisse, prosiluit e lecto misitque circum amicos, et quia nihil a quoquam renuntiabatur, ipse cum paucis hospitia singulorum adiit. Verum clausis omnium foribus, respondente nullo, in cubiculum rediit, unde iam et custodes diffugerant, direptis etiam stragulis, amota et pyxide ueneni; ac statim Spiculum myrmillonem uel quemlibet alium percussorem, cuius manu periret, requisit et nemine reperto: "Ergo ego", inquit, "nec amicum habeo, nec inimicum?" procurritque quasi praecipitaturus se in Tiberim.*<sup>8</sup> (SUET. Nero. 47)

Nesse meio tempo, quando foi anunciada a deserção dos demais exércitos, rasgou as cartas que lhe foram entregues enquanto almoçava, virou a mesa<sup>9</sup>, arremessou contra o chão dois copos<sup>10</sup>, que chamava de homéricos porque eram ornados com figuras dos poemas de Homero, e, tendo recebido de Locusta um veneno, que guardou em uma caixinha de ouro, passeou pelos jardins de Servílio, onde, tendo enviado os seus libertos mais fiéis a Óstia para preparar uma esquadra, tentou convencer os tribunos e os centuriões do pretório a se associarem na fuga. **2** Porém, como uma parte deles se esquivava, outra se recusava abertamente, e um deles chegou a protestar em voz alta: "Até que ponto é lamentável morrer?",<sup>11</sup> pensou em outras saídas: procuraria, suplicante, os partos ou Galba; ou se apresentaria em público vestido de preto e, diante do rosto, com a máxima comisseração que pudesse, pediria perdão por suas ações passadas; ou, se não conseguisse dobrar os ânimos, pediria que lhe concedessem o governo do Egito. Posteriormente, descobriu-se em seu cofre um discurso preparado sobre tal proposta. Mas se acredita que ele temesse ser linchado antes mesmo de chegar ao Fórum. **3** Assim, deixando esses planos para o dia seguinte, despertou por volta de meia noite e percebeu que os soldados de serviço o tinham deixado. Saltou da cama e mandou chamar seus amigos. E visto que ninguém voltava com resposta alguma, ele mesmo, acompanhado por poucos, foi aos aposentos de um por um. Contudo, como todas as portas estavam fechadas e ninguém respondia, voltou para o seu quarto, de onde igualmente seus guardiões já haviam fugido, levando suas cobertas e sua caixinha de veneno. Imediatamente, mandou procurar o gladiador Espículo<sup>12</sup> ou qualquer outro assassino para matá-lo. Não encontrando ninguém, disse: "Logo, eu não tenho nem amigos nem inimigos?" e correu como se fosse se jogar no Tibre.<sup>13</sup>

O assíndeto do primeiro versículo confere rapidez à ação, reunindo uma sucessão de atos isolados (*concerpsit, subuertit, inlisisit*), que, tomados em conjunto, indicam uma reação, a um tempo, descontrolada e inócua. Essa falta de controle remete a outros

episódios dos capítulos do prelúdio, notadamente em 40.4, no dia em que Nero toma ciência da revolta de Vindex, e, em 42.1, quando soube que Galba e as províncias da Hispânia haviam aderido – na primeira ocorrência, Nero “irritou-se somente ao ponto de fazer ameaças de morte àqueles que o tinham abandonado” (*hactenus excanduit, ut malum iis qui descissent minaretur*) e, na segunda, “rasgando as vestes, e batendo com força na cabeça, declarou que estava acabado” (*ueste discissa, capite conuerberato, actum de se pronuntiauit*). Em todas as ocorrências, Suetônio explora as respostas despropositadas de Nero, que, diante da gravidade da situação, descontrola-se e não toma as medidas militares e políticas devidas. É de se notar que o biógrafo não tece julgamento sobre essas ações e nem as aponta, por comentários diretos, como um dos motivos da derrocada do imperador. Contudo, um historiador como Tácito não deixa passar a oportunidade e sentencia que Nero “foi derrubado antes por notícias e por rumores do que pelas armas” (*nuntiis magis et rumoribus quam armis depulsus. Hist. 1.89*).

Suetônio tampouco se refere ao papel dos prefeitos do pretório, personagens-chave para a defesa de Nero em Roma. Limita-se a dizer que o príncipe percebeu, ao se levantar durante a madrugada, que os pretorianos tinham desaparecido (47.3). Com isso, a narrativa de Suetônio enfoca a pessoa de Nero, cujas percepções relata, relegando a um silêncio completo dados imprescindíveis para se compreender o processo de derrocada do imperador. Em contrapartida, Díon Cássio conta que Ninfídio Sabino, prefeito do pretório, havia levado senadores até o quartel dos pretorianos, os quais, depois de ouvirem que Nero havia fugido e de receberem uma promessa de donativos, juram lealdade a Galba (*Hist. 64.3.3; 63.27.2*). O outro prefeito, Tigelino, também havia desertado Nero, como sabemos por Tácito, que o chama de “desertor e traidor” (*desertor ac proditor. Hist. 1.72*). Além da abordagem típica da biografia, que privilegia a pessoa e seus atos, reações e perspectivas, outra causa para a omissão dessas informações em Suetônio pode ser o fato de que ele provavelmente escrevia suas *uitæ* com o pressuposto de que seus leitores conheciam a história e os detalhes dos eventos importantes,<sup>14</sup> tal como foi a derrocada da dinastia júlio-claudiana e o ano de instabilidade política que se lhe seguiu. Assim, a preocupação do autor é apenas de fornecer os

detalhes que não constavam das narrativas historiográficas tradicionais – e notadamente os *Annales* e as *Historiæ* de Tácito, historiador de imenso prestígio na época da composição do *De uita Cæsarum*. É dizer, Suetônio não quer rivalizar com Tácito, mas antes complementar sua história do primeiro século do Império com pormenores que, por sua natureza anedótica, não mereceriam a atenção do historiador.

Outrossim, o capítulo denota o estado de desorientação que se apodera do príncipe, que julga ter perdido o controle sobre os exércitos e, por consequência, sobre o Império. Depois do acesso de fúria inicial, ele obtém veneno de Locusta, personagem famosa na corte imperial por sua habilidade em preparar poções e, notadamente, a mesma que lhe forneceu os meios para matar o irmão Britânico (33.2). Depois, passeia pelos jardins de Servílio<sup>15</sup> e engendra o plano de fuga para o Oriente. Frustrado pela recusa dos pretorianos em acompanhá-lo, pensa em se dirigir ao Fórum e pedir perdão ao povo. Entretanto, com medo de ser linchado, hesita e vai dormir, adiando a decisão para o dia seguinte. Depois, despertando no meio da noite e vendo-se abandonado pela guarda e por sua corte, decide morrer e recorre ao veneno de Locusta, que tinha sido roubado com a *pyxís* de ouro que o continha, e subsequentemente a um gladiador próximo a ele, que também fugira. Desesperado, correu para se jogar no Tibre, mas:

*Sed reuocato rursus impetu aliquid secretioribus latebræ ad colligendum animum desiderauit, et offerente Phaonte liberto suburbanum suum inter Salariam et Nomentanam uiam circa quartum miliarum, ut erat nudo pede atque tunicatus, pænulam obsoleti coloris superinduit adapertoque capite et ante faciem optento sudario equum inscendit, quattuor solis comitantibus, inter quos et Sporus erat. 2 Statimque tremore terræ et fulgure aduerso pauefactus audiit e proximis castris clamorem militum et sibi aduersa et Galbæ prospera ominantium, etiam ex obuiis uiatoribus quendam dicentem: “Hi Neronem persequuntur”, alium sciscitantem: “Ecquid in urbe noui de Nerone?” Equo autem ex odore abiecti in uia cadaueris consternato, detecta facie agnitus est a quodam missicio prætoriano et salutatus. 3 Vt ad deuerticulum uentum est, dimissis equis inter fruticeta ac uepres per harundineti semitam ægre nec nisi strata sub pedibus ueste ad auersum uillæ parietem euasit. Ibi hortante eodem Phaonte, ut interim in specum egestæ harenæ concederet, negauit se uiuum sub terram iturum, ac parumper commoratus, dum clandestinus ad uillam introitus pararetur, aquam ex*

*subiecta lacuna poturus manu hausit et "Hæc est" inquit, "Neronis decocta."*  
**4** *Dein diuolsa sentibus pænula trajectos surculos rasis, atque ita quadripes per angustias effossæ cauernæ receptus in proximam cellam decubuit super lectum modica culcitra, uetere pallio strato instructum; fameque et iterum siti interpellante panem quidem sordidum oblatum aspernatus est, aquæ autem tepidæ aliquantum bibit.* (SUET. Nero. 48)

Porém, dissuadido desse ímpeto, desejou ir para um esconderijo em algum local isolado para recobrar o ânimo, e o liberto Faonte lhe ofereceu sua casa de campo, entre a via Salária e a via Nomentana, a cerca de quatro milhas. Assim como estava, descalço e apenas de túnica, vestiu uma capa desbotada, cobrindo a cabeça e usando um lenço para esconder o rosto, e montou o cavalo. Apenas quatro pessoas o acompanhavam, entre as quais estava Esporo. **2** Logo um tremor de terra e um relâmpago de mau agouro o deixaram aterrorizado. Ouviu dos quartéis vizinhos o clamor dos soldados, predizendo sua infelicidade e sorte para Galba, e uma pessoa de um grupo que ia na direção oposta disse: "Eles estão perseguindo Nero", e outro perguntou: "E na cidade, alguma novidade sobre Nero?" Em seguida, o cavalo se espantou com o odor de um cadáver jogado na estrada e, com a face descoberta, foi reconhecido por um soldado pretoriano, que o saudou. **3** Quando chegou a um desvio, deixou os cavalos e, no meio do matagal e dos espinheiros, por um caminho ladeado de caniços, com nada, a não ser vestes estendidas sob os pés, chegou ao muro posterior da casa. Ali, o mesmo Faonte o aconselhou a se abrigar em uma cavidade, feita para extrair areia, mas ele recusou, dizendo que não queria ser enterrado vivo. E, esperando algum tempo, enquanto arranjavam um modo para que ele entrasse às ocultas na casa, tomou com as mãos a água de uma poça vizinha e disse antes de beber: "Esta é a famosa água resfriada de Nero." **4** Em seguida, tirou os ramos presos na capa, rasgada pelos espinhos, e assim, de quatro, passou por um orifício que haviam cavado e saiu em um quarto contíguo. Deitou-se em uma cama dotada de um colchão ordinário e coberta por um manto velho. Dizendo que tinha fome e sede de novo, trouxeram-lhe pão comum, que ele rejeitou, bebendo apenas um pouco de água morna.

No capítulo, podemos entrever um procedimento muito caro a Suetônio, não só nas porções narrativas de suas *uitæ*, mas também na parte descritiva esquemática: a gradação,<sup>16</sup> entendida como enumeração amplificadora de palavras ou ideias (LAUSBERG, 1972, p. 172). A partir do termo inicial da narrativa da queda (40), Nero passa por um processo sucessivo de perdas, que culmina na perda da vida

(49) e mesmo das honras fúnebres compatíveis a seu *status* (50). No episódio da morte, esse processo se intensifica, de maneira a se tornar mais evidente para o leitor. Assim, por exemplo, em 47.1, o príncipe perde os exércitos (*etiam ceterorum exercituum defectione*); em 47.3, perde a coorte de pretorianos que o acompanhava (*stationem militum*) e, em seguida, seus guarda-costas (*custodes*),<sup>17</sup> divisão seleta, composta de soldados batavos responsáveis pela proteção dos príncipes júlio-claudianos. Ao mesmo tempo, perde seus acompanhantes da corte em 47.3 (*amicos*), incluindo os gladiadores do seu *ludus* (*Spiculum myrmillonem*), e, em 48.1, vê-se reduzido à companhia de uma “comitiva” de apenas quatro pessoas, três delas libertos<sup>18</sup> (*quattuor solibus comitantibus*). E para disforizar ainda essa reduzida comitiva, acentuando, assim, os efeitos da cumulação, Suetônio faz questão de notar a presença de Esporo (*inter quos et Sporus erat*), um liberto que havia sido castrado, com quem Nero se havia casado e que se vestia como imperatriz (28). Um terceiro aspecto é a perda de bens, cujo início simbólico parece ser a destruição dos copos ornados em 47.1 (*scyphos gratissimi usus*). Primeiramente, em 47.1, o príncipe troca a *domus aurea*, o novo palácio que havia construído depois do incêndio de Roma, por um palácio menor nos jardins de Servílio (*transiit in hortos Seruilianos*). Abandonado por quase todos, é obrigado a fugir e a buscar refúgio na casa de campo (*suburbanum suum*) de um liberto, nos arredores da cidade (48.1). Mais adiante, Suetônio descreve as condições do leito em que Nero se deita à espera do momento da morte, como “uma cama dotada de um colchão ordinário e coberta por um manto velho” (48.4). E essa indigência alcança igualmente suas roupas e sua alimentação: em 48.1, Nero é retratado desta forma no momento da fuga de Roma: “descalço e apenas de túnica, vestiu uma capa desbotada”. Mais adiante, em 48.3, enquanto estava escondido no matagal, bebe a água de uma poça (*aquam ex subiecta lacuna*) e, novamente para enfatizar o cúmulo, Suetônio faz Nero exclamar: “Esta é a famosa água resfriada de Nero”, referindo-se à *decocta*, a qual, como Plínio, o Velho, esclarece, tratava-se de água fervida e resfriada na neve.<sup>19</sup>

Esses contrastes e outros temas são tratados no seguinte excerto de Díon Cássio, que apresentamos para marcar a diferença de estilos entre historiografia e biografia:

kai\au0ou=taueta praßsontoj seimoj e0aisioj e0egeto, w#te kai\dokhsin parasxei# o#si h3e ghpa diarrhgnutai kai\ai0w# pefoneumehwn u0' au0ou=yuxai\pasai a0a e0' au0o0h a0a0ornubusi. gnwrisqeij, ouh kai\w# u0o/tinoj , w# fasi, tw# a0panthsahtwn kai\au0okratwr prosagoreuqei, e0 te thj= o0ou= a0etraph kai\0kal amwdh topon tina\katekrufqh. 2 kai\0cauqa mekri thj= h0eraj u0emeinen e0rimmehoj , o0wj wj h0ista diorw#o. kai\pahta meh toh pariohta wj kai\0e0autoh h0onta u0oppeulwn, pasan de\fwnhh wj kai\adazhtousan au0o0h u0otremwn, ei\te/pou kunidion u0acen h2ai\0oniqion e0e0gato r0pibn te kai\kl adoj u0' aufaj e0e0sqh, deinwj e0arat teto, 3 kai\ouq' h0uxazein u0' au0w# e0u0hato, ou0' auj\ alei# tini\ tw# parohtwn, mh/kai\0eroj tij a0u0sh|e0ol ma, a0l' au0o0j kaq' e0autoh thh tukhn kai\0r hhei kai\w) ofu0eto. e0ogizeto gar ta/te a0lla, kai\proseti o#si poluanqrwpota/th|pote\ qerapeia|gaurwqeij meta\triw# e0e0euqerwn e0u0ptaze. 4 toiou0on gak drama tote to\daimohion au0w|pareскеu#asen, i0a mhketi touj a0lloj mhtrofouoj kai\adh0taj a0l' h0h kai\ e0autoh u0okrihhtai: kai\ tote metegihwsken e0' oi0 e0etol mhkei, kaqaper a0praktoh ti au0w# poihsai dunamenoj . 5 Nerwn meh dh\toiaueta e0ragw0ei, kai\to\0poj e0e0o sunexw0e e0e0e0i, 'oi0trw0e qanei#m' a0wge suggamoj pathr.' (DIO CAS. *Hist.* 63.28)

Enquanto ele fazia isso (fugia), ocorreu um terremoto tão forte que parecia que a terra inteira se abria e que as almas de suas vítimas se lançavam, todas ao mesmo tempo, sobre ele. Reconhecido então – conforme dizem –, apesar de seu disfarce, por uma das pessoas que vinham do sentido oposto e saudado como príncipe, ele desviou da estrada e se escondeu em um lugar cheio de caniços. 2 E ali esperou deitado, até o amanhecer, de maneira a não ser visto. Desconfiando de todos os que passavam, como se tivessem vindo para prendê-lo, tremia ao som de todas as vozes, como se o procurassem. Se um cãozinho ladrasse em algum lugar, se um passarinho cantasse, se um arbusto ou um ramo se mexessem com o vento, ele ficava terrivelmente agitado; 3 e, por causa disso, não conseguia nem descansar, nem falar com nenhum daqueles que o acompanhavam, com medo de que alguém os ouvisse. Porém consigo mesmo, ele lamentava sua sorte e dela se queixava. Entre outras coisas, ele refletia que outrora se orgulhava de ter um número tão grande de pessoas a seu serviço e agora se esgueirava em companhia de três libertos. 4 Tal foi o drama que então o destino lhe preparou, ele não representaria mais outros matricidas ou outros viajantes, senão ele mesmo: então, ele se arrependeu dos crimes que tinha cometido, como se pudesse desfazer algum deles. 5 Nero representava tal tragédia e pensava continuamente neste verso: “Esposa e pai me exortam a morrer, desgraçadamente”.

O excerto corresponde aos episódios narrados em Suetônio (48.1-48.3), com apenas uma divergência: o verso de uma tragédia perdida, que Nero repete constantemente – “*Esposa e pai me exortam a morrer, desgraçadamente*” (Dio Cass. *Hist.* 63.28.5) – aparece, com uma pequena variação,<sup>20</sup> em 46.3. Esse detalhe já ilustra bem as peculiaridades de cada gênero textual, já que, em Suetônio, o verso aludido está incluído no capítulo em que o biógrafo trata dos presságios da morte (46), o que é uma maneira de reorganizar a narrativa em rubricas, agrupando no mesmo parágrafo temas de natureza semelhante. O verso é recitado por Nero durante uma peça desconhecida, chamada *Édipo exilado*, encenada às vésperas de sua morte e que, assim, assume as características de um mau presságio. Já em Dión Cássio, o verso não é pronunciado por Nero, mas se vê transformado em uma ideia fixa e declamado mentalmente, repetidas vezes, em uma representação trágica silenciosa. Essa alusão ao teatro é a ideia geral da frase anterior “*Tal foi o drama que então o destino lhe preparou*” (*Hist.* 63.28.4), que serve para evidenciar a técnica narrativa utilizada por Dión: a dramatização. Assim, o que em Suetônio é simplesmente referido como um *tremore terræ* (48.1), em Dión assume a proporção de um terremoto terrível, que fazia crer que as almas das vítimas de Nero sairiam do Hades para enfrentá-lo (*Hist.* 63.28.1). E o tempo em que Nero, às ocultas, esperava para entrar na casa de Faonte (48.3) fornece a Dión material para uma cena eivada de tensão, em que descreve Nero deitado, entre os caniços, inquieto e apavorado diante dos sons mais corriqueiros (*Hist.* 63.28.2). No mesmo sentido, o contraste entre o poder e as riquezas do passado e a miséria das condições ao tempo da narrativa é objeto de uma reflexão de Nero na narrativa de Dión (*Hist.* 63.28.3), ao passo que, como já vimos, Suetônio se vale da gradação, sem tecer nenhum comentário aos fatos e, muito menos, atribuir pensamentos ao príncipe. Na ausência da narrativa da morte de Nero nos *Anais* de Tácito, parece-nos difícil a tarefa de afirmar que as técnicas literárias de Suetônio lhe são ditadas pelas regras do gênero biográfico,<sup>21</sup> ou, como quer Steidle (1963, p. 94), representam uma adesão ao que denomina de “realismo romano”. Os livros dos *Anais* que nos alcançaram dificilmente poderiam se subsumir ao rótulo de “realistas”, em virtude da dramatização e do *páthos* que perpassam a obra e, assim, parece que Suetônio, ao focar mais diretamente os indivíduos sobre os quais escreve – relatando anedotas, citando seus

atos de fala e abstendo-se de inserir comentários e discursos reconstituídos – pretende antes se afirmar como biógrafo, do que aderir à uma tendência realista comum à literatura de fundo histórico do período.

Finalmente, o capítulo do suicídio propriamente dito, que é ambientado em um quarto na casa de Faonte:

*Tunc uno quoque hinc inde instante ut quam primum se impendentibus contumeliis eriperet, scrobem coram fieri imperavit dimensus ad corporis sui modulum, componique simul, si qua inuenirentur, frustra marmoris et aquam simul ac ligna conferri curando mox cadaveri, flens ad singula atque identidem dictitans: "Qualis artifex pereo!". 2 Inter moras perlato a cursore Phaonti codicillos præripuit legitque se hostem a senatu iudicatum et quæri, ut puniatur more maiorum, interrogauitque, quale id genus esset poenæ; et cum comperisset nudi hominis ceruicem inseri furcæ, corpus uirgis ad necem cædi, conterritus duos pugiones, quos secum extulerat, arripuit temptataque utriusque acie rursus condidit, causatus nondum adesse fatalem horam. 3 Ac modo Sporum hortabatur ut lamentari ac plangere inciperet, modo orabat, ut se aliquis ad mortem capessendam exemplo iuaret; interdum segnitiam suam his uerbis increpabat: "Viuo deformiter, turpiter – οὐ προεπει Νερωνί, οὐ προεπει – ἠὲ φειδεῖσθε τοῖς τοιοῦτοις – ἀγε εἰσεῖρε σεαυτοῦ." Jamque equites appropinquabant, quibus præceptum erat, ut uiuum eum adtraherent. Quod ut sensit, trepidanter effatus "ἔργον μὲν ἔκλυτον ἀφικτούποις οὐκ ἔστι βαλεῖ" ferrum iugulo adegit iuuante Epaphrodito a libellis. 4 Semianimisque adhuc irrumpenti centurioni et pænula ad uulnus adposita in auxilium se uenisse simulanti non aliud respondit quam: "Sero" et "Hæc est fides". Atque in ea uoce defecit, extantibus rigentibusque oculis usque ad horrorem formidinemque uisentium. Nihil prius aut magis a comitibus exegerat quam ne potestas cuiquam capitis sui fieret, sed ut quoquo modo totus cremaretur. Permisit hoc Icelus, Galbæ libertus, non multo ante uinculis exsolutus, in quæ primo tumultu coniectus fuerat. (SUET. Nero. 49)*

Então, como alguém entre os presentes o instava a se livrar o quanto antes dos iminentes ultrajes, ordenou que se cavasse à sua frente um buraco, na exata medida de seu corpo; que juntassem alguns pedaços de mármore, se conseguissem achar; que também trouxessem água e lenha para, em breve, honrar o cadáver. Chorava a cada minuto e dizia sem cessar: "Que artista morre comigo!". 2 Neste meio tempo, chegando o mensageiro de Faonte, apressou-se em tomar suas tábuas e leu que o Senado o havia julgado inimigo público e pediu que fosse punido segundo o costume dos antigos. Perguntou qual era essa pena e, quando descobriu que a pessoa nua tinha seu pescoço preso a um pau bifurcado e

que seu corpo era dilacerado por varadas até a morte, apavorado, agarrou dois punhais que trouxera consigo e, testando suas lâminas, guardou-os novamente, alegando que ainda não havia chegado a hora. 3 E ora exortava Esporo a começar a lamentar e a chorar, ora pedia que alguém o ajudasse pelo exemplo, entregando-se à morte. Por vezes, censurava sua fraqueza, por estas palavras: “Vivo de maneira degradante, vergonhosa - não é digno de Nero, não é digno- é preciso ter autocontrole em tais momentos – vamos, levanta-te!” E os cavaleiros já se aproximavam, com a ordem de prendê-lo vivo<sup>22</sup>. Quando percebeu isso, pronunciou: “O galope dos cavalos de rápidos pés golpeia minhas orelhas”<sup>23</sup> e fincou o ferro na garganta, com a ajuda de Epafrodito, seu secretário de correspondência. 4 Já quase morto, ao centurião que irrompeu no cômodo e, fingindo ajudar, pôs sua capa na ferida, ainda respondeu: “Muito tarde” e “Isto que é fidelidade”. E, com essas palavras, expirou, com os olhos abertos e fixos para o horror e o medo de quem o via. Nada reclamou aos seus companheiros, senão que ninguém se apoderasse de sua cabeça, mas que fosse todo cremado. Permitiu-o Icelo, liberto de Galba, que havia sido, pouco tempo antes, liberado da prisão, na qual fora colocado no início da revolta.

O suicídio – no último momento em que poderia levá-lo a cabo, dada a aproximação dos cavaleiros (49.3) – é o termo final de um longo processo de inação e fraqueza que começa em 40.4, quando, ainda em Nápoles, avisado da revolta de Vindex, mantém-se inerte por oito dias, sem responder às cartas ou tomar qualquer providência (*per octo continuos dies non rescribere cuiquam, non mandare quid aut praecipere conatus*); e em 41.2, quando retorna a Roma e não dirige nenhum discurso ao Senado nem ao povo (*ac ne tunc quidem aut senatu aut populo coram appellato*). A procrastinação já estudada em 47.3 – quando ele deixa para o dia seguinte a decisão de discursar no Fórum – se inscreve no mesmo tópico. Assim, até o capítulo 47, o leitor tem a impressão de que Nero poderia ter se livrado da rebelião de Vindex se tivesse agido no tempo certo; ao passo que, a partir desse ponto da narrativa, ainda que o suicídio se evidencie como uma realidade inescapável, sua inação parece limitar suas possibilidades de escolha e de agravamento de sua situação. Essa ideia se renova no início deste capítulo, quando um dos acompanhantes insiste que Nero deveria matar-se imediatamente (49.1). Distraído com ocupações intempestivas – ordens para buscar lenha e água para os ritos fúnebres, para fazer uma cova e mesmo para recolher pedaços de

mármore, para adornar seu túmulo (49.1) –, o tempo corre, até que chega a notícia de que ele fora declarado inimigo público (*hostem*) pelo Senado e estaria sujeito ao suplício, caso fosse capturado. Diante da descrição do suplício, ele testa o fio dos punhais que trouxera, mas, sem coragem, posterga seu fim (49.2). No versículo seguinte, chega a deplorar, em voz alta, sua fraqueza/inação (*segnitiem suam*) e, somente no momento em que é instado pela aproximação dos soldados, golpeia o pescoço com a ajuda do liberto Epafrodito (49.3) e por pouco escapando da captura (49.4). Uma fuga vexatória de Roma, seguida de uma morte vergonhosa, o que poderia ter sido evitado caso ele se tivesse apressado em tomar o veneno fornecido por Locusta, em 47.1.

A característica indicada como *segnities* (substantivo abstrato derivado de *segnis*: lento, frouxo, fraco) serve para marcar a oposição com a *uirtus*, a qualidade inerente ao homem, por excelência, entendida como a capacidade de autocontrolar-se e podendo ser traduzida por força, coragem e, por extensão de sentido, por virtude.<sup>24</sup> Assim, as alusões à inação ou à procrastinação parecem apontar para a formação de uma imagem que vai de encontro à virtude, tal como os romanos a concebiam, de maneira que este capítulo serve para reafirmar a contradição entre Nero e as virtudes principescas, de maneira geral.<sup>25</sup> Contudo, além da inação, introduzida na narrativa como imagem sinótica e generalizante dos vícios de Nero, Suetônio retoma outros defeitos de que já tratara de forma esquemática anteriormente: o pendor artístico (20-5), a luxúria (26-31) e a crueldade (33-8).

Nero é um entusiasta das artes e, infringindo os costumes romanos que impediam que um cidadão se exibisse no palco, apresenta-se como citaredo em várias ocasiões, tanto em Roma (21), quanto em cidades, como Nápoles (20.2), na Magna Grécia, e em várias localidades da Grécia (22.3; 23 e 24). Esse pendor artístico – associado ao filelenismo e tratado como um dos *scelera* (más ações) a que alude Suetônio em 19.3, ponto a partir do qual começa a descrever os vícios do príncipe – retorna na cena da morte, com a frase “Que artista morre comigo!” (49.1), seguida de uma citação de *Iliada* (49.3), quando se aproximam os soldados a cavalo. Em Díon Cássio, a famosa sentença se transforma nas palavras finais de Nero – “Ó Zeus, que artista perece comigo”<sup>26</sup> –, enquanto, em Suetônio, Nero expira com um comentário irônico dirigido ao soldado que tentava estancar a

hemorragia para fazê-lo chegar com vida a Roma e sofrer o suplício devido. Griffin (1987, p. 182) assinala, ainda, que a preocupação em decorar seu túmulo com cacos de mármore (49.1) revela igualmente seu “senso estético”.

Quanto à luxúria, profusamente explorada por Suetônio na *Vita Neronis*, ela está claramente simbolizada no capítulo, na figura de Esporo (49.3), que, juntamente com Doríforo (29.1), são os dois homens com que o príncipe se teria casado, quer por uma cerimônia religiosa de sentido obscuro, quer para realmente estabelecer uma união formal semelhante a um casamento entre um homem e uma mulher.<sup>27</sup> Com efeito, qual a função de Esporo na narrativa, senão a de marcar um vício?<sup>28</sup> Dos quatro acompanhantes, nenhum é nomeado, Faonte tem a função de emprestar a casa que serve de esconderijo final, e Epafrodito é aquele que ajuda Nero a dar o golpear o pescoço. Em contrapartida, Esporo é indicado desde logo, quando se menciona a comitiva de Nero, por uma oração explicativa “dentre os quais também estava Esporo”. Ele reaparece, no momento final, quando Nero o exorta a começar os lamentos fúnebres, tal qual faria um marido à esposa. Acreditamos que, dada a má vontade de Suetônio em face de relações (que chamariamos hoje de) homoeróticas, a imagem de Esporo evoca a luxúria de Nero, como elemento basilar de seu caráter.

E, por fim, a crueldade, que, embora não apareça expressamente, está subjacente em 49.3, no apelo de Nero para que alguém se mate e, com isso, sirva-lhe de incentivo (*ut se aliquis ad mortem capessendam exemplo iuuaret*). Entretanto, não é senão no último capítulo da obra (57) que sabemos que o dia da morte de Nero é também aniversário do assassinato de sua esposa, Otávia, ocorrido seis anos antes.<sup>29</sup> Outra coincidência que não passa despercebida pelo biógrafo, o dia em que Nero soube da revolta de Vindex – o que equivale a dizer, o início da sequência narrativa da derrocada de seu principado – é o aniversário do famoso matricídio, que foi perpetrado em 59, nove anos antes. Possivelmente, a morte da mãe e da esposa são, associados ao incêndio de Roma, os *scelera* mais emblemáticos de Nero, e a menção dos primeiros na narrativa da morte não é acidental, mas sim serve para insistir sobre a natureza cruel do príncipe.

Considerando a influência crescente da doutrina estoica no meio literário romano de fins do séc. I e inícios do séc. II, é possível crer que o relato suetoniano da morte de Nero tenha sido lido como um paradigma negativo. O príncipe, cujo fim inelutável é o suicídio, reage com descontrole às notícias da perda das legiões nas províncias, implora a ajuda dos pretorianos, busca a morte pelas mãos de um gladiador, foge de Roma de forma desonrosa, reclama de sua própria fraqueza e procrastina o golpe fatal até o ponto de quase ser capturado. Assim, Nero se transforma em um brinquedo de eventos externos, não logrando senão reagir a eles, de forma disparatada. Na hora da morte, Sêneca reage calmamente às ordens do centurião, consola sua esposa e seus amigos, abre as veias dos braços e das pernas e, mesmo em meio aos sofrimentos causados pela lenta hemorragia, profere um discurso, que é registrado por seus escribas. Em contrapartida, no relato de Suetônio, o príncipe, apavorado com a perspectiva de ser capturado e incapaz de se suicidar – e, com isso, alcançar uma morte honrosa para os padrões da aristocracia romana –, exorta seu eunuco Esporo a chorar, necessita do auxílio de um liberto para ferir a garganta e profere lamentações e facécias à guisa de palavras finais. Nero, o perseguidor do filósofo estoico envolvido na conspiração Pisoniana, acaba por transformar-se em um anti-Sêneca e no exato oposto da *apátheia* estoica.

ABSTRACT

The death of Nero in Suetonius

In Antiquity an individual's death was understood as an image of their life, *i.e.* as an ultimate opportunity of judging their actions and character. In the biographical genre, death assumes an important role, since it enables one to understand a character's nature. So, according to the rules of the genre, Suetonius systematically inserts death narratives into his *uitæ*. In this paper, we will discuss the death narrative of Nero, presented in the chapters 47-9 of the *Vita Neronis*. With the purpose of highlighting Nero's intrinsic characteristics that are more ostensive in the passage, we translate and comment each one of these chapters, correlating them with other portions of the work. In order to achieve a better understanding of the peculiarities of the biographical genre, we compare Suetonius' narrative with an excerpt from Dio Cassius on the same subject. Upon completion of the research we have concluded that the main traits of character portrayed in the passage were weakness, artistic tendencies, cruelty and lust.

KEYWORDS

Ancient Biography; Nero; Suetonius; *De uita Cæsarum*; Dio Cassius.

NOTAS

<sup>1</sup> Todas as obras antigas neste artigo estão citadas de acordo com as abreviaturas do *Oxford Latin Dictionary* (GLARE, 1982) e do *Greek-English Lexicon* (LIDDELL; SCOTT, 1996), sempre que disponíveis e desde que imediata identificação de autor e obra não seja prejudicada.

<sup>2</sup> A esse respeito, cf. WIEDEMANN, 1995, p. 1-26.

<sup>3</sup> Sobre a espetacularização da morte e as concepções que os romanos faziam dela, cf. EDWARDS, 2007, p. 1-19.

<sup>4</sup> Nesse sentido, cf. MOMIGLIANO, 1993, p. 69.

<sup>5</sup> Sobre as várias influências de Suetônio, cf. SONNABEND, 2002, p. 179.

<sup>6</sup> Entendendo gênero literário na Antiguidade como “um conjunto de regras que possibilitava aos autores compor textos que se ajustavam às tradições ou inovavam dentro delas” (DEPEW; OBBINK, 2000, p. 3).

<sup>7</sup> Para facilitar a leitura, omitiremos o nome de Suetônio e a indicação da obra *Vita Neronis* nas futuras citações incorporadas ao texto, sem recuo. Assim, leia-se (49) como (SUET. *Nero*. 49).

<sup>8</sup> Os textos do *Vita Neronis* apresentados neste artigo são os da edição Ailloud (Coleção Budé), com a divisão interna em versículos da edição Ihm (Teubner). O texto de ambos coincide, salvo pela pontuação e por detalhes menores (maiúsculas, u/v etc).

<sup>9</sup> Cf. PLUT. *Galba*. 5

<sup>10</sup> Cf. PLIN. *Nat.* 37.29

<sup>11</sup> VERG. *Aen.* 12.646

<sup>12</sup> O mesmo que é referido em 30.2: *Menecraten citharodum et Spiculum murmillonem triumphalium virorum patrimoniis ædibusque donavit.*

<sup>13</sup> Todas as traduções são nossas.

<sup>14</sup> No mesmo sentido HÄGG, 2012, p. 230: “*Suetonius addressed himself to a contemporary audience well informed in historical matters*”.

<sup>15</sup> Um parque ao sul de Roma.

<sup>16</sup> Steidle (1963, p. 89) refere-se a uma “linha crescente da representação” (*eine Crescendolinie der Darstellung*).

<sup>17</sup> Em *Cal.* 58.3, Suetônio apresenta a forma completa: *Germani corporis custodes.*

<sup>18</sup> Dion se refere a apenas três pessoas em *Hist.* 63.28.3 (μετατριωνεουεουερων) e especifica que os três são Faonte, Epafrodito e Esporo (63.27.3). Suetônio informa os mesmos nomes, mas se cala sobre a quarta pessoa.

<sup>19</sup> Cf. PLIN. *Nat.* 31.13: *Neronis principis inventum est decoquere aquam vitroque demissam in nives refrigerare.*

<sup>20</sup> Em Suetônio, lemos: *Qaneim’ aŋwge suŋgamoj , mh/thr , ph/thr , pathr* (Minha esposa, minha mãe e meu pai me exortam a morrer).

<sup>21</sup> Sobretudo as regras da escola dos gramáticos alexandrinos, que tendia a ser mais realista e menos inclinada ao patético e ao trágico. Para Friedrich Leo, autor da primeira obra de monta sobre a biografia antiga no início do séc. xx, Suetônio se filiava à biografia alexandrina (1901, p. 19). Ao longo do século passado e no início deste, entretanto, a divisão esquemática de Leo foi, em grande parte, reconsiderada, e a associação de Suetônio à escola alexandrina deu lugar a uma posição mais mitigada,

que entende que o biógrafo absorveu as influências de ambas as tradições. Nesse sentido: CIZEK, 1977, p. 27; SONNABEND, 2002, p. 179 e HÄGG, 2012, p. 67-9.

<sup>22</sup> Cizek (1982, p. 400) afirma que Faonte e Epafrodito haviam avisado Ninfídio Sabino sobre o paradeiro de Nero – informação que não encontramos em nenhum dos textos antigos de que temos conhecimento. Além de Suetônio, cf. DION CASS. *Hist.* 63.29.2; AUR. VIC. *Hist.* 5.16 e OROS. *Hist.* 7.7.13.

<sup>23</sup> HOM. *Il.* 10.535.

<sup>24</sup> Cf. o verbete *uir* em ERNOUT; MEILLET, 1994, p. 738-9.

<sup>25</sup> Wallace-Hadrill enumera quatro virtudes cardeais dos príncipes: a clemência, a liberalidade, a pudicícia e a civilidade (1995, p. 154-5).

<sup>26</sup> DION CASS. *Hist.* 63.29.3: ἠ)Ζευ=οιῶj texni/thj parapol l umai'

<sup>27</sup> Defensor da primeira posição é ALLEN, 1962, p. 104-7. BOSWELL, 1994, p. 80-1 defende a outra hipótese.

<sup>28</sup> Baldwin (1983, p. 390-1), ao comentar sobre a *uita* de Virgílio, refere-se a uma “costumeira vituperação da atividade homossexual” (*customary vituperation of homosexual activity*) por parte de Suetônio.

<sup>29</sup> 57.1: *obiit tricensimo et secundo ætatis anno, die quo quondam Octauiam iteremerat.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Walter; BARNETT, Robert; BEATY, Mary; *et al.* Nero's Eccentricities before the Fire (Tac. Ann. 15.37). **Numen**, Leiden, v. 9, fasc. 2, set., 1962. p. 99-109.

AURÉLIUS VICTOR. **Livre des Césars**. Texte établi et traduit par Pierre Dufraigne. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

BALDWIN, Barry. **Suetonius**. Amsterdam: Hakkert, 1983.

BARDON, Henri. **La littérature latine inconnue**. Paris: Klincksieck, 1956.

BOSWELL, John. **Same-sex Unions in Premodern Europe**. New York: Random House, 1994.

CIZEK, Eugen. **Structures et idéologie dans les vies des douze Césars de Suétone**. Paris: Les Belles Lettres, 1977.

\_\_\_\_\_. **Néron: l'empereur maudit**. Paris: Fayard, 1982.

DEPEW, Mary; OBBINK, Dirk (ed.) **Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

DIO CASSIUS. **Roman History**. Vol. VIII. Books: 61-70. Translated by Earnest Cary. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925.

EDWARDS, Catherine. **Death in Ancient Rome**. New Haven: Yale University Press, 2007.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. Paris: Klincksieck, 1967.

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

GLARE, P.G.W. (ed.) **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1982.

GRIFFIN, Miriam T. **Nero: the End of a Dynasty**. London: Routledge, 1987.

HÄGG, Thomas. **The Art of Biography in Antiquity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HOMÈRE. **Iliade**. Tome II: Chants VII-XII. Texte établi et traduit par P. Mazon, avec la collaboration de P. Chantraine. Paris: Les Belles Lettres, 1937.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 2. ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LEO, Friedrich. **Die Griechisch-römische Biographie nach Ihrer Literarischen Form**. Leipzig: Teubner, 1901.

LIDDELL, H.G.; SCOTT, R. **Greek-English Lexicon: with a Revised Supplement**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **The Development of Greek Biography**. Expanded edition. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

OROSE. **Histoires** (Contre les païens). Tome III: livre VII. Texte établi et traduit par M.-P. Arnaud-Lindet. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

PLÍNIO, O VELHO. *C. Plini Secundi naturalis historia*. Edidit Carolus Mayhoff. Leipzig: Teubner, 1906.

PLUTARQUE. **Les vies parallèles**. Tome 15. Artaxerxès – Aratos – Galba – Othon. Texte établi e traduit par R. Flacelière et E. Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

SÉNÈQUE. **Hercules Œtæus**. Texte établi et traduit par Léon Hermann. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

SONNABEND, Holger. **Geschichte der Antiken Biographie: von Isokrates bis zur Historia Augusta**. Stuttgart: J. B. Metzler, 2002.

STEIDLE, Wolf. **Sueton und die Antike Biographie**. München: Beck, 1963.

SUÉTONE. **Vies des douze Césars**. Tome II: Tibère; Caligula; Claude; Néron. Texte établi et traduit par Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

SUETÔNIO. C. **Suetoni Tranquilli de vita Cæsarum libri VIII**. Recensuit Maximilianus Ihm. Leipzig: Teubner, 1907.

TACITE. **Annales**. Livres XIII-XVI. Texte établi et traduit par Pierre Wullemier. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

VIRGILE. **Énéide**. Livres IX-XII. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres, 1980.

WALLACE-HADRILL, Andrew. **Suetonius**. Bristol: Bristol Classical Press, 1995.

WIEDEMANN, Thomas. **Emperors and Gladiators**. London: Routledge, 1995.

*Diuus Iulius*. Cícero e a divinização de  
Júlio César (*Philippica 2*)  
Claudia Beltrão da Rosa

RESUMO

Um dos temas mais controversos da historiografia é a divinização de Júlio César, que fundamentou práticas futuras de *consecratio* e formas oficiais do que foi chamado, na modernidade, “culto imperial”. Meu objetivo é observar uma importante evidência da criação deste novo deus na Roma de meados do séc. I AEC, o *deus Iulius*, que, geralmente, é pouco (ou mal) compreendido pelos estudiosos modernos. Cícero, contemporâneo de César, ao vituperar contra Antônio, reconhecia e afirmava, nas *Philippicæ*, os *signa* divinos do deus Júlio. Defendo que, na *Philippica 2*, a invectiva de Cícero radica no tema do desrespeito de Antônio à memória e ao culto do novo deus. Os argumentos do orador se movem no contexto e no vocabulário religioso romano do período, que devem ser levados em conta pelos pesquisadores, contribuindo para a compreensão de um momento de grandes transformações em Roma e em seu *imperium*.

PALAVRAS-CHAVE

Religião romana; *consecratio*; Marco Túlio Cícero.

# M

eu interesse principal de pesquisa radica nos modos pelos quais a religião romana foi expressa e experimentada. “Religião” não é uma “essência trans-histórica”, existindo como um fenômeno eterno e unitário. As religiões mudam com o tempo e as circunstâncias, e também muda aquilo que as pessoas entendem como sendo “religião”. Uma série de mudanças religiosas marca o período que denominamos “República tardia”, e temos de estar alertas para os significados sociais dessas mudanças, porque tais significados muitas vezes distinguem e delinham o aceitável e o inaceitável, o possível e o impossível, o desejável e o indesejável nas crenças e práticas religiosas e nos valores e nos ideais. As organizações religiosas tentam, na prática quotidiana e mediante processos de racionalização, definir tais fronteiras. As religiões, portanto, não são fixas, nem unitárias e nem mesmo coerentes e estão invariavelmente mudando, adaptando-se, recriando-se em realidades intersubjetivas. São fenômenos inerentemente sociais, criando experiências e significados compartilhados, práticas e imagens que são comunicadas, ensinadas e exportadas.

Sobre este ponto, o conceito de religião de Clifford Geertz (2008, p. 67) é, a meu ver, ainda útil operacionalmente:

[...] uma religião é: (1) um sistema de símbolos que atua para (2) estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da (3) formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e (4) vestindo essas concepções com tal aura de fatalidade que (5) as disposições e motivações parecem singularmente realistas.

Robert Orsi (2005, p. 73-4) traz também uma boa definição, na linha de Geertz, pensando a religião como:

[...] a prática de tornar o invisível visível, de concretizar a ordem do universo, a natureza da vida humana e seu destino, e as várias dimensões e possibilidades da própria subjetividade humana, como esta é compreendida em várias culturas em tempos distintos, de modo a torná-la visível e tangível, presente aos sentidos nas circunstâncias da vida quotidiana”.

Muito mais do que crer ou pensar, experimentam-se mundos

religiosos. Os rituais religiosos são contextos importantes para tornar reais (*realizar*) os mundos religiosos aos sentidos, mas isso não é feito apenas pelos rituais. Outros *media* da vida quotidiana tornam os mundos religiosos presentes e vívidos para os grupos humanos. A vida quotidiana é vivida pelos seres humanos, no mais das vezes, por práticas rotinizadas – os modos de se fazer as coisas, modos de andar, de falar, de mostrar as emoções etc. –, bem como ocorre em lugares, em paisagens que são plenas de sentido. Essas práticas rotinizadas e lugares costumeiros têm efeitos físicos, emocionais e espirituais sobre as pessoas. Assim, mais do que observar as crenças e ideias religiosas, interesse-me pelas práticas e imagens religiosas, que não exigem uma coerência lógica mas que “funcionam” em termos de coerência prática, observando:

a) Os locais religiosos: onde os seres humanos têm acesso aos seres divinos e ao mundo divino? Este mundo divino é uma parte integral das relações sociais e espaciais quotidianas, ou é “separado” da vida quotidiana, em tempos e lugares especiais? Que práticas as pessoas realizam para se conectar com as divindades?

b) A natureza da divindade e do poder divino: o que é um(a) deus(a)? Como o poder divino é exercido no mundo? Ele atua esporadicamente (*eg.*, por prodígios, milagres etc.), mudando drasticamente o curso dos eventos naturais e humanos, ou age quotidianamente, na regularidade social e natural? O poder divino pode ser canalizado por ações humanas? Responde, *eg.*, aos rituais?

c) O foco da expressão religiosa é o indivíduo ou a coletividade? Como as práticas e crenças religiosas são integradas aos demais aspectos da vida?

No caso da religião romana, o vocabulário e a iconografia são elementos essenciais neste tipo de estudo, por fornecerem excelentes índices para a pesquisa. O vocabulário demanda a atenção, a meu ver, por permitir um acesso aos meios pelos quais a religião romana foi representada e definida. A terminologia é, portanto, importante para a pesquisa histórica, dado seu poder de configurar e se refletir, também, em nossas próprias concepções sobre os dados

religiosos romanos. Neste momento, então, observarei o tema da divinização de Júlio César a partir do vocabulário empregado por seu contemporâneo, o orador Marco Túlio Cícero, especialmente na *Philippica 2*, um discurso do final de 44 AEC.

São muitas as referências literárias tardias à divinização de Júlio César. Por exemplo, de acordo com Dion Cássio (47. 18.2-3), em 42 AEC, a declaração oficial da divindade de César – que provavelmente foi ratificada por uma lei popular, como sugere a inscrição de Æsernia (*ILS 72*) – foi acompanhada por muitas honras. Além disso, foi estabelecida por lei (*lex templi*) uma série de implementos para o novo culto, prevendo os elementos que definiam ritual e institucionalmente a divindade. Não só o local estabelecido para os rituais, mas um altar e um templo, além da designação de um *flamen* para realizar os ritos centrais, inscreveram o culto do deus Júlio na prática religiosa pública romana. A divindade de Júlio César era manifestada por seu novo nome, sua estátua de culto, por seu templo e seu sacerdote em Roma. Os precedentes cesarianos, como se sabe, serão seguidos e desenvolvidos por Augusto e seus sucessores.

Algumas honras de 42, contudo, não eram novas. Um juramento de respeito às *acta* de César fora decretado em 45 e reiterado após sua morte (*App. BC 2.106*; *Dion 44.6.1*), além de algumas honras, que são sugeridas pelo contemporâneo Cícero, talvez já tivessem sido aprovadas antes do assassinato (*Phil 2.110*; cf. *Suet. Iul. 76*). Mais importante aqui, o testemunho de Cícero sugere que *diuus Iulius*, o nome de culto de César, talvez já fosse conhecido. Suetônio, por sua vez, diz que o povo sacrificou e fez votos publicamente no *forum*, no altar improvisado e na coluna que fora erigida no local de cremação de César (*Iul. 85*), destacando uma devoção popular espontânea. Dois anos depois do assassinato, com a *consecratio* oficial, o culto parece ter se disseminado rapidamente, como as diversas inscrições sugerem (*e.g.*, de Æsernia, *ILS 72 = CIL IX 2628*; de Otricoli (Vaticano) *ILS 73 = CIL I(2) 797 = CIL VI 872*) e mesmo em locais distantes, *e.g.*, o *senatus consultum* de *Pisoni Patri* – com várias cópias na província da Hispânia e em outros locais, pelos quais podemos perceber dedicações de estátuas, altares, votos e sacrifícios, em suma, um culto, ou cultos religiosos propriamente ditos.

Interessa-me aqui, especialmente, a evidência de Cícero, contemporâneo dos acontecimentos subsequentes ao assassinato de

César. Em diversos textos do ano 44, Cícero menciona dados e/ou detalhes que, independentemente de seus objetivos, nos permitem refletir sobre alguns tópicos da criação de uma nova divindade e de um novo culto no período, divindade e culto que serão centrais na vida pública e religiosa romana dos séculos seguintes.

Na *Philippica 2*, Cícero usa todos os recursos da invectiva contra Marco Antônio. A *Philippica 2* é um discurso não pronunciado e foi escrita em um dos períodos mais bem documentados da história antiga. Antônio, então cônsul, buscava consolidar seu poder após o assassinato de César nos Idos de Março, enquanto Otávio, o futuro Augusto, buscava o reconhecimento de sua adoção pelo *dictator* assassinado. O cônsul Antônio teria convocado o senado em 1 de setembro, supostamente para votar honras divinas a César. Cícero não compareceu a esta reunião, alegando cansaço por seu recente retorno de viagem (*Phil* 1.12; cf. *Att.* 14.1.1; 16.7.1). Antônio teria investido contra o orador em sua ausência e, segundo consta, o antigo tema das Catilinárias voltou à cena, com acusações da suposta ilegalidade de Cícero na morte de partidários de Catilina (*Phil* 1.12). No dia seguinte, 2 de setembro, o Senado novamente se reuniu, e Cícero discursa contra Antônio que, desta vez, não estava presente. Este discurso de Cícero é a *Philippica 1*, no qual ataca Antônio, entre outros motivos, por manipular e conspurcar o testamento de César (*Phil* 1. 16-24), e contesta a própria posição de Antônio como um “verdadeiro cesariano”. Antônio teria levado 17 dias para retrucar e pronunciou um discurso contra Cícero em 18 de setembro (*Phil* 5.19; *Fam* 12.2.1). Cícero não estava presente nessa sessão do senado e a *Philippica 2* é a resposta de Cícero ao discurso de Antônio. A *Philippica 2* não foi pronunciada, e foi publicada após Antônio viajar para Mutina em 29 de novembro. Algumas pistas importantes para sua datação estão em *Att.* 15.13.1, de 25 de outubro, *e.g.*, em que Cícero menciona que o discurso estava pronto, e, em *Att.* 16.11.1-3, de 5 de novembro, carta na qual o orador diz que recebeu as críticas de seu amigo Ático sobre o discurso.

Cícero apresenta Antônio como mau cesariano, mas o orador era, nesse momento, um dos mais duros críticos de César. Cícero se remete, então, especialmente aos cesarianos, e este é seu maior desafio. Não me interessam agora as características e a forma do discurso, mas apenas ressaltar que Cícero usa todas as armas da

invectiva para apontar – visando aos cesarianos – as inconsistências das ações de Antônio, além dos óbvios argumentos *ad hominem*, apresentando um verdadeiro catálogo de vícios de Antônio: cupidez, covardia, avareza, arrogância, bebedeiras, vômitos em público, acusação de ele ser um mau orador etc.

Na *Philippica* 1. 15-26, Cícero se refere às *acta* de César, e as ações de Antônio em relação a essas *acta* constituem boa parte do fundamento de sua invectiva, o que é repetido na *Philippica* 2. 100 e 109. O orador, então, constrói seu caso contra Antônio acusando-o de desrespeitar a memória e o testamento de César, não apenas deixando de cumpri-lo no prazo legal (os três *nundinae*), como também o manipulando e, com isso, anulando as disposições de César. Se acreditarmos nas fontes tardias, o reconhecimento do testamento de César pelo Senado teria sido acompanhado de honras divinas e humanas; desse modo, essas honras ainda não estavam em vigor, e Cícero acusa Antônio de adiá-las propositalmente.

Cícero provavelmente não tinha a intenção de promover, nem de declarar a divindade de César, e sim de atacar Antônio em sua posição de “campeão” de César, e uma das características da invectiva é o exagero. De todo modo, o que me interessa aqui são as relações entre essas acusações – especialmente no que tange ao vocabulário – e os *sacra publica*.

Na *Philippica* 2, 110, lemos:

*Et tu in Cæsaris memoria diligens, tu illum amas mortuum? Quem is honorem maiorem consecutus erat, quam ut haberet pulvinar, simulacrum, fastigium, flaminem? Est ergo flamen, ut Ioui, ut Marti, ut Quirino, sic diuo Iulio M. Antonius. Quid igitur cessas? Cur non inauguraris? Sume diem, uide, qui te inauguret; conlegæ sumus; nemo negabit. O detestabilem hominem, siue [eo] quod Cæsaris sacerdos es siue quod mortui! Quæro deinceps, num, hodiernus dies qui sit, ignores. Nescis heri quartum in Circo diem ludorum Romanorum fuisse? te autem ipsum ad populum tulisse, ut quintus præterea dies Cæsari tribueretur? Cur non sumus prætextati? cur honorem Cæsaris tua lege datum deseri patimur? an supplicationes addendo diem contaminari passus es, puluinaria noluisti? Aut undique religionem tolle aut usque quaque conserua. (Phil 2, 110).*

[E tu és zeloso à memória de César, tu o amas depois de morto? Quem recebeu honras maiores do que o *pulvinar*, o *simulacrum*, o *fastigium* e o *flamen*? Assim como Júpiter, Marte e Quirino têm

seus *flamines*, o deus Júlio tem Marco Antônio. Por que adia-las? Por que não foste inaugurado? Escolhe o dia e quem te inaugure; somos colegas, ninguém recusará. Homem detestável, seja por ser sacerdote de César seja por ser sacerdote de um morto! Vou além: não sabes que dia é hoje? Ignoras que ontem foi o quarto dia dos *Ludi Romani* no Circus? E que tu mesmo propuseste ao povo que fosse celebrado um dia em honra de César? Por que não vestimos hoje nossas *prætextæ*? Por que omitimos as honras que tua lei concedeu a César? Um dia a mais de *supplicationes* foi aprovado, mas tu quiseste evitar a contaminação dos *puluinaria*? Ou destrua totalmente a religião, ou a conserve na íntegra] (Tradução nossa)

O ponto central é: Antônio fora nomeado *flamen diui Iulii*, mas não fora ainda inaugurado – e Cícero aproveita este fato no discurso, dando a entender que Antônio estaria constrangido com a nomeação. O orador chega a se oferecer para inaugurá-lo, pois ambos – Antônio e Cícero – eram áugures, o que garante o sarcasmo na passagem, e termina o ataque com uma *conclusio* que é uma excelente *complexio* (falso dilema).

Nas primeiras linhas do parágrafo seguinte, Cícero deixa claro que não aprova as honras divinas a César, mas as assume no discurso e faz delas o ponto fulcral do ataque a Antônio como mau cesariano, o que seria pior do que ser um anticesariano:

*Quæris, placeatne mihi puluinar esse, fastigium, flaminem. Mihi uero nihil istorum placet; sed tu, qui acta Cesaris defendis, quid potes dicere, cur alia defendas, alia non cures? Nisi forte uis fateri te omnia quæstu tuo, non illius dignitate metiri [...] (Phil 2, 111).*

[Tu me perguntas se aprovo o *puluinar*, o *fastigium*, o *flamen*. Certamente não, nenhum deles tem minha aprovação; mas tu, que és o defensor das *acta* de César, como dizes, como podes conciliar a defesa de algumas e a indiferença a outras? A não ser que reconheças que tudo medes segundo teu próprio proveito, e não segundo a dignidade dele (César)... ]

No trecho destacado da *Philippica 2*, 110, Cícero usa um tom sarcástico – como em vários momentos do discurso – e acusa Antônio não apenas de violar as *acta Cesaris*, mas também outras *acta* do Senado a respeito de César, especialmente o reconhecimento público de seu estatuto divino.

A demora da *inauguratio* de Antônio como *flamen diui Iulii* pode ser vista no contexto do reconhecimento da adoção e herança de Otávio; se Antônio fosse inaugurado *flamen diui Iulii*, a reivindicação de Otávio de ser o *diui filius* encontraria um suporte institucional. E, ao que tudo indica, na *consecratio* de 42, o novo deus ainda não tinha um sacerdote inaugurado – Antônio, segundo Plutarco, atrasou sua *inauguratio* até outubro de 40, quando o triunvirato foi estabelecido (*Ant.* 33.1). A ratificação da adoção e da herança foi um processo demorado, e Antônio teve um papel decisivo nesta demora, opondo-se ou postergando a *lex curiata* (*App. BC* 3.99). Podemos, portanto, imaginar Antônio “adiando” o reconhecimento oficial de Otávio como herdeiro de César.

Meu interesse, contudo, é observar as honras divinas citadas por Cícero, perguntando por seu significado. Em primeiro lugar, o nome da nova divindade. Cícero só nomeia César como deus numa única passagem (*Phil* 2.100), e se a designação fez parte da diatribe, ou se este nome já era comum, não se sabe. As fontes textuais são muito ambíguas e, nesta data, não há registro do nome em outros tipos documentais. A historiografia moderna, com base em textos tardios, criou uma distinção entre as palavras *deus* e *diuus*, da qual derivaria uma distinção entre deuses imortais (que seriam *dei*) e os seres humanos que foram divinizados no período imperial (os *di*) – e eu mesma já defendi tal distinção (BELTRÃO, 2006), mas hoje tenho muitas dúvidas em relação a ela. Há, na literatura republicana romana, muitas variações. Cícero, *eg.*, diz que Ênio falou de Júpiter como *pater deorumque hominumque* (*ND* 2. 25.64), e Sêrvio diz, em relação a Varrão e a Ateio, que chamavam aos imortais *diui* e àqueles que foram divinizados *dei*, como no caso dos *di Manes* (*Serv. Ad. AEn* 5.45). É possível, dada a fixação da distinção entre *deus* e *diui* detectada na literatura augustana e posterior, que o desenvolvimento das formas de *consecratio* tenha criado tal distinção, que não existia no período republicano. A meu ver, também, a divinização é uma das principais novidades deste período, e grandes transformações, inclusive no vocabulário da nomeação divina, ocorreram. Destaco os termos utilizados por Cícero: *quam ut haberet puluinar, simulacrum, fastigium, flaminem?* Em primeiro lugar, o *puluinar*. O *puluinar* era um tipo de liteira no qual, no período, se conduziam estátuas das divindades em procissões. O *puluinar*, portanto, vincula-se ao transporte de estátuas.

Esta honra foi recebida por César em vida, após Munda, em maio de 45. Cícero, numa carta a Ático (*Att.* 13.28.3), fala de uma estátua de marfim de César sendo conduzida junto à de Quirino, na pompa dos jogos, num *ferculum* (liteira, um termo não vinculado às procissões religiosas) até o *Circus Maximus* (note-se a distinção dos termos: a estátua de César fora conduzida num *ferculum*, a de Quirino, um deus, num *puluinar*). Nesta carta, Cícero diz que César é tratado como se fosse um deus, mas não afirma – o que considero muito importante – que a estátua de César tenha participado do *lectisternium*, o banquete público com a dos deuses em seus *puluinaria*.

Nos *ludi Apollinares* de julho de 44, quatro meses após o assassinato de César, esta mesma estátua aparentemente acompanhou a estátua da deusa Victoria, e Cícero diz que a deusa teve um “mau vizinho” (*malum uicinum*. *Att.* 13.44). A estátua de César que foi conduzida nas *Parilia*, de abril de 45, foi nomeada *effigie* por Cícero, termo utilizado para designar estátuas honoríficas de seres humanos; em julho de 44, no caso dos *ludi Apollinares*, a estátua de César, ao lado de *Victoria*, é também chamada *effigie* (*Att.* 13.14), e as estátuas de César no Capitólio, nas Rostras e no templo de Quirino, *idem*. Mas, na *Philippica 2*, Cícero se refere não a um *ferculum* conduzindo uma *effigie*, e sim a um *puluinar* e a um *simulacrum*, dois termos que, no vocabulário ciceroniano, pertencem ao vocabulário religioso dos *sacra publica*.

Na mesma passagem, Cícero diz que nos *ludi Romani*, em setembro, Antônio não incluiu a estátua de César entre os deuses, adiando a introdução do quinto dia dos *ludi*, um dia destinado a *supplicationes* em honra de César. Cícero investe contra Antônio: ‘você não quis contaminar os assentos sagrados? (*puluinari contaminari noluiti?* *Phil 2.* 110). Antônio estaria, então, adiando um rito que pode ser visto como um reconhecimento da divindade de César. A acusação de Cícero é: Antônio deixou de tornar efetivas tais honras, não seguindo os protocolos dos *sacra publica*.

A honra nomeada a seguir é o *simulacrum*. Este é o termo mais importante, a meu ver. Mesmo que o tom de Cícero na passagem seja sarcástico, temos de observar que seu vocabulário é religioso. César recebera, em vida, várias estátuas honoríficas, como outros romanos antes dele, mas Cícero fala aqui num *simulacrum*, uma estátua de culto. O vocabulário importa muito aqui. Neste ponto, minha

referência é a tese de Peter Stewart (2003), um excelente estudo para a compreensão das estátuas na sociedade romana. É certo que temos de nos apoiar no contexto para tentar compreender o significado das palavras, e o maior problema para nós é que diversos termos – com sentidos específicos – utilizados pelos romanos para esculturas em três dimensões são traduzidos por nós, em geral, por uma única palavra, “estátua”, o que prejudica, se não oblitera, as nuances dos textos. Para Peter Stewart e Jörg Rüpke, *e.g.*, os *simulacra deorum*, as estátuas de culto, eram importantes *per se* e não apenas pelo que representavam (STEWART, 2003, p. 184-221; RÜPKE, 2010). Os termos *simulacrum* e *signum* são geralmente reservados a divindades e imperadores divinizados, tendo, portanto, uma conotação religiosa. *Statua* e *imago* designam estátuas em pé, geralmente honoríficas, e retratos humanos (de vivos ou mortos), mas há variações, talvez por questões retóricas.

No caso do vocabulário ciceroniano, verifica-se uma constância e uma grande precisão conceitual, e os termos *simulacra* e *signa* designam, o primeiro, estátuas de culto, e o segundo, estátuas não consagradas de divindades, enquanto *statua*, *imago*, *effigies* e *species* designam estátuas de seres humanos, com distinções entre seus significados, mas cujas nuances escapam a este tema. Regra geral, Cícero distingue representações divinas e representações humanas com muita precisão.

Outra referência importante para a compreensão deste tópico é a proposta de Sylvia Estienne (1997), para quem a paisagem romana é plena de imagens religiosas, estátuas de deuses, imagens de deuses, estátuas de culto, além de imagens de seres humanos com objetos religiosos ou iconografias com temas religiosos. Estienne propõe alguns critérios metodológicos para o estudo das estátuas:

- a) observar a terminologia usada para designar e descrever essas estátuas;
- b) analisar os dados literários, iconográficos e arqueológicos (contexto arquitetônico e topográfico imediato: presença de altar, de base, de construção, ligação com um santuário com um lugar público);
- c) observar os ritos, quando atestados, especialmente as dedicações e consagrações.

A proposta de Estienne é, a partir de fontes literárias e iconográficas, buscar compreender em que condições se pode falar de um *lugar de culto*, levantando a questão do valor intrínseco de uma estátua e seu papel no espaço sagrado. Seu objetivo central é estudar as estátuas “isoladas”, verificando em que medida elas constituiriam um lugar de culto propriamente dito. Em Roma, havia uma multiplicidade de lugares de culto, alguns ligados às origens míticas da cidade e à definição do espaço físico e social, e outras à organização social e política de fases posteriores. Tudo isso formava um contexto religioso e cívico muito vasto, com pontos fulcrais como a *area Capitolina*, o *Palatium*, o *forum Boarium* e o *forum Romanum*. Para Estienne, não era a estátua que criava um lugar de culto, mas o lugar de culto é que instituía a estátua como objeto de culto. Muitos critérios têm de agir, juntos, na definição de uma tipologia de lugares de culto: a) a imagem divina; b) a dedicação e a consagração; c) as relações entre os lugares; d) a atestação de ritos, oferendas etc.

Nenhuma estátua de culto do deus Júlio chegou até nós, mas há muitas representações iconográficas, realizadas especialmente sob os auspícios de Otaviano, pelas quais podemos estudar o desenvolvimento e a consolidação de uma iconografia do deus Júlio, cuja forma nos é conhecida nos relevos e nas moedas augustanas e posteriores. Questões como a teomorfização de imagens de aristocratas romanos, o uso dos *instrumenta sacra* (especialmente os objetos vinculados ao augurato) são especialmente relevantes.

Muitos estudiosos já discutiram várias hipóteses sobre a estátua citada por Cícero (e.g. EHRENBERG, 1964, p.154 sgg.; FISHWICK, 2002, 1, p.64 sgg.; KOORTBOJIAN, 2013, p. 36-9). A questão recorrente é: a que estátua Cícero se referia? Haveria já um *simulacrum* para o novo deus ou uma antiga *effigie* serviu como *simulacrum*? Koortbojian pergunta “qual estátua?”, e sua questão significa qual das várias estátuas de César se conformaria visual, contextual, linguística e institucionalmente às estátuas de culto romanas, e apresenta um excelente estudo sobre a constituição da imagem divina do *diuus Iulius*, que, paulatinamente, se constituiu no período augustano. Koortbojian apresenta sólidos argumentos em favor da estátua dedicada a César, em 44, por Antônio nas Rostras com a inscrição *Parenti Optimo Merito*, com base, inclusive, no tom sarcástico de Cícero. Em suma, Antônio dedicou uma estátua, e ele mesmo prejudicava a

instituição das honras e conclui: “Se assim for, eis o dilema de Antônio: se César continuasse a ser honrado, mesmo morto, como *pater patriæ*, a conexão de César com Rômulo e suas implicações em relação à apoteose seriam claras para todos” (KOORTBOJIAN, 2013, p. 39). A *consecratio* de César, portanto, poderia ser – e, de certo modo, foi – prejudicial a Antônio, favorecendo o jovem Otávio.

É certo que só após a *consecratio* de 42 a questão de uma estátua de culto se pôs com mais intensidade, e muitas décadas de interpretações politizantes obscureceram as graves questões religiosas de transformação, adaptação, criação etc., trazidas pela nova divindade. Tais questões se ligam, *e.g.*, à forma da divindade e radicam especialmente no problema da estátua de culto, ao local do culto, especialmente a *ædes divi Iulii* no *forum romanum*, à sua expansão e diálogo com formas helenísticas e outras de cultos a deuses cuja forma humana e status mortal era conhecido e reconhecido. Uma questão religiosa central, a meu ver, é: o que faz de um deus, um deus?

A terceira honra nomeada por Cícero é o *fastigium*, que pode ser traduzido por pedimento. Esse pedimento é especialmente famoso por causa do sonho de Calpúrnia na noite que antecedeu os Idos (Suet. *Iul.* 81; Plut. *Cæs.* 63.9 *e.g.*). Uma *domus* com pedimento, contudo, não significava um templo, apesar de seu forte impacto visual. Hölkeskamp, *e.g.*, já ressaltou que várias *domus* aristocráticas do período receberam pedimentos em seus pórticos (HÖLKESKAMP, 2010, esp. 117-24). Um *fastigium* era uma grande honra, mas não era, *per se*, indício de divindade. Ele tornava o impacto visual da *domus* grande e vinculava seu proprietário aos deuses, mas não o tornava um deus, isoladamente. Somado às demais honras divinas, contudo, o *fastigium* torna-se significativo. Mas a *domus* em questão era a *domus publica*, residência do *pontifex maximus*, Júlio César, ao lado da *ædes Vestæ*, num lugar central da *religiō romana*. Em conjunto com as demais honras, seu significado religioso é nitidamente ampliado. Sem altar, contudo, não há culto no modo romano, pois um culto romano prescinde de uma *ædes*, mas não de uma *ara*. A *ædes diui Iulii* no *forum romanum*, dedicada em 28 AEC, estabeleceu de modo cabal a divindade de César, garantindo-lhe um altar publicamente consagrado e sua “casa divina”; e nos *fora* subsequentes, o Fórum de César e o Fórum de Augusto, a presença de Marte e de Vênus se unirão à do deus

Júlio, reforçando seus papéis no *mythos* que se desenvolveu, e uma iconografia encontrou sua expressão unívoca nas estátuas do Fórum de Augusto. Em 2 AEC, quando o Templo de *Mars Ultor* foi finalmente inaugurado, o novo poder não apenas demonstrava sua genealogia divina, mas reiterava-a com a presença e a imagem do deus Júlio, um de seus membros.

A última honra divina citada por Cícero é o *flamen*. Este sacerdote seria o próprio Antônio, e, na invectiva, Cícero acusa Antônio de ter abdicado dele, ao não efetivá-lo e mesmo de se envergonhar do cargo sacerdotal, pois Antônio não teria ainda sido inaugurado no cargo de *flamen diui Iulii*. Não há referência à data desta honra, se anterior ou posterior à morte de César – e Augusto vincula a ascensão de César, na crença do *populus*, ao cometa de julho de 44, talvez um indício de que o *flamen* tenha sido uma honra pós-morte (cf. discussões sobre a data e as referências em WEINSTOCK, 1971). Provavelmente, o estatuto de César ainda não era claro em 44. Mesmo que o Senado já o tivesse declarado um deus, para o que não há indícios seguros, pois a passagem de Cícero tem um tom sarcástico que exige muito cuidado em relação a este tema, os mecanismos legais e religiosos que efetivaram tal divinização – a *consecratio* propriamente dita – não haviam ainda ocorrido. Em julho, nos *Ludi Apollinares*, Otávio teria declarado que um cometa aparecera nos céus, mas não há menção disso nas *Philippicae*. A *consecratio* parece ter ocorrido apenas em 42, *contra* a hipótese de Fishwick (2005) de que a *consecratio* teria ocorrido em 44, uma hipótese muito interessante, mas nem o vocabulário de Cícero – nem outros documentos – a sustentam. A *consecratio* é uma lei, e Cícero não poderia ignorá-la nas *Philippicae*, caso já tivesse ocorrido.

Pela observação do texto das *Philippicae* e da correspondência de Cícero, tudo leva a crer que não havia, ainda, um culto oficial a César, incluindo uma *lex curiata* e uma *lex pontifical*. Na *Philippica 2*, Antônio postergava – e Cícero ironizava – as ações que instituiriam de modo cabal o culto do deus Júlio, talvez com vistas a impedir o reconhecimento público da herança de Otávio, vinculada à divinização de César, o que ratificaria publicamente o apelativo *diui filius*. Em outras palavras, o nome César implicaria uma filiação divina para Otávio – e Cícero faz Antônio exclamar, na *Philippica 13.24*: “Tu [Otávio], que deves tudo a um nome!”. Mas as referências do

orador permitem a percepção de que um novo deus e um novo culto já agiam no espaço público romano.

Em janeiro de 42 AEC, o deus Júlio recebeu todos os *signa* de seu novo nome; a estátua de culto, o templo, o sacerdócio e, mesmo, relatos de epifanias. Um bom exemplo de epifania é o deus Júlio aparecendo na Batalha de Filipos para garantir a vitória dos “verdadeiros romanos”, em Valério Máximo, 1.8.8. Quando César se tornou oficialmente um deus, o deus Júlio, Cícero já estava morto, e as transformações do período – nas quais a divinização de César é um fator central – transformaram a religião romana, mas também o caráter e as formas de poder na *urbs* e em seu *imperium*.

ABSTRACT

*Dius Iulius*. Cicero and the deification of Julius Caesar (*Philippica 2*)

One of the most controversial issues of modern historiography is the deification of Julius Caesar, in which future practices of *consecratio* and official forms of what was called, in modern times, “imperial cult”, were based on. I analyze an important evidence of the creation of the new god in Rome mid-first century BCE, the god Julius, who is usually not well (or poorly) understood by modern scholars. Cicero, a contemporary of Caesar, in his invective against Anthony, recognized and affirmed, in the *Philippicæ*, the *signa* of *deus Iulius*. I argue that, in *Philippica 2*, Cicero’s invective is based on the theme of Antony’s disrespect to the memory and worship of the new god. The arguments of the speaker is developed in the context and the vocabulary of Roman religion, which must be taken into account by researchers, contributing to the understanding of a time of great changes in Rome and its *imperium*.

KEYWORDS

Roman religion; *consecratio*, Cicero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EHRENBERG, V. Caesar's Final Aims. **Harvard Studies in Classical Philology (HSCP)** 68, 1964.

ESTIENNE, S. Statues de dieux 'isolées' et lieux de culte: l'exemple de Rome. **Cahiers du Centre Gustave Glotz**, 8, 1997. p. 81-96.

FISHWICK, D. **The Imperial Cult in Latin West (ICLW)**. Leiden: Brill, 2005 [1a. ed. 1987], v. 1. p. 64-78

GEERTZ, Cl. A Religião como sistema cultural. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 65-91.

HÖLKESKAMP, K.-J. **Reconstructing the Roman Republic**. An Ancient Political Culture and Modern Research. Princeton: Princeton University Press, 2010.

KOOTBOJIAN, M. **The Divinization of Caesar and Augustus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

M. TULLI CICERONIS. **Orationes II**: Pro Miloni; Pro Marcello; Pro Ligario; Pro Rege Deiotario; Philippicæ I-IV. Albert Curtis Clark (ed.). Oxford Classical Texts. Oxford: Oxford University Press, 1970.

ORSI, R. **Between Heaven and Earth**: the Religions Worlds People Make and the Scholars Who Study Them. Princeton: Princeton University Press, 2005.

RÜPKE, J. Representation or Presence? Picturing the divine in ancient Rome. **Archiv für Religionsgeschichte**. v. 12, 2010. p. 181-96.

STEWART, P. **Statues in Roman Society**. Representations and Response. New York: Oxford University Press, 2003.

WEINSTOCK, S. **Divus Iulius**. Oxford: Clarendon Press, 1971.

# Uma leitura do prólogo do *Sofista* de Platão

Nelson de Aguiar Menezes Neto

## RESUMO

O *Sofista* é um diálogo dramático. De modo semelhante a outros diálogos platônicos, a obra começa com a cena em ação, em discurso direto, dispensando o papel de um narrador e o uso de terceira pessoa. Provavelmente por conta de seu estilo, os passos iniciais da obra (216a a 218b) são comumente tomados como “prólogo”, sendo entendidos como uma introdução ao diálogo como um todo, cuja investigação filosófica propriamente dita se iniciaria apenas a partir do passo 218b, com a busca pela definição do sofista através do método das dicotomias. Fazendo referência às noções de “prólogo” e de “proêmio”, buscamos conferir aos passos iniciais do *Sofista* um sentido e uma função para além de uma mera introdução. Neles, não se apresenta apenas o projeto de enquadramento do sofista, como também se pode encontrar, de algum modo já esboçado, a sua própria definição. A proposta deste trabalho é desvencilhar-se de uma leitura *en passant* dos passos iniciais do *Sofista*, pretendendo uma interpretação que evidencie o seu caráter ao mesmo tempo literário e filosófico.

## PALAVRAS-CHAVE

Platão; sofista; prólogo.

**S**ofista, político e filósofo... No *Sofista*,<sup>1</sup> Sócrates deseja ouvir do Estrangeiro de Eleia se em sua terra esses eram considerados um só, dois ou três. O enredo desse diálogo se desenrola, portanto, em torno da busca pela definição dessa figura homônima, de modo a permitir uma diferenciação com relação ao filósofo.

Os aspectos literários do texto platônico, de modo geral, têm recebido pouca atenção por parte dos comentadores, sendo tomados como elementos decorativos e dispensáveis, quando não simplesmente ignorados. Este é o caso dos passos iniciais do *Sofista*, vistos como secundários e restritos a um mero embelezamento literário.

A proposta deste trabalho é desvencilhar-se de uma leitura descuidada dos passos iniciais do *Sofista*, buscando uma interpretação que leve em conta ao mesmo tempo seu caráter literário e filosófico, evidenciando, assim, a singularidade da composição platônica. Sugerimos aqui uma determinada leitura desses passos, deixando de lado uma interpretação reducionista que os lê simplesmente como uma mera introdução, para identificar neles elementos fundamentais para o desenvolvimento do diálogo como um todo.

Os passos iniciais do *Sofista* (216a a 218b) são usualmente designados como “prólogo”, sendo entendidos como uma cena introdutória à discussão principal do diálogo, cuja investigação filosófica propriamente dita se iniciaria apenas a partir do passo 218b, com a busca pela definição do sofista através do método das dicotomias.<sup>2</sup> José Trindade dos Santos, em sua introdução à edição portuguesa do *Sofista* (In: PLATÃO, 2011, p. 14-5), afirma que a finalidade da introdução dramática “se cinge à apresentação da personagem condutora do diálogo – o Hóspede de Eleia”.

Para González (2003), no entanto, embora os prólogos dos diálogos platônicos sejam geralmente vistos como preliminares e incidentais, sendo negligenciados pelos *scholars*, eles, na verdade, introduzem e explicitamente discutem ideias centrais, articulando diferentes temas ou *motifs*.<sup>3</sup> Haveria, conseqüentemente, uma relação entre a estrutura formal e o tópico principal desenvolvido ao longo da obra.

Na *Poética*,<sup>4</sup> Aristóteles divide a tragédia em prólogo, episódio

e êxodo. Para ele, o prólogo designa o momento que precede a entrada do coro, marcando o começo propriamente dito da tragédia.<sup>5</sup> E, na *Retórica*, afirma que o prólogo é a *arché* do discurso poético.<sup>6</sup>

Entre os principais poetas trágicos, Eurípides dá uma relevância e especificidade ao prólogo para além de uma mera introdução. Como salienta Méridier:

As dezessete tragédias conservadas de Eurípides, com exceção de *Ifigênia em Aulis*, que é aberta por um diálogo, apresentam a particularidade de se iniciar por um monólogo em trimetros iâmbicos. Em duas peças: as *Suplicantes* e as *Bacantes*, ele constitui todo o prólogo; nas outras ele é seguido de uma ou várias cenas antes do párodo.<sup>7</sup>

Méridier (1911, p. ix) salienta que a palavra *prólogos* passou a designar, na Antiguidade, o monólogo inicial tal qual aparece em Eurípides.<sup>8</sup> Mas qual seria a função do prólogo nas obras euripideanas? Além de criar expectativa no público,<sup>9</sup> o prólogo em Eurípides apresenta-se como uma condição prévia para a própria ação dramática. Trata-se, assim, de um monólogo inicial de cunho expositivo, cuja função é a de realçar e condensar a exaltação dramática da parte central da peça.<sup>10</sup> De acordo com Michelini:

As peças de Eurípides apresentam um 'impulso inicial' ou uma 'partida', que produz no público um certo distanciamento da ação, sem revelar porém todas as reviravoltas que ainda estão por vir. Outro efeito do prólogo narrativo pode ser o de diminuir a necessidade de um desenvolvimento gradual dos eventos da trama que estão para além dos personagens desempenhados pelos atores. Para entender os eventos de *Ajás* de Sófocles, devemos primeiro entender que tipo de pessoa Ajás é; e a peça dispense algum tempo estabelecendo o *éthos* do protagonista. *Édipo Rei* nos dá um exemplo impressionante de uma abertura lenta: pouco nos é contado sobre os eventos passados que desencadearam o presente dramático, mas nesse presente nos é dada ampla oportunidade de observar Édipo desempenhar sua função de monarca. Em contraste está a apresentação de Medeia pelo prólogo da Nutriz e pela lírica implícita que revela suas emoções. Quando a própria Medeia finalmente aparece, ela está pronta para começar sua cilada, conquistando as mulheres de Corinto. Conhecendo o panorama de sua experiência passada e o esboço de seu caráter, estamos preparados, porém, para vê-la com prazer e com alguma compreensão.<sup>11</sup>

Em Eurípides, entretanto, o prólogo não se apresenta apenas como um dispositivo facilitador da ação dramática. Ele se diferencia dela de forma explícita para o público, situando a parte central da peça numa perspectiva de irrealidade, através da transferência direta de informação por um personagem.<sup>12</sup> Isso equivale a dizer que, por meio do prólogo, Eurípides ironiza a própria realidade aparente da *performance* dramática.<sup>13</sup>

Embora seja um diálogo dramático,<sup>14</sup> aproximando-se em muito do estilo teatral da tragédia grega, o prólogo do *Sofista* difere estilisticamente do modelo eurípideano. O *Sofista* começa com a cena em ação, em forma de diálogo, em discurso direto, dispensando o papel de um narrador e o uso de terceira pessoa.<sup>15</sup>

É relevante que o começo do *Sofista* não coincide com o início da discussão filosófica que ocupa a parte central da obra. O diálogo é aberto com a fala de Teodoro, apresentando a Sócrates o Estrangeiro de Eleia. Remetendo-se a um acordo feito no dia anterior, o texto dá a entender que a conversa segue seu curso. A ação dramática já havia começado. Ao fazer referência a uma conversa prévia, o texto suscita, segundo René Schaerer, “um movimento retrógrado de nossa imaginação”<sup>16</sup>, implicando, de certo modo, a existência de algum nível de reminiscência como condição para a conversa que então se inicia.<sup>17</sup>

O diálogo entre Teodoro e Sócrates tem caráter aparentemente incidental e não filosófico, parecendo apenas ter a função de introduzir a figura do Estrangeiro na subsequente discussão filosófica.<sup>18</sup> No entanto, o encontro de Sócrates com o Estrangeiro descrito no prólogo provoca uma série de reações que colocam em ação o diálogo.<sup>19</sup> Note-se que é a presença do Eleata, segundo Teodoro “um homem realmente filósofo” (216a), que leva Sócrates a observar que este tipo de homem não é fácil de discernir, ora aparecendo como político, ora como sofista, ora dando a impressão de estar em completo delírio.<sup>20</sup>

Desse modo, a importância do prólogo no plano argumentativo e literário do *Sofista* não se reduz a aspectos secundários, uma vez que traz, de modo latente, os fundamentos e pressupostos da investigação que será levada a cabo. Assim, de modo semelhante ao prólogo da tragédia, o prólogo do *Sofista* condensa os problemas que serão tematizados no diálogo. Apresentando-se como *arché* do discurso,<sup>21</sup> cria as expectativas com relação aos temas que estão por vir, além de, em alguma medida, antecipar o seu desfecho.

Na *Retórica*, ao falar da *arché* do discurso, Aristóteles estabelece uma relação entre prólogo e proêmio, mostrando que desempenham o mesmo papel e que se diferenciam apenas pelo gênero a que se referem (prosa, peça teatral, poesia épica, aulética).<sup>22</sup> Levando em consideração a observação de Aristóteles, é possível então afirmar que a introdução dramática do *Sofista* assume uma função proemial. A relevância de destacar essa função e de entender o prólogo do *Sofista* como uma espécie de proêmio deriva do fato de este ser um elemento recorrente na composição da obra platônica, uma prática instituída em outros diálogos como a *República*, o *Fedro*, o *Fédon* e o *Timeu*, com uma clara função filosófica.<sup>23</sup>

A articulação entre as noções de prólogo e de proêmio remete-nos para as *Leis*. Com efeito, nesta obra, Platão nos apresenta uma verdadeira discussão sobre a função persuasiva e psicagógica do proêmio, evidenciando o seu caráter ao mesmo tempo filosófico e político. Ao mostrar que há duas possibilidades para estabelecer a obediência às leis - uma por meio da persuasão e outra por meio da força - o Estrangeiro de Atenas mostra que a *dýnamis* do proêmio é a de produzir persuasão, opondo-se à “lei pura”, imposta tiranicamente sem nenhum tipo de explicação.

Segundo os passos 722 c-d das *Leis*<sup>24</sup>, todo discurso comporta um proêmio, de modo que este consiste numa “espécie de exercício preparatório”, com a *dýnamis* de produzir persuasão, não sendo um mero início ou introdução, mas valendo como “exórdio de grande vantagem para o que se quer desenvolver”. Desse modo, como sugere Augusto (2001, p. 616), a função do proêmio, “nos diálogos platônicos, deve ser vista como exemplarmente filosófica, tal como fica demonstrado na *República*”.<sup>25</sup>

A introdução do *Sofista* tomada a partir de sua “função proemial” lhe confere uma significação filosófica para além de uma mera introdução. Trata-se, com efeito, do momento inicial (*arché*) em que está determinado o *ser* do que se fala, de forma que as principais questões da obra estão ali delineadas, de modo proléptico. Nela, não se apresenta apenas o projeto de enquadramento do sofista, como também podemos encontrar, de algum modo já esboçado, a sua própria definição. Podemos dizer que, também de certo modo, o sofista está aí capturado, já estando traçada a sua diferenciação com relação ao filósofo.

Em seu artigo *How to read a platonic prologue*, Francisco González nos apresenta as seguintes lições para ler um prólogo platônico:

é importante, em primeiro lugar, olhar para os temas gerais introduzidos pelo prólogo: não apenas os temas explicitamente abordados na discussão, mas também os temas sugeridos pelos detalhes dramáticos e literários. Em segundo lugar, deve-se determinar que *problemas* o prólogo introduz em conexão com esses temas. Em terceiro, é preciso ler a discussão principal sob a perspectiva desses problemas, numa antecipação que irá, se não resolver, pelo menos iluminá-los.<sup>26</sup>

Dada a brevidade deste trabalho, limitar-nos-emos a indicar, de modo muito geral, alguns temas ou problemas introduzidos pelo prólogo do *Sofista*, conforme nos recomenda González.<sup>27</sup>

#### I A BUSCA PELA DEFINIÇÃO DO SOFISTA E SUA DIFERENCIAÇÃO COM RELAÇÃO AO FILÓSOFO

No prólogo, a busca pela definição do sofista abre o texto para a intertextualidade. Este, com efeito, configura-se como um dos procedimentos literários utilizados para realçar a singularidade do filósofo. Com efeito, segundo Nightingale, “para criar a disciplina especializada da filosofia, Platão teve que distinguir o que ele estava fazendo de todas as outras práticas discursivas que se pretendiam como sabedoria”.<sup>28</sup>

No caso do prólogo, há alusões e subtextos,<sup>29</sup> que permitem delinear um contraste com modalidades tradicionais do discurso,<sup>30</sup> remetendo a *topoi*, temas e características estruturais de outros gêneros.<sup>31</sup> Um exemplo encontra-se no passo 216a, – uma evidente alusão aos versos da *Odisséia*.<sup>32</sup> Platão evoca Homero, associando-o à sofística. Os deuses homéricos vão de cidade em cidade, metamorfoseiam-se, enganam, mentem para os homens. Trata-se de uma imagem, um modelo que legitima a prática, o modo de agir e o gênero de vida sofisticado. Um deus refutador, preocupado em examinar os excessos dos homens é *paródia* tanto para o sofista quanto para Sócrates, ocupados com controvérsias, refutadores, preocupados em examinar e criticar os argumentos.<sup>33</sup>

## II OS PERSONAGENS

O jogo de alusões encontra-se, ainda, na própria escolha e apresentação das personagens que compõem a obra. Os cinco personagens têm um realce singular e revelam todo um quadro de tendências filosóficas.<sup>34</sup>

No prólogo, o protagonismo é exercido por Sócrates, ainda que permaneça em curioso silêncio em todo o restante da obra.<sup>35</sup> Platão mostra-se engenhoso na arte de construir uma espécie de rede de duplicações da figura de Sócrates: Sócrates o jovem é o outro de Sócrates no que diz respeito ao nome. Teeteto, por sua vez, é o outro de Sócrates em sua aparência física.<sup>36</sup> Enquanto “outros de Sócrates”, porém, tanto Sócrates o jovem quanto Teeteto não são duplicações perfeitas, mas algum tipo de “semelhança”, o que realça o problema da identidade e da alteridade, que protagonizará o “núcleo duro” do texto.<sup>37</sup>

A figura do Estrangeiro, por sua vez, alude à tradição filosófica da escola de Eleia.<sup>38</sup> No prólogo, socratismo e eleatismo se defrontam num encontro inesperado, artisticamente elaborado por Platão. A presença do Eleata provoca a questão da diferença e suscita uma investigação já desenvolvida no *Parmênides*, a questão do um e do múltiplo.

A palavra e o papel de dialético serão passados ao Estrangeiro, que permanece anônimo em todo o diálogo. Sempre um “outro”, um “estranho” que, apesar de sua veneração filial, vai corroer o pensamento parmenídico e consentir com o parricídio. Estamos diante de mais uma forma de intertextualidade platônica. O parricídio cometido pelo Eleata alude, na opinião de Mattéi (1983, p. 59), à tragédia edípiana, transferindo-a para uma discussão metafísica. Nesse sentido, o *Sofista* representa uma ruptura decisiva com a tradição do pensamento grego.

## III A FORMA DO DISCURSO

A presença do Hóspede é o fator que desencadeia a pergunta de Sócrates: como os de sua terra consideram e chamam o sofista, o político e o filósofo?<sup>39</sup> Para responder, Sócrates lhe propõe escolher entre dois *métodos de exposição*, introduzindo, no passo 217c, o problema do *estilo*.

Sócrates – Não nos recuses agora, ó Hóspede, esse primeiro favor que pedimos e explica-nos isto: tens por hábito discorrer por meio de um grande discurso (μακρῶν λόγων), que diga aquilo que desejas explicar a alguém, ou preferes fazê-lo por perguntas, como Parmênides, quando eu, jovem, e ele muito mais velho, o ouvia discorrer usando belos argumentos? (tradução de Henrique Murachco, Juvino Maia Jr. e José Trindade dos Santos)<sup>40</sup>

Sócrates chama a atenção para a *forma* de discorrer sobre um assunto, seja por meio de um grande discurso seja por perguntas. Defendemos a opinião de que a oposição entre essas duas formas de discurso constitui um critério nítido de discernimento entre o filósofo e o sofista. Platão atrela o discurso do filósofo a um determinado estilo, identificando-o à prática socrática de dialogar.

Numa cultura que ama discorrer, o amor à palavra e aos discursos não é prerrogativa apenas dos filósofos, mas está disseminado, estendendo-se aos tribunais e às praças públicas, e incidindo sobre diferentes esferas culturais, tais como a poesia, a sofística, a retórica, a política, a medicina, a história e o teatro. A determinação da filosofia como um “gênero do *logos*” envolve, assim, uma discussão fundamental sobre a sua forma de composição. No prólogo, o modo de falar do filósofo é atrelado preferencialmente ao discurso *com pequenas falas*, num claro contraste com a fala sofística. Devemos observar, portanto, a propensão socrática pelas elocuições breves e dialógicas, bem como sua recusa pelos longos discursos monológicos exercitados pelos sofistas e retóricos de então.<sup>41</sup>

Hóspede de Eleia – Ó Sócrates, agora que estou pela primeira vez entre vós, sinto alguma vergonha em não conduzir a discussão com pequenas falas (κατα μικρῶν λόγων προχέω), uma após outra, mas alongar-me, estendendo um longo discurso, dirigido a mim mesmo ou a outro, como se fizesse uma exibição. Na realidade, ao que agora é indagado não se responde assim, por mais que alguém o espere, mas com um longo discurso. (217d-e; tradução de Henrique Murachco, Juvino Maia Jr. e José Trindade dos Santos)<sup>42</sup>

Assim, no prólogo, está indicado o lugar da diferença entre o sofista e o filósofo - o âmbito da forma. O enquadramento do sofista não se dá apenas nas definições desenvolvidas ao longo do diálogo, mas já é antecipado nos passos iniciais do *Sofista*.

Ainda que, ao longo da obra, cada definição estabelecida realce ainda mais a confusão, a semelhança e a ambiguidade entre o filósofo e o sofista, o diálogo não se esvai na aporia. Na realidade, a definição buscada já foi dada prolepticamente. Está na introdução dramática, artisticamente composta à guisa de um proêmio.

ABSTRACT

An approach to the prologue of Plato's *Sophist*

Plato's *Sophist* is a dramatic dialogue. Similar to other platonic works, it starts with the scene *in action*, which means that there is no narrator voice as well as no use of the third person. Presumably because of its literary style, the initial section of this dialogue (216a-218b) has been commonly taken as a “prologue”, as if it were not but an “introduction” to the dialogue as a whole. According to this view, the philosophical part would only be developed from 218b on, with the use of the “dichotomy method”. In a different perspective though, this paper works on the notions of “prologue” and “proem” with the intention of giving the initial section of the *Sophist* a meaning and a function beyond a mere introduction. In fact, this section is not only a “launching” of the project that will be carried on the rest of the work, but it anticipates this project and brings up a very definition of the sophist. This paper then intends to move away from a superficial reading of the beginning of the *Sophist*, highlighting the at the same time literary and philosophical character of the dialogue.

KEYWORDS

Plato; *Sophist*; prologue.

NOTAS

<sup>1</sup> Cf. *Sofista* 217a.

<sup>2</sup> Cornford (1935, p. 165) intitula os passos 216a – 218d como uma “introductory conversation”.

<sup>3</sup> Segundo González (2003, p. 16), “o prólogo platônico fornece a base para a investigação subsequente, atraindo nossa atenção para problemas específicos, sem uma referência aos quais essa investigação não pode ser nem completamente compreendida nem feita frutífera.” (tradução do autor)

<sup>4</sup> “Segundo a extensão e as ações em que pode ser repartida, as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral – dividido, este, em párodo e estásimo. [...] Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro.” 1452b [15] *proteron eipomen, kata de to poson kai ei) a diaireitai kexwrismeha ta de estih, prol ogoj epeisodion edodoj xorikoh, kai toutou to meh parodoj to de stasimon, koina meh apahtwn taua, idia de ta apo thj sknhj kai kommoi. estin de prol ogoj meh mefoj on tragwdiaj to pro xorouj [20] parodou.* (*Poética* 1452b, tradução portuguesa de Eudoro de Souza, texto grego ed. R. Kassel, disponível em [www.perseus.org](http://www.perseus.org))

<sup>5</sup> De acordo com Massaud (2004, p. 371), o prólogo, “por extensão, passou a se referir ao texto que precede ou introduz uma obra”. Seria, portanto, a cena introdutória, em que se fornecem dados prévios elucidativos do enredo da peça. Situando-se no começo do drama, teria o fim de explicar ao leitor as motivações que levaram ao autor criá-la, bem como fornecer considerações relevantes que pudessem orientar a leitura.

<sup>6</sup> Sobre a *archédo* discurso, Aristóteles escreve o seguinte no livro III da *Retórica* (14, 1. 5): “[1] O *prooimion* é a *archédo logos*. O que lhe corresponde em poesia é o prólogo; na aulética, o prelúdio. São outros tantos começos que, por assim dizer, abrem o caminho ao que vai seguir. O prelúdio é semelhante ao *prooimion* no gênero epidíctico. Com efeito, os tocadores de flauta, quando conhecem alguma ária, ensaiam-na preludiando no início da música que dá o tom. Eis qual deve ser a composição nos discursos demonstrativos: começa-se por exprimir o que se pretende dizer e apresenta-se o plano. Todos os oradores conformaram-se com esta regra. [5] Para os proêmios do gênero judiciário (*tà de tou dikanikou prooimia*), deve partir-se do princípio que eles desempenham o mesmo papel que os prólogos (*prologoi*) das peças teatrais (*dramáton*) e os proêmios dos poemas épicos (*tôn epôn tà prooimia*).”

[1] *to meh ouh prooimioh e in a dxhlogou, o ber e d poi h sei prol ogoj kai e d au h sei proaul ion: pahta gak a dxai tau t' ei si, kai noi on o d poi h sij tw t e poi h ti. me nouh proaul ion o #oi on tw l e p i de i k t i kw a prooimi w j kai g ak oi au (htai, o i a n eu l e s w sin au h sai, tou t o proaul h santej sunhyan tw l e d dosi m w j kai e d toi j e p i de i k t i koi j l o goi j dei ou s w j gra f e in, o i g ak a d bou l h t a i eu q u e i p o h t a e d dou kai kai sunalyai, o ber pahtej . [5] ta de tou dikanikou dei t a be in o si tau d o du h t a i o ber tw a drama twn oi (prol ogoi kai tw a e p w a ta prooimia.* (Texto grego disponível em [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu))

<sup>7</sup> “Les dix sept tragédies conservées d’Euripide, à part *Iphigénie à Aulis* qui s’ouvre par un dialogue, présentent toutes cette particularité qu’elles débutent par un monologue

en trimètres iambiques. Dans deux pièces: les *Suppliantes*, les *Bacchantes*, il constitue tout le prologue; ailleurs il est suivi d'une ou plusieurs scènes avant la parodos." (MÉRIDIÉ, 1911, p. IX)

<sup>8</sup> Nas tragédias, os prólogos são formados por uma ou várias cenas, podendo começar por um diálogo ou por um monólogo. Observe-se, porém, que nem todas as tragédias têm prólogo.

<sup>9</sup> Cf. HAMILTON, 1978, p. 277.

<sup>10</sup> "Eurípides normalmente inicia seus dramas com um monólogo que alude a episódios anteriores relevantes e antecipa as questões centrais da peça. Na comédia *Rãs*, Aristófanes ironiza esse aspecto, colocando na boca do próprio Eurípides, personagem da peça, as seguintes palavras: 'mas meu primeiro personagem, saindo dos bastidores, relatava imediatamente a origem do drama' (vv. 946-7)" Nota de Trajano Vieira em EURÍPIDES, 2010, p. 23, nota 1.

<sup>11</sup> "Euripidean plays are given an initial impulse or head start that takes the audience a certain distance into the action, without revealing all the twists to come. Another effect of the narrative prologue may be of that it diminishes the need for a gradual development of the plot events out of the characters of the actors. In order to understand the events of Sophokles' *Aias*, we must first understand what sort of person Aias is; and the play devotes some time to establishing the *ethos* of its protagonist. *Oidipous Tyrannos* provides a striking example of a slow opening: we are told little about the past events leading up to the dramatic present, but in that present we are given ample opportunity to observe Oidipous as he performs his function as monarch. Contrast the presentation of Medeia through the Nurse's prologue, and through the offstage lyrics that reveal her emotions. When Medeia herself finally comes on, she is ready to begin her plotting by winning over the women of Corinth; and we, knowing the outline of her past experience and the sketch of her character, are ready to watch her with enjoyment and some understanding." (MICHELINI, 1987, p. 105-6)

<sup>12</sup> "O teatro sofocleano trabalha sempre para negar ao público a distância necessária para ver a peça numa perspectiva; mas o público euripideano é encorajado a dar-se conta de que o drama arbitrariamente fez um recorte de um tecido maior, começando sempre muito depois do primeiro passo e fechando sempre muito antes do último." (MICHELINI, 1987, p. 106-7; tradução do autor)

<sup>13</sup> Cf. MICHELINI, 1987, p. 107.

<sup>14</sup> A classificação dos diálogos platônicos em narrativos e dramáticos é antiga, sendo atestada por Diógenes Laércio (III, 50): "Não se ignora que os autores distinguem e classificam diferentemente os diálogos, pois alguns diálogos eles chamam de dramáticos, outros de narrativos, e outros ainda de uma mistura dos dois, porém essa distinção baseia-se mais no ponto de vista cênico que no filosófico." Segundo Diógenes Laércio (III, 61), Aristófanes de Bizâncio (257-180 a.C.) teria classificado os diálogos em trilógicas, sendo, contudo, Trasilio o autor de uma classificação tetralógica dos diálogos, à semelhança da classificação poética das tragédias (III, 56). Cf. ALLINE (1915).

<sup>15</sup> De modo semelhante a outros diálogos, como o *Filebo*, por exemplo.

<sup>16</sup> "Un mouvement rétrograde de notre imagination" (*Apud* MATTÉI, 1983, p. 55).

<sup>17</sup> É interessante notar que Nietzsche, em seus cursos sobre os diálogos de Platão (cursos de 1871-1876), à luz do *Fedro*, observa que os diálogos platônicos são “formas de rememoração”, de modo que a reminiscência é sempre um ponto de partida para o entendimento da escrita platônica. Afirmar Nietzsche (1991, p. 6): “Mas é necessário sempre conservar no espírito que o escritor Platão não passa de um *eidolon* (uma imagem) do Platão que *ensina*, uma simples reminiscência dos discursos do jardim de Akademos” (tradução do autor). Para Nietzsche, o significado dessa escrita diverge do sentido moderno de literatura (nesse sentido discorda de Scheleirmacher), não tendo, portanto, o objetivo de levar aquele que não sabe ao saber. Para o filósofo alemão, a escrita platônica refere-se sempre a algo já sabido previamente. E o *Sofista*, já em suas primeiras linhas, parece confirmar essa ideia do diálogo como forma de rememoração.

<sup>18</sup> Nesse sentido questiona González (2003, p. 15): “Esses prólogos são, então, nada além de tentativas de fornecer à discussão principal um cenário realístico, ou eles fazem uma contribuição indispensável à nossa compreensão do conteúdo filosófico da discussão principal?” (tradução do autor)

<sup>19</sup> Cf. MATTÉI, 1983, p. 61.

<sup>20</sup> Cf. *Sofista* 216d.

<sup>21</sup> [1] τὸ μὲν οὐκ προοίμιον ἐστὶν ἀρχὴ λόγου, ὅπερ ἐὼ ποιήσει πρόλογος καὶ ἐὼ αὐτῆσι προαυλίον: παρὰ γὰρ ἀρχαὶ ταῦτ' εἰσὶ, καὶ οἷον ὀφείψουσιν τῷ ἐπιόχῳ. μετὰ οὐκ προαυλίον ὁμοίον τῷ ἐπίδεικτικῷ προοίμιῳ καὶ γὰρ οἰαυῖται ὁ ἄλλος εὐθεῶς αὐτῶν, τοῦτο προαυλῆσάν τε ἡντινῶν τῷ ἐπίδεικτικῷ τῷ ὁμοίῳ δὲ εὐθεῶς γράφειν, ὁ δὲ γὰρ ἀβούλῳ ἡταί εὐθεῶς οἰαυῖται ἐὼ δὲ οὐκαὶ καὶ συναγῆι, ὅπερ παρὰ τῆς [5] τὰ δὲ τοῦ δεικτικῆς ἀβείας οἰαυῖται ταῦτα οὐκ ἐστὶν ἀρχὴ τῶν δραμάτων οἱ πρόλογος καὶ τῶν ἐπιόχων τὰ προοίμια.

<sup>22</sup> Note-se que, para Aristóteles, o *télos* está posto na *arché* o fim está no princípio. Todo o diálogo é, de algum modo, um retorno em espiral ao ponto de onde partiu.

<sup>23</sup> Cf. AUGUSTO, 2011, p. 615.

<sup>24</sup> “O fato é que, desde que começamos a conversar e a manhã cedeu o lugar ao meio-dia, alcançamos este aprazível pouso sem falar em outra coisa a não ser leis; no entanto, somente agora principiamos a entrar no assunto propriamente dito, pois tudo que ficou para trás constitui apenas o prêmio às leis. E por que me exprimo desse modo? Pelo desejo de acrescentar a observação de que todo discurso, e tudo em que a voz participa comportam um prêmio, por assim dizer, uma espécie de exercício preparatório que vale como exórdio de grande vantagem para o que se quer desenvolver” (*Leis*, 722 c-d)

<sup>25</sup> “Segundo o lexicógrafo Pólux, diante do Areópago não era possível ‘fazer prêmios’ (*prooimíazesthai*), nem apresentar súplicas (*oiktízesthai*). Isso porque o discurso nos tribunais estava submetido ao limite de tempo. Tal constrição no tribunal opõe-se, por outro lado, à liberdade do discurso filosófico, que não sofre a pressão da água que escorre na clepsidra. Do mesmo modo, Temístio fala de ‘fazer prêmios’, e termos semelhantes (*prooimiastéon* e *eleinologestéon*) aparecem num escólio de Máximo Planudes. Também nos *Prolegomena* anônimos ao tratado *Peri heuréseos* de Hermógenes (aos quais deve-se, de qualquer forma, relacionar o escólio) fala-se da proibição de ‘fazer

proêmios' (*prooimiázesthai*) e 'perorar' (*epilégein*). Luciano (*Anacarsis*, 19) indica três aspectos da proibição: um relativo ao proêmio, outro à compaixão, (*oiktos*), e outro ao 'exagero' (*deínosis*).” LIMA, 2004, p. 122-3. Cf. tb. p. 111.

<sup>26</sup> “it is important, first of all, to look for general themes introduced by the prologue: not only themes explicitly addressed in the discussion, but also themes suggested by the dramatic and literary details. Secondly, we must determine what *problems* the prologue introduces in connection with these themes. Thirdly, we need to read the main discussion from the perspective of these problems, in the anticipation that it will, if not solve, then at least illuminate them.” (GONZÁLEZ, 2003, p. 44)

<sup>27</sup> Em seu comentário ao *Sofista*, Cornford aborda os dois primeiros temas que indicamos aqui: “A conversação introdutória anuncia o assunto da discussão iniciada neste diálogo e continuada no *Polítia*. Como devem ser definidos o sofista e o político, e como devem ser diferenciados do filósofo? Um segundo propósito é descrever a posição filosófica do Estrangeiro de Eleia, que aqui toma o lugar de Sócrates como o líder da conversação.” (CORNFORD, 1935, p. 165 ; tradução do autor)

<sup>28</sup> “in order to create the specialized discipline of philosophy, Plato had to distinguish what he was doing from all other discursive practices that laid claim to wisdom” (NIGHTINGALE, 1995, p. 10)

<sup>29</sup> Sobre alusões nos textos platônicos, observa Mattéi (1983, p. 55): “Uma vez que a obra platônica pode ser considerada como um jogo de alusões (como se admitiu em geral desde o neoplatonismo), seria bom considerar as relações formais dos participantes na conversação com a questão que eles abordam, e a correspondência que eles assumem com o conjunto dos diálogos.” (tradução do autor)

<sup>30</sup> Cf. NIGHTINGALE, 1995, p. 5. Em Platão, a intertextualidade assume diferentes formas. Algumas vezes, ele compõe ou toma emprestado um texto de um dado gênero, transplantando-o *in toto* em sua própria composição.

<sup>31</sup> Cf. NIGHTINGALE, 1995, p. 8.

<sup>32</sup> *Odisseia* XVII, 488.

<sup>33</sup> Além disso, com relação à referência a Homero, deve-se notar que, para Platão, Xenófanes é o precursor do eleatismo, tendo-se caracterizado por afirmar a diferença entre o deus homérico e o deus filosófico. Portanto, o que está em jogo é a imagem do divino proveniente da tradição. Assim como há uma confusão acerca da natureza do divino, há também confusão acerca da natureza do filósofo.

<sup>34</sup> Cf. MATTÉI, 1983, p. 55.

<sup>35</sup> Para Cornford (1935, p. 169), “o suposto ‘eclipse de Sócrates’ pelo Estrangeiro de Eleia seria então apenas temporário; ele reapareceria como um líder no *Filósofo*.” (tradução do autor)

<sup>36</sup> No início do *Teeteto* (143e – 144a), Teodoro descreve Teeteto, dizendo que ele não é nada belo, parecendo-se com Sócrates em ter o nariz chato e os olhos saltados.

<sup>37</sup> Deve-se notar que Teeteto cumpre a função da mediação indispensável para a relação dos quatro outros personagens, fechando o círculo. Como observa Mattéi (1983, p. 66), “Platão distribuiu assim os papéis de maneira rigorosamente simétrica, em torno do lugar central ocupado por Teeteto” (tradução do autor).

<sup>38</sup> Cf. o artigo “L’invention de l’école éleatique. Platon, *Sophiste*, 242 d.” de Nestor Luis Cordero publicado in MATTÉI (1983). Cordero sugere que no *Sofista* se encontra

a criação platônica da tradição da escola eleática.

<sup>39</sup> Cf. 217a.

<sup>40</sup> μήτοιῦν, ὡς ἐκεῖ, ἠὲ τῆς γε πρώτης αἰὸς αἰσῆτων χαρὶν ἀπαρηγεῖς γέη |  
τοσοῦδε δ' ἠὲ φράζε. ποτ' ἔρον εἰώσκει ἡβίον αὐτοῦ ἐπι\`σάου=μακρῶ ὄγῳ |  
διεχῆαι | ἐγὼν τοῦτο οὐδέ τις αἰεὶ ἀσπασσῆται / τῷ βούλῳ ἡγήσῃ, ἡδὲ ἑὸς ὠθῆσῶν, οἷον  
πότε καὶ Παρμενίδῃ | ἄρῳ μὲν ἡ καὶ διέχοιτι | ὄγουσιν παγκάλου παρενομήν ἑὸν  
νεβῶν ὡς, ἐκεῖ ἔστι μάλ' ἀδύνατον οἷον πρὸς βούτου (Texto grego disponível em  
www.perseus.tufts.edu)

<sup>41</sup> Sobre esse assunto, referindo-se ao *Hípias Maior*, escreve Lima (2004, p. 173-4):  
“Como dizer o amor socrático pelas elocuições breves? Ninharias, ‘pedacinhos de  
discurso’, que Hípias contrapõe aos belos discursos públicos, no tribunal e na  
assembleia (304 a). Estes discursos dizem respeito à própria salvação do orador: o que  
seriam, em confronto, os temas socráticos, senão minúcias, tagarelices, bobagens  
(304b)? É sempre Hípias quem incita Sócrates, num outro momento, a “alargar as  
rédeas dos discursos”, sem com isso se afundar no ‘mar de discursos’. Sócrates,  
diante de Hípias retoma a caracterização da dialética filosófica: coisas pequenas e de  
nenhum valor (304c).”

<sup>42</sup> ὡς ἡ δὲ κράτης, αἰὲν ἂν τίς μ' ἐκεῖ τὸν πρῶτον συγγενομένον ὄντα μήκ' ἀτα  
σμίκρον ἐπὶ προῦ ἐπὶ ποιεῖσθαι [217e] τῆς συνοισίας, ἀλλ' ἑὸς ἑστῆσαντα  
ἀπομῆκεν ἰὸν σὺν ἡ κατ' ἐὸς αὐτοῦ, εἰτε καὶ προῦ ἐβρον οἷον ἐπὶ δεῖν ποιοῦ  
μένον. (Texto grego disponível em www.perseus.tufts.edu)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLINE, Henri. **Histoire du texte de Platon**. Genève/Paris : Librairie Ancienne Honoré  
Champion, 1915.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Rio  
de Janeiro: Ediouro, s.d.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril  
Cultural, 1973 [Os Pensadores].

ARISTOTLE. **Ars poetica**. Ed. R. Kassel Oxford, Clarendon Press. 1966. Disponível  
em www.perseus.tufts.edu

\_\_\_\_\_. **Ars rhetorica**. W. D. Ross. Oxford. Clarendon Press. 1959. Disponível em  
www.perseus.tufts.edu

AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. “Em casa de caranguejo, pele fina é maldição”:  
filosofia e sofística em Tutameia de João Guimarães Rosa. **Humanitas** 63 (2011)  
605-36.

BLONDELL, Ruby. **The Play of Character in Plato's Dialogues**. Cambridge:  
Cambridge University Press, 2002.

CORNFORD, F. M. **Plato's Theory of Knowledge: the Theaetetus and the Sophist of  
Plato** Translated with a Running Commentary. London: Kegan Paul, 1935.

- EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- GONZALEZ, Francisco J. How to Read a Platonic Prologue. Lysis 203a-207d. In: MICHELINI, A. N. (ed.) **Plato as Author: the Rhetoric of Philosophy**. Leiden; Boston: Brill, 2003.
- HAMILTON, Richard. Prologue, Prophecy and Plot in Four Plays in Euripides. **American Journal of Philology**. Vol. 99, n.3 (1987), p. 277-302.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MATTÉL, Jean-François. **L'étranger et le simulacre: essai sur la fondation de l'ontologie platonicienne**. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- MÉRIDIÉ, Louis. **Le prologue dans la tragédie d'Euripide**. Bordeaux: Feret, 1911.
- MICHELINI, Anne Norris. **Euripides and the Tragic Tradition**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Introduction à l'étude des dialogues de Platon**. Trad. de Olivier Berrichon-Sedeyn. Combas: Éditions de l'éclat, 1991.
- NIGHTINGALE, Andrea Wilson. **Genres in Dialogue**. Plato and the construct of Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- PLATÃO. **Leis**. Trad. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O sofista**. Trad. de Henrique Murachco, Juvino Maia Jr. e José Trindade Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- PLATO. **Platonis opera**. Ed. John Burnet. Oxford University Press, 1903. Disponível em [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu).
- \_\_\_\_\_. **Theaetetus; Sophist**. Trad. de Harold North Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

Fedro come autore politico?  
Contestualizzazioni storiche della favola *Le  
rane che chiedono un re*<sup>1</sup>  
Rainer Guggenberger

RESUMO

Fedro modificou a fábula esópica *As rãs que pleiteiam um rei*, fazendo uma introdução e mudando a parte principal e o epítio. Este artigo analisa a importância dessas mudanças e interpreta a versão de Fedro no contexto histórico-político.

PALAVRAS-CHAVE

Fedro; Esopo; *As rãs que pleiteiam um rei*; fábula política.

# L'

unica favola *storico-politica* comune alla *Collectio Augustana* della *Vita e favole di Esopo*<sup>2</sup> e ai cinque libri delle favole di Fedro<sup>3</sup> è *Le rane che chiedono un re*<sup>4</sup>. Oltre a questa favola ci sono soltanto le favole *Il retorico Demadé*<sup>5</sup> di Esopo e *Il re Demetrio e il poeta Menandro*<sup>6</sup> di Fedro che sono altrettanto politiche

e dispongono d'una collocazione spazio-temporale. Al di fuori di queste tre, a mio avviso, si potrebbero anche dire politiche in un senso piuttosto stretto le favole *Il pescatore che batte l'acqua*<sup>7</sup> di Esopo e *Dal calzolaio al medico*<sup>8</sup> e *L'asino al vecchio pastore*<sup>9</sup> di Fedro. Tipico per le fiabe è che di solito non sono localizzate spazio-temporalmente. Tranne le tre favole citate sopra, le favole "storiche" sono poche e se hanno delle coordinate spazio-temporali, questo, presso Fedro, spesso è dovuto a un uomo celebre nominato in esse come Pisistrato, Simonide, Socrate, Demade, Demetrio, Menandro, Tiberio o appunto Esopo.<sup>10</sup>

La particolarità della favola *Le rane che chiedono un re* non è soltanto che è l'unica favola storicizzata che appartiene ad ambedue le raccolte (delle favole), ma anche che è soltanto Fedro che le attribuisce una cornice spazio-temporale. – Sono rari i casi in cui Esopo stesso collocò una favola in una certa epoca della storia greca<sup>11</sup> – È l'unica favola in assoluto dove possiamo osservare un tale procedimento.

La favola presso Esopo inizia immediatamente con la storia delle rane senza l'introduzione di Fedro che dà una coordinata tempo-spaziale. Sarebbe quindi da investigare che cosa significhi questa singolare introduzione. Singolare anche perché è l'unica introduzione di questo tipo, poiché tutte le altre introduzioni, dove sono presenti, o introducono la storia che segue rimanendo sullo stesso piano temporale – senza discostarsene molto – o introducono la storia anticipando la conclusione morale e tralasciando ogni localizzazione concreta. Unica è anche la "Doppelrolle als Erzähler und Mahner"<sup>12</sup> (OBERG, 2000, p. 44), il secondo ruolo lui ha nell'epimitio, che Fedro ha soltanto qui e nell'*Appendix Perottina* n° 12. Prima di osservare la storia in sé, diamo quindi un'occhiata all'introduzione – che non è affatto un promizio consueto, cosa che rende l'adattamento di Fedro ancora più notevole.

L' INTRODUZIONE DI FEDRO *LE RANE CHE CHIEDONO UN RE*

Fedro comincia indicando il luogo della storia: “Quando Atene fiorì sotto leggi uguali”.<sup>13</sup> Già nella seconda frase ci rende noto anche il tempo – più o meno – preciso, quando dice: “Il tiranno Pisistrato occupa la rocca”.<sup>14</sup> Ci troviamo quindi non molto più tardi del 560 a.C. Allora, possiamo chiederci perché manchi l'introduzione di Fedro nel *corpus aesopicum*. Non fu usata anche da Esopo? Certo, non potremo fare altro che specularci sopra. La soluzione più semplice sarebbe quella che Esopo, o chi altro scrisse questa favola sotto il suo nome o sotto questo pseudonimo, non doveva presentare un'introduzione perché raccontò o scrisse la favola effettivamente nell'occasione della presa di potere da parte di Pisistrato o comunque non molto più tardi, così che i destinatari greci conoscevano il contesto, oppure – altra possibilità più probabile – che l'occasione spazio-temporale fu un'invenzione di Fedro o di qualche predecessore, ed Esopo stesso o non voleva indicare l'occasione o non ce n'era proprio nessuna particolare. Prima dell'inizio della propria favola Fedro chiude l'introduzione con: “Dopo di ciò Esopo declamò<sup>15</sup> una tale favola”.<sup>16</sup> Sarebbe dunque stato molto strano se nella versione di Esopo fosse stato scritto “Esopo declamò” oppure “io declamai” quando fu Esopo stesso che tramandò la favola, anche se teoricamente sarebbe possibile che Esopo si fosse espresso nel modo seguente: “quando in Atene Pisistrato prese il potere raccontai agli Ateniesi questa favola”. Visto lo schema relativamente ripetitivo e omogeneo delle favole di Esopo, non posso credere né che Esopo abbia fatto una tale introduzione soltanto in occasione di questa singola favola – che poi non fosse stata tramandata nella *Collectio Augustana* o perfino nel suo modello – né che anche tutte le altre avessero avuto un'introduzione (a parte un eventuale promizio), che sarebbe andata perduta in tutti i testi. Postulando quindi che l'introduzione fu inventata da Fedro e che il modello greco, al quale si attenne lui,<sup>17</sup> ancora non la possedette, rimane la domanda sul motivo per il quale Fedro abbia introdotto la favola con questa informazione addizionale.

Abbiamo delle alternative banali ma anche alcune sofisticate. Una risposta semplice potrebbe essere che Fedro avesse voluto mostrare le sue conoscenze storiche e letterarie legittimando in tal modo anche la propria poesia. Forse, quindi, voleva dimostrare come conoscesse l'occasione in cui era stata scritta la favola, facendo anche

valere la *gnome* del greco incurante. Questo poteva essere visto inoltre come sottile apologia della cultura romana nei confronti della dominante cultura greca, soprattutto perché c'erano ancora degli scrittori greci che scrivevano come se l'impero romano non fosse mai esistito. Comunque sia, obiettivamente possiamo osservare – come già fatto sopra – che Fedro intese storicizzare e localizzare la favola che per sé aveva una dimensione politica già in Esopo.<sup>18</sup> Storicizzando e localizzando, Fedro doveva scegliere un certo tempo e un certo luogo: lui scelse Atene all'inizio della tirannide di Pisistrato. Attraverso la sua introduzione, Fedro aggiunse alla favola un nuovo messaggio che almeno esplicitamente non è espresso nella versione greca:

- 1) Esiste un tipo di libertà che distrugge lo stato: la *libertà procace*.<sup>19</sup>
- 2) Questa libertà poteva effettuarsi in un ambito di leggi che trattavano tutti ugualmente.<sup>20</sup>
- 3) La popolazione e soprattutto i partiti<sup>21</sup> approfittavano di questo trattamento uguale che permetteva di dissolvere l'ordine precedente, garantito da meccanismi frenanti.<sup>22</sup>
- 4) Per conseguenza si perdeva questa libertà e, invece dei partiti, governava un tiranno.<sup>23</sup>

Molto interessante è come continua l'introduzione. È chiaro, la popolazione piangeva e si lamentava. Ma – e questo è importante – non si lamentava, come potremmo credere, a causa del tiranno<sup>24</sup> o perché voleva ritornare al vecchio sistema politico, ma perché la servitù la rendeva triste<sup>25</sup> e perché gli Ateniesi non erano abituati al peso grave,<sup>26</sup> forse di un governo rigido – qui<sup>27</sup> abbiamo l'allusione letterale allo stereotipo del “greco leggero”<sup>28</sup> – che risultava dalla nuova costellazione politica. Fedro, almeno nell'introduzione, non chiarisce se questa sfortuna avrebbe potuto essere evitata dalla popolazione o dai partiti o se il sistema costituzionale e democratico stesso avesse in sé il germe dell'autodistruzione che si sarebbe manifestata dopo un certo periodo.

Per quanto riguarda l'introduzione di Fedro rimane da dire che: “Jeder Leser des Gedichtes hat eine gewisse Inkohärenz zwischen Einleitungsszene und Fabel bemerkt, weil letztere zur Peisistratos-Geschichte nicht recht passen will”<sup>29</sup> (OBERG, 2000, 45-46). A mio avviso, l'apparizione di Pisistrato nell'introduzione non si può spiegare

logicamente bene, perché se Esopo avesse raccontato agli Ateniesi la favola in occasione della presa del potere di Pisistrato – come ci dice Fedro – , non lo avrebbe caratterizzato come pezzo di legno inoffensivo. Anche la reazione degli Ateniesi (dell'introduzione) non si potrebbe mettere in armonia con un Pisistrato totalmente passivo. Non sappiamo quindi in che contesto Esopo abbia raccontato la favola delle rane, e forse non lo sapeva neanche Fedro. Il contesto mi pare invenzione di Fedro e la storia – già posso dirlo adesso – strumentalizzata, contestualizzata e stilizzata secondo i propri scopi (politico-)letterari.

LA PARTE PRINCIPALE DELLA FAVOLA *LE RANE CHE CHIEDONO UN RE*

Prima di trarre conclusioni bisogna contrapporre minuziosamente il nucleo della favola di Esopo e quello di Fedro.

Baítraxoi l'upoumenoi eþi'th'leútwn aþarxia|  
presbeij eþemyan proj toh Diá deomenoi Basil eá  
auoij- parasxeia.  
o'le'sunidwn thn euþeian auoia  
cul on eið thn l'ímhnh kaqhke.  
kai'oi'baítraxoi to'neh prwton katapl agehtej toh yofon  
eautouj eið ta'baqh thj l'ímhj eoidosan,  
u'steron de, wj a'íhhton hj to'cul on, a'aduhtej  
eið tosouon katafronhsewj hj qon  
wj eþibaihotej auoieþikaqezesai.  
a'aciopaqouatej de'toiouon ekein basil eá hkon  
e'oute'rou proj toh Diá kai'touon parekal oun  
a'ðl'acai auoij- toh a'ixonta toh gak prwton l'ian  
eihai nwxei h=kai'o'zeuj a'ganakthsaj kat' auoia  
u'eron auoij- eþemyen, u'ou'sul l'ambanomenoi  
kathsqionto (N.º 44 della *Collectio Augustana*).

Rane che erano seccate dalla propria  
anarchia, mandarono legati a Zeus per  
richiedere che fosse dato loro un re.  
Quando lui però vide la loro ingenuità  
buttò giù nello stagno un pezzo di legno.  
E le rane, che prima si spaventarono per colpa del rumore e si  
[erano chiuse nella  
profondità dello stagno, più tardi,  
quando il pezzo di legno non si muoveva,  
emersero e, per superbia, vennero dal  
pezzo di legno per inerpicarsi e mettercisi su.

Siccome s'indignavano di aver un tale re,  
andarono una seconda volta da Zeus e lo  
richiamavano a cambiare loro il sovrano  
perché il primo sarebbe assai inetto. E Zeus  
s'arrabiò con loro e mandò loro un'idra  
da cui furono cinte e divorate.

Ranae vagantes liberis paludibus  
Clamore magno regem petiere a Iove,  
Qui dissolutos mores vi compesceret.  
Pater deorum risit atque illis dedit  
Parvum tigillum, missum quod subito vadi  
Motu sonoque terruit pavidum genus.  
Hoc mersum limo cum iaceret diutius,  
Forte una tacite profert e stagno caput  
Et explorato rege cunctas evocat.  
Illae timore posito certatim annatant  
Lignumque supera turba petulans insilit.  
Quod cum inquinassent omni contumelia,  
Alium rogantes regem misere ad Iovem,  
Inutilis quoniam esset qui fuerat datus.  
Tum misit illis hydrum, qui dente aspero  
Corripere coepit singulas. Frustra necem  
Fugitant inertes, vocem praecludit metus (I, 2, v. 10-26).

Rane che in paludi libere vagavano,  
richiesero da Giove con alte grida un re che  
ammansisse con forza i costumi dissoluti.  
Il padre degli Dei rise e diede loro  
un ciocco. Siccome fu mandato subito,  
il pavido volgo fu spaventato dal movimento dell'acqua e dal  
[rumore.

Dopo che quest'ultimo s'era tuffato nel limo ed era giaciuto là  
[da molto tempo,  
guarda caso, una rana tacitamente tirò la sua testa fuori dallo  
[stagno, e dopo  
che aveva esplorato il re, chiamò le altre.  
Abbandonato il timore, si avvicinarono  
nuotando qua e là, e la folla di sopra,<sup>1</sup> scatenatamente, saltò sul  
[pezzo di legno.

Dopo che l'avevano infamato in ogni modo,  
richiesero miseramente da Giove un altro re  
perché quello che era dato sarebbe stato inutile.  
In seguito lui mandò loro un'idra che iniziò,

con dente aspro, ad afferrare singole rane.

Inermi, fuggivano invano la strage. La paura ostruì loro la voce.

#### LO STILE DELLA FAVOLA

In quanto allo stile, Fedro procede nel creare i suoi versi come in tante altre favole: utilizza scientemente sinonimi invece di ripetizioni delle stesse parole. Abbiamo *ranae* e *pavidum genus* che designano lo stesso gruppo sociale ovvero *paludis*, *vadum*, *limus* e *stagnum* che si riferiscono tutte a uno stesso luogo o coppie di termini, com'è il caso per quanto riguarda *paludis* e *stagnum* o *pater deorum* e *Iovis* o *parvum tigillum* e *lignum* o *pavidum* e *timor* e *metus*, che addirittura hanno la funzione di descrivere – sempre con sfumature diverse – la stessa cosa. Soltanto la parola *rex* non viene sostituita. Per Fedro questo gioco di parole vale più che una traduzione pedissequa, anche se, nello stesso momento, inoltre fa il più possibile per dettagliare e precisare in questo modo gli episodi. P. es. non è lo stagno intero che si muove, ma precisamente è soltanto la superficie dell'acqua: Fedro usa *vadum*. Non è lo stagno o palude, ma soltanto il limo in cui si erano tuffate le rane: l'autore utilizza *limus*. Mentre nella versione greca abbiamo come indicazione del luogo la stessa parola ἐὼνις due volte, perché narrativamente di maggiore localizzazione non c'è bisogno, in Fedro non ci troviamo soltanto quattro parole diverse, ma già dall'inizio l'autore localizza i protagonisti. Poi egli economizza quando usa molto precisamente *limus* invece di ταῦτα ἢ τῆς λίμνης. Che *paludis* e *stagnum*, invece, non sono la stessa cosa, non importa a Fedro. Mentre per lui quindi le localizzazioni sono un tratto essenziale, fatto che lui dimostra fin dall'inizio, per l'autore greco è un complemento narrativo nel mezzo della favola. Anche dove Esopo, narrativamente concentrato, usa soltanto il rumore che spaventa le rane, Fedro aggiunge a quello il movimento dell'acqua (*vadum*), dando un'altra referenza locale, e dove per il greco è già chiaro da dove emergono le rane, Fedro ripete la localizzazione nuovamente precisando il decorso degli eventi. Generalizzando si può osservare una concentrazione narrativa che mira al risultato finale nel caso della versione greca, a fronte alle ripetizioni e precisazioni in Fedro. Nel testo greco abbiamo una descrizione distanziata che riassume i momenti centrali e che menziona condizioni psichiche soltanto dove

necessarie per motivare le azioni che seguono. Fedro invece esterna la psiche e disegna il carattere delle rane: sono rane che vagano, che gridano, che sono pavidе, che sono dissolute, che infamano, che richiedono miseramente, che sono inermi e di cui una è perfino curiosa. E inoltre, mentre nella versione greca della favola il fatto che Giove vide l'ingenuità delle rane ha una funzione narrativa, il fatto che lui ride in Fedro non ne ha. Abbiamo dunque visto che lo stile di Fedro complessivamente, anche a parte il verso poetico latino che è usato invece della prosa greca, è completamente diverso rispetto a quello del testo greco. Possiamo sostenere che, più che riferire i soli fatti oggettivi, accentui gli aspetti soggettivi.

#### LE MODIFICAZIONI ADDITIVE DI FEDRO

Centrale per l'interpretazione della favola latina sono le modificazioni contenutistiche che Fedro effettuò, anche se modificazioni sono una caratteristica tipica e generale del modo di elaborazione da parte di Fedro.<sup>1</sup> Nella nostra favola sulle rane troviamo le seguenti:

1) Fedro introduce la parola *liber*<sup>2</sup>. Ricordiamo per il momento che la situazione di partenza viene concretizzata tramite questa parola, che ha vari significati. Significa non soltanto *libero* ma anche *illimitato*, *non legato* e poi anche, con una connotazione inequivocabilmente negativa, *sfrenato* e *scatenato*. Siccome ci troviamo in un contesto politico, non dobbiamo dimenticare che *liber* significa anche *indipendente*, ossia, più concretamente, *con costituzione repubblicana*. Fedro utilizza *liberis paludibus* in luogo di ἀναρχία| *Paludis*, cui plurale probabilmente non è scelto a caso, nella stessa misura di *vagans*, attribuisce allo stato libero o anarchico, in cui inizialmente si trovano le rane, una connotazione peggiorativa, non civilizzata, vagabondante, incostante e volubile. Anche l'associazione dei greci alle rane può essere significativa. Il *damore magno* almeno è un loro comportamento tipico.

2) Questo *damore magno* è un altro dettaglio importante con cui Fedro definisce il modo in cui le rane chiedono un re.<sup>3</sup>

3) Mentre la versione greca non parla di *dissolutos mores* ma d'anarchia e al massimo di licenza, Fedro interpreta ἀναρχία in tale modo e aggiunge che le rane stesse richiamano Giove a mandare un re che risolva la situazione dissoluta con la forza (*vī*); una richiesta che (almeno per i greci) non ha molto senso, per cui non la troviamo nel testo greco.

- 4) Mentre nella versione greca non c'è nessuna parola che espliciti una vigliaccheria permanente delle rane, visto che esse soltanto si spaventano in occasione di un rumore inaspettato, in Fedro ce ne sono tante: *pavidum, timor e metus*.
- 5) Anche il personaggio della singola rana che s'innalza dal collettivo e che chiama su le altre rane è una novità di Fedro.
- 6) Allo stesso modo introdusse il verso *inquinassent omni contumelia* (I, 2, v. 21). Mentre nel testo greco le rane sono rappresentate come ingenuie e una volta superbe, nel momento in cui non rispettano il loro re – dunque Zeus mandò un re ingenuo a un popolo ingenuo secondo la gnome antica “l'uguale agli uguali” –, Fedro ne caratterizza almeno “la parte di sopra”<sup>4</sup> come infame e sleale.
- 7) Mentre l'idra nel testo greco divora tutte le rane senza che sia concretizzato il modo in cui erano catturate, Fedro precisa: *carripere coepit singulas* (I, 2, v. 25) Non sappiamo però se sono state divorate tutte una per una, ovvero non tutte, ma soltanto singoli individui. Fedro descrive la scena finale e spiega che a causa della loro innata paura<sup>5</sup> non potevano difendersi in pubblico, ma che soltanto potevano pregare aiuto nascostamente (*furtinè* – I, 2, v. 27).
- 8) Mentre in Esopo le petizioni (a Zeus) sono due, in Fedro sono tre (l'ultima attraverso Mercurio).

#### CONCLUSIONI ALL'INTERNO DELLA FAVOLA

Dopo aver osservato tutto questo in un modo oggettivo possiamo provare un'interpretazione senza che sia una mera speculazione.

Se il plurale di *paludis* quindi non è un caso, può darsi che sia un'allusione, da un lato, che nella Grecia non esisteva uno stato unitario, ma una somma di città stato e che, dall'altro lato, forse non solo quelli ma anche le altre province romane posteriori, prima della loro conquista da parte dei romani e la reggenza di un imperatore unitario (Augusto, Tiberio), erano come tanti stagni o piuttosto pantani.

Se i popoli stranieri non soltanto richiesero un re – essendo stati scontenti dell'organizzazione anteriore dei loro stati –, ma addirittura imploravano a squarciagola (*clamore magno*) l'aiuto di un re straniero mandato da Giove per riparare la condizione politica e governarli mantenendo ordine, in che altro modo avrebbe potuto interpretarlo l'imperatore romano, sennonché questi popoli volevano essi stessi l'annessione? Se una singola rana istiga tutte o una gran

parte delle altre rane, che infine crepano insieme perché non rispettavano l'imperatore di prima (l'imperatore che poi fu costretto a cambiare la sua faccia e a diventare uno spietato vendicatore), non si potrebbe leggere la favola come diffida imperiale?

Anche "la folla di sopra" (*supera turba*) – che viene presentata come degenerare se ricordiamo che *inquinassent omni contumelia* (I, 2, v. 21) il primo bonario re, di cui l'idra non è colpa, perché l'imperatore non è responsabile per le conseguenze che possono subentrare dopo che venga defenestrato – non si trova in Esopo e potrebbe essere un'allusione a classi elevate, nelle province ma anche a Roma, che potevano avere tramato contro l'imperatore. Sono quindi i destinatari della favola le classi elevate che avrebbero dovuto trarne un insegnamento? Ricordiamoci che quelli che sapevano leggere erano soprattutto parenti delle classi elevate o schiavi colti e che, inoltre lo stile di Fedro con i suoi sinonimi e il suo piede sofisticato, e il senso delle favole è profondo e non facile da capire.

Del fatto che *singulas* in *corripere coepit singulas* (I, 2, v. 25) deve significare piuttosto che non sono state divorate tutte le rane una per una ma soltanto singoli individui. Ce se ne rende conto quando si considera che l'*epimitio* diventerebbe assurdo se ormai tutte le rane fossero state divorate e fossero morte. Sono state uccise, quindi, soltanto certe parti della cittadinanza – vale a dire, le classi elevate, ossia solo i provocatori incomodi all'idra o al tiranno? Mentre Esopo evita coscientemente la solita allocuzione finale, Fedro può applicarla perché nella sua versione della favola non tutte le rane sono morte.

CONCLUSIONI (IN PARTE SPECULATIVE) APPLICATA LA FAVOLA AGLI EVENTI POLITICI DEL TEMPO DI FEDRO

La favola di Esopo racconta solo la storia di una popolazione seccata dalle conseguenze di non essere governata e che per questo richiede un re. È Fedro che aggiunge il dettaglio che si trattasse di un popolo dissolto, che non sopporta più la propria dissolutezza, e per questo domanda un re che lo curasse dai propri costumi inopportuni. Le due versioni poi s'incontrano nel fatto che le rane richiamano un altro re, poiché il primo è creduto inutile perché anche essendo un monarca lascia il suo popolo libero, che, dopo un breve periodo di ossequio e ordine, sfrutta questa libertà per ritornare ai costumi di

prima. Si potrebbe parlare di una pace non goduta, d'una immaturità nel comportamento con la offerta libertà. Segue poi l'altro re che induce un regno del terrore con assassini.<sup>7</sup>

Per quanto riguarda la funzione delle favole dobbiamo ricordarci con Henderson che mentre le rane “learn the hard way, usual in fable, from the outcome”, noi,

on the other hand, are telling ourselves *their* story. Telling tales is, paradigmatically, *the* human activity, where power-and/as-representation intertwine/s between narrative and narration.  
(HENDERSON, 2011, p. 187)

Noi quindi non ci troviamo *dopo* la calamità, risultato del nostro agire sbagliato, ma ci troviamo nella situazione di essere avvisati di non agire come i protagonisti della favola, per non subire la loro stessa calamità.<sup>8</sup>

Sotto queste premesse, possiamo chiederci tutto quanto segue per quanto riguarda la versione di Fedro:

Mentre dovremmo supporre che il primo re *simbolizzi* la protodemocrazia di Atene sotto Solone, “la libertà procace” il suo stato pre-solonico dopo le riforme di Dracone (da cui risultarono *aequae leges*), e l'idra il tiranno Pisistrato, è invece molto più probabile,<sup>9</sup> se consideriamo bene l'ultimo verso della favola,<sup>10</sup> che quest'ultimo è inteso come il primo re. E “la libertà procace” sarebbe il tempo fra 590 e 560, quando Solone aveva lasciato Atene e l'*isonomia* (*aequae leges*)<sup>11</sup> proposta da lui non fu realizzata in tutti i punti, anzi in pochi,<sup>12</sup> visto anche che nell'introduzione Fedro appunta che non si sarebbe trattato di un malvagio:<sup>13</sup> in questo caso l'idra rimarrebbe soltanto la minaccia costante di un cambiamento verso il male, che ci insegna la fine della favola.<sup>14</sup> Dal punto di vista allegorico invece, lo *stato nascendi* nella favola di Fedro potrebbe anche simbolizzare Atene e il pezzo di legno un bonario imperatore o governatore romano. Rimane, quindi, l'idra la spada di Damocle che minaccia, se gli Ateniesi non accettano la reggenza dei romani? Non possiamo, insieme con gli Ateniesi e i Greci, inserire altrettanto tutte le altre province romane, forse anche quelle in *stato conquistandi*? Il fatto che le rane richiedono con insistenza un re potrebbe, inoltre, essere interpretato in modo che Fedro voleva fare credere il mondo romano, che gli Ateniesi avrebbero

individuato, che il sistema di partiti, cioè anche la loro – e ogni altra! – democrazia come tale, non sia l'ottima forma politico-sociale. Questo, comunque, non è il caso nella versione greca, che non se ne importa se sia meglio la monarchia o la democrazia – anzi ci troviamo il termine anarchia coscientemente scelto come contrario di democrazia.

È appariscente che Fedro accenta che un principato concentrato su un singolo reggente rispettivamente una monarchia per sé non è mica tristo, anzi, e che gli Ateniesi nella favola soltanto piangevano, perché non erano abituati al carico. Con questa importante osservazione incidentale, che alcuni editori eliminano, perché non si trova in tutte le manoscritte, Fedro potrebbe difendere e legittimare i rapporti politici e le strutture di potere attualmente in vigore. Potrebbe darsi che Fedro scelse questa favola, ossia scrisse la sua introduzione e il suo epimitio perché c'era una parte della popolazione che si lamentava della monarchia, e lui voleva ammonire questa gente. Siccome ci troviamo con la nostra favola probabilmente nelle prime due generazioni dopo la conquista di potere da Augusto, potrebbe darsi che i motivi non sempre siano stati razionali, ma che si trattasse talvolta anche di sola nostalgia per la repubblica e amore della libertà repubblicana, nonostante che l'impero di Augusto e di Tiberio per sé fu riconosciuto e ritenuto buono anche dalla maggior parte di quelli critici.<sup>15</sup> Gli indizi nell'introduzione sono piuttosto ovvi: Fedro perora la monarchia in quanto mostra i pericoli di un sistema pluripartitico in una democrazia o repubblica.

Henderson, il commentatore più recente delle favole di Fedro, pensa, invece, che la favola non si fosse lasciata interpretare in una maniera neutrale o pro-imperiale, e che per questo Fedro l'abbia localizzata ad Atene<sup>16</sup>: l'uso di Atene quindi come manovra che avrebbe evitato qualsiasi connessione della favola con la Roma dei Cesari. L'interpretazione e l'argomentazione di Henderson sono le seguenti:

this [...] political fable takes the theme of self-inflicted terror [...] the nation [scil. le rane; R.G.] prayed for a king as a heaven-sent boon to save them from themselves. A big splash and plenty of ripples worked for a while, but the novelty palled; second time round, they got more than they bargained for – the problem of

misrule was taken out of their hands, and solved for good. So kingship is not a sale-or-return 'contract', but a surrender of autonomy. [...] Frogs, those squashy losers in fable, should always look before they leap [...] what hearing could *Julio-Claudian* frogs give *their* fabulist? [...] the story of the Caesars' seizure of Rome/Principate itself isn't hard to square with the idea that the citizens wished an emperor *on themselves* to escape anarchy, but must leave us with an absurd [...] contrast between Augustus Log and Tiberius Watersnake. [...] Log is an absolute ruler. Removed from all exchange, he exercises no power; so ultimately he can have none (HENDERSON, 2011, p. 189-90).

La soluzione di Henderson dimentica che non soltanto Esopo ma anche i suoi successori, come Fedro, scrivevano favole con uno scopo essenziale. Se concordiamo con Hausrath c'è una generale "Zielsetzung der Fabel":<sup>17</sup> "Sie will in einem möglichst plastisch ausgeführten Bild eine Lehre geben, in der sie gipfelt und der sie zustrebt"<sup>18</sup> (HAUSRATH, 1936, p. 73). Se, come vuole Henderson, Fedro intenzionalmente impedisce qualsiasi possibilità di identificazione da parte dai Romani con la favola delle rane, scrivere questa favola non ha più senso, perché – pensiamo secondo i criteri della *Ars Retorica* di Orazio! – la favola perderebbe la sua utilità ossia la sua "Zielsetzung".

Interessante rimane comunque l'accento di Henderson che la favola delle rane potrebbe avere a che fare con l'*interregnum*, che nel tempo dei primi Cesari ancora simbolizzò una "provisionality of dynastic succession in the minds of Roman citizens" (HENDERSON, 2011, p. 190).

Resta da dire che lo stesso Hausrath – apparentemente dimenticando la "Zielsetzung" nella pubblicazione delle favole da lui stesso accertata – nega ogni dimensione politica delle favole a noi tramandate.<sup>19</sup> L'argomento che non possono essere politiche perché sono ricavate da Esopo è molto debole.<sup>20</sup> Non considera abbastanza la possibilità che un contenuto – anzi una storia modificata – messo in un certo contesto attuale può dimostrare un valore anche politico a prescindere dall'epoca alla quale risale l'originale.<sup>21</sup> Se contenuti tramandati non avessero questa potenzialità, la letteratura difficilmente potrebbe essere utile. Vediamo spesso nella prassi quotidiana e politica-sociale come contenuti storici vengano strumentalizzati per motivare gente a pensare e agire in un certo

modo. Hausrath non prende in considerazione che la letteratura è polivalente, cioè che ha la capacità di trasportare messaggi non espliciti a chi li vuole intendere. È questa una parte importante della magia della letteratura – anche delle favole: e se non fosse così, neanche l’apologo di Agrippa avrebbe senso o utilità. I lettori e gli ascoltatori sensibili non hanno bisogno di “unverkennbare Anspielungen”.<sup>22</sup> E poi non dimentichiamo che Fedro stesso sulla genesi della favola dice:

[...] Servitus obnoxia,  
Quia quae volebat non audebat dicere,  
Affectus proprios in fabellas transtulit  
Calumniamque fictis elusit iocis (III, pr., v.34-37).

[...] La apprensiva servitù,  
come non azzardava dire che voleva,  
trasferì i propri atteggiamenti in favole  
e scampò l’angheria con arguzia finta.

#### L’EPIMITIO DELLE RANE CHE CHIEDONO UN RE

Come abbiamo già osservato, la particolarità della versione greca della parziale mancanza dell’epimitio<sup>1</sup> in forma di discorso diretto è dovuta al fatto che i protagonisti furono uccisi prima che avessero potuto riceverlo. Rimane soltanto il vero e proprio epimitio da cui si distingue quello di Fedro.

⊗ I ogoj dhl oi-ēēi aīeinoh eēti nwqei]-kai'nh\  
ponhrou] eēein afxontaj h4araktikou] kai'kakourgouj  
(N° 44 della *Collectio Augustana*)

La favola mostra che meglio è aver sovrani  
inetti e non cattivi che perturbatori e malviventi.

“Quia noluitis vestrum ferre” inquit [Iovis; R.G.] “bonum,  
Malum perferte”. – “Vos quoque, o cives” ait  
[Aesopus; R.G.] “Hoc sustinete, maius ne veniat malum”  
(I, 2, v. 29-31).

“Siccome non avete voluto portare il vostro”, disse [Giove; R.G.],  
[“come cosa buona,

sopportate il male”. – “Anche voi, cittadini”,  
disse [Esopo; R.G.], “sostenete questo, affinché non venga un male  
[più grande”.

La morale dell’epimitio greco è molto generica: sovrani che sono inetti sono meglio di quelli malvagi. Potrebbe essere letto persino come difesa del sistema democratico ateniese: malgrado i suoi fastidi e la sua parziale inettitudine, in ogni caso è meglio che avere un tiranno aggressivo e senza riguardo.

Presso Fedro viceversa il messaggio semplicemente è che si dovrebbe sopportare l’impero di un monarca (o, nel caso di Pisistrato, di un tiranno), affinché non si pervenga a una dominazione (più) oppressiva, a un sovrano peggiore o un sistema politico inetto. Mentre dunque può essere che il testo greco piuttosto difenda la democrazia, Fedro argomenta che è del tutto normale richiedere un re perché, come da lui stesso evidenziato tramite l’introduzione, una democrazia a lungo non può funzionare, ma sfocia per causa delle lotte dei partiti e del libertinaggio del popolo democratico in una tirannide o nel caso migliore in una monarchia. Per questo, aver un monarca buono è la migliore condizione politica.

Dalla versione di Fedro risulta però un problema: siccome lui collocò la favola durante la tirannide di Pisistrato, il consiglio di accettare Pisistrato, per non azzardare un dominatore peggiore, piuttosto avrebbe potuto motivare quelli Romani che ancora desiderano una democrazia o la vecchia repubblica a uccidere l’imperatore romano attuale. Dovrebbero aver imparato dalla storia concreta che dopo Pisistrato non è seguito un dominatore peggiore ma Clistene, che portò avanti l’opera di Solone e il quale cominciò (di nuovo) un processo di democratizzazione, che culminò nell’età d’oro di Atene e nell’egemonia (più o meno democratica) di Pericle, anche lui tutt’altro che un dominatore peggiore di Pisistrato.

#### LA DATAZIONE DELLA FAVOLA PRESSO FEDRO

La favola sulle *Rane che chiedono un re*, insieme con la favola *Cesare a un servo*<sup>1</sup>, potrebbe dimostrare la fedeltà di Fedro di fronte ai cesari, e può essere un indizio verificante che lui visse sotto le prime generazioni dei cesari, cosicché le datazioni biografiche della nascita

probabilmente non prima del 20 a.C. e non più tardi della nascita di Cristo<sup>2</sup> e della morte non prima della seconda metà del primo secolo d.C.<sup>3</sup> sembrano giuste.

In questo contesto siano permesse alcune ipotesi e rappresentazioni di scenari alternativi che potrebbero essere utili. Usiamo per questo il metodo di applicare tutto quello che Fedro riferisce degli Ateniesi come se lo riferisse ai Romani e la situazione politica romana della morte di Gaio Giulio Cesare fino alla metà del primo secolo d.C.

Considerando che la favola inizia con le rane che vivono in una palude (di corruzione), senza proprie leggi (*liber*), e richiedono da esse stesse a squarciagola un re che ordinasse tutto per il bene comune, possiamo pensare agli anni di guerra civile dopo l'uccisione di Cesare – con il quale il senato verificò impressionante la tesi di Fedro, che la repubblica (*liberae paludes* – I, 2, v. 10) non funziona –, un periodo *de facto* anarchico o almeno senza una reggenza legittima in cui parti della popolazione vissero in costumi dissoluti.<sup>4</sup>

Se assumiamo l'ipotesi di associare il personaggio del primo re soltanto ad Augusto o a tutti i cesari fin quando fu scritta la favola, quindi ad Augusto e Tiberio, e se la datazione della favola a un tempo prima dell'anno 31 d.C.<sup>5</sup> è corretta, possiamo presumere che Fedro scrisse la favola contro una parte delle classi elevate (*supera turba* – I, 2, v. 20), perché esse non in tutto erano d'accordo con Augusto. O egli scrisse contro quelli che non erano contenti della persona di Tiberio e del suo stile di “maneggiamento” o con qualche sua decisione o titubanza. Non credo improbabile che la favola si riferisca all'anno 14 d.C. quando Augusto morì e Tiberio, nonostante un testamento univoco che elesse lui come successore esistette, s'insediò nella sua carica imperiale soltanto con esitazione, ossia dopo l'assenso ufficiale del senato<sup>6</sup>. Potrebbe darsi che fu in quei mesi di trapasso che alcuni avrebbero desiderato un imperatore più risoluto, meno inetto (*inutilis*<sup>7</sup>). Fedro, che probabilmente ancora dopo la sua liberazione frequentava la casa di Augusto e poi di Tiberio, potrebbe avere difeso Tiberio tramite la sua favola, ricordando agli scontenti il destino delle rane.

Dall'altro canto, un indizio per l'identificazione – forse poco adulatoria – di Tiberio con il ciocco potrebbe essere la favola *Item caesar ad atriensem*<sup>8</sup>, in cui Fedro mostra Tiberio, secondo Oberg, “auf

seinem Landsitz in Misenum in einer sehr herablassenden, fast spöttischen Weise [... im; R.G.] Umgang[...] mit einem Sklaven [...] Als Vorbesitzer der Villa erscheint dort Lucullus”<sup>9</sup> (OBERG, 2000, p. 18). Possiamo chiederci se Fedro si lamenti così di possibili brutte maniere di Tiberio con i suoi servitori (o con i suoi sottoposti in generale), di cui il libero Fedro ancora può aver fatto parte. Un'altra possibilità sarebbe che Fedro scrisse la sua favola per ammonire i servi(tori) – forse soprattutto quelli della parte grecofona (con la cultura e tradizione ellenistica) dell'impero romano – di non lamentarsi di Tiberio perché potrebbe seguire un padrone peggiore. Che la villa di Tiberio sia stata quella di Lucullo può sottolineare le brutte maniere o anche la pesantezza – che permetterebbe l'identificazione con il ciocco – di Tiberio.

Un candidato predestinato per impersonare l'idra potrebbe essere Caligola. “Sueton. – Calig. 11 erzählt eine auf den jungen Caligula gemünzte Äußerung des Tiberius: *se natricem .. educare*. Manche meinen deshalb, mit dem bedeutungsgleichen *hydrum* (24) sei auf Caligula angespielt”<sup>10</sup> (OBERG, 2000, p. 46). Io, però, non sono sicuro se l'idra si riferisca davvero ad una persona, perché se sì, la favola perderebbe il suo carattere ammonitore. Cosa che già abbiamo constatata per quanto riguarda Pisistrato come idra. Inoltre, già Esopo scrisse *Batraxoi ai Kouatej basileá;*<sup>11</sup> e che il nemico delle rane non è *serpens*, ma *hydrus* risulta ormai dalla favola *Εξιη και υδροj*<sup>12</sup> di Esopo. Quanto ai destinatari rimane sempre possibile che Fedro abbia indirizzato la sua favola non – o non principalmente o solo – ai Romani, ma ai popoli appena conquistati ossia alle sue classi elevate e in processo di latinizzazione culturale, che ancora non avessero avuto pienamente familiarità e confidenza con la nuova situazione.<sup>13</sup>

#### CONCLUSIONE

Anche se Henderson afferma che Fedro comunque “romanizza” tutte le favole di Esopo ossia esopiche,<sup>14</sup> e che tutti i suoi poemi non hanno soltanto uno stile romano, ma hanno anche a che fare con il mondo romano visto dalla prospettiva storico-sociale,<sup>15</sup> possiamo dire che questa favola<sup>16</sup> è un esempio particolare del processo attraverso il quale Fedro s'impadronisce di un modello greco per crearsi da questo

una storia sua, dotata con le caratteristiche tipiche del suo narrare e poetare. Così Fedro riesce chiaramente a fare di una storia già esistente una propria.

L'analisi fornita ha l'effetto secondario che tramite essa riusciamo anche a interpretare la favola *Dal calzolaio al medico*<sup>17</sup> più adeguatamente quando riconosciamo che anche là abbiamo una testimonianza per la fedeltà di Fedro nei confronti dell'imperatore, con cui è da identificare il re che rimprovera il popolo. Come supplemento alla favola *Le rane che chiedono un re*, che i lettori forse sentirono come troppo poco esplicita, Fedro quindi pubblicò *Dal calzolaio al medico* di cui non esiste un pendant nella *Collectio Augustana*. Quella favola mostra l'immagine concreta del saggio sovrano, che sa meglio quello che è giusto e bene per il popolo. Mentre il popolo senza la guida del re, agendo quasi in modo democratico, si fida delle persone che non gli vogliono bene, il buon imperatore sa di smascherare gli impostori e i demagoghi mettendoli alla prova.

ABSTRACT

Phaedrus as political author? Historical contextualization of fable  
*The Frogs Desiring a King*

Phaedrus modified the Aesopian fable of *The frogs desiring a king*. He added an introduction and changed the main part and the epimyth. This article analyzes the meaning of the modifications, and interprets the version shaped by Phaedrus taking in consideration the historical and political context.

KEYWORDS

Phaedrus; Aesop; *The frogs desiring a king* political fable.

NOTAS

- <sup>1</sup> Ringrazio Mario Rossi dell'Istituto di Romanistica dell'Università di Vienna per la correzione grammaticale di questo saggio.
- <sup>2</sup> Il testo greco da me citato segue l'edizione ÅSOP. *Fabeln*. greco/tedesco. Trad. Thomas Voskuhl. Reclam: Stuttgart, 2005 che a sua volta riproduce l'edizione di B.E. PERRY. *Aesopica*. A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him or Closely Connected with the Literary Tradition That Bears His Name, Collected and Critically Edited, in Part Translated from Oriental Languages, with a Commentary and Historical Essay. Vol. 1: Greek and Latin Texts. Urbana (Ill.), 1952. Ristampa New York, 1980.
- <sup>3</sup> Il testo latino da me citato segue l'edizione di Otto Schönberger (PHAEDRUS. *Liber Fabularum*. *Fabelbuch*. latino/tedesco. Trad. Friedrich Fr. Rückert e trad. e a cura di Otto Schönberger. Reclam: Stuttgart, 1975) che segue l'edizione di L. MÜLLER. *Phaedri Fabularum Aesopiarum libri 5*. Teubner: Leipzig, 1909, rivista con A. GUAGLIANONE. *Phaedri Augusti liberti Liber Fabularum*. Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum. Turin: Paravia, 1969 e con il *codex Pithoeanus*.
- <sup>4</sup> Βατραχοὶ αἰχμηταὶ βασιλέα (n° 44 della *Collectio Augustana*) ossia *Ranae regem petierunt* (I, 2 di Fedro).
- <sup>5</sup> Δημάδης οἰκτωρ (n° 63 della *Collectio Augustana*).
- <sup>6</sup> *Demetrius rex et Menander poeta* (v, 1).
- <sup>7</sup> Ἄλιεὺς ὄβωρ τυπῶν (n° 26 della *Collectio Augustana*).
- <sup>8</sup> *Ex sutore medicus* (I, 14).
- <sup>9</sup> *Asinus ad senem pastorem* (I, 15). La dimensione politica di questa favola è stata analizzata da JUNQUEIRA, 2011.
- <sup>10</sup> Cf. soprattutto l'epilogo del secondo libro, n° 14 del terzo libro e n° 5 del quarto libro nei quali incontriamo non soltanto la figura di Esopo ma anche quella degli Ateniesi, come poi anche nella favola sulle *Rane che chiedono un re*.
- <sup>11</sup> "Aesop does not rub shoulders with *history* in fable collections" (HENDERSON, 2011, p. 242, nota a piè di p. 19).
- <sup>12</sup> doppia parte come narratore e ammonitore.
- <sup>13</sup> *Athenae cum florent aequis legibus* (I, 2, v. 1).
- <sup>14</sup> *Arcem tyrannus occupat Pisistratus*. (I, 2, v. 5)
- <sup>15</sup> Credo che "riportò" sia una traduzione non molto adatta, perché si "riportano" soltanto dei fatti, e tutti i destinatari dovrebbero avere saputo che una storia su rane che chiedono un re fosse soltanto una parabola o più precisamente una favola, che l'autore stesso non poteva riportare ma declamare.
- <sup>16</sup> *Aesopus talem tum fabellam rettulit*. (I, 2, v. 9)
- <sup>17</sup> "Phaedrus legte seiner Dichtung eine griechische Sammlung zugrunde, die er 'Aesopus' nennt. Vielleicht war dies die Sammlung des Demetrios von Phaleron; allerdings sind manche Fabeln mit Erlebnissen des Aisopos verbunden, kommen also aus einer Lebensbeschreibung" (SCHÖNBERGER, 1975, p. 217). [Fedro basò le sue favole su una raccolta greca che egli chiama 'Aesopus'. Potrebbe darsi che fu questa la collezione di Demetrio Falereo. Alcune delle favole, tuttavia, sono connesse con esperienze vissute di Esopo, derivano dunque da una biografia.] "Ein Fabelbuch – in Prosa oder poetischer Form – gab es in Rom vor Phaedrus nicht" (SCHÖNBERGER, 1975, p. 214). [A Roma un libro di favole – sia in prosa che in forma poetica – prima

di Fedro non era esistito.]

<sup>18</sup> “A fábula serve para relatar a verdadeira situação política, social [...] de uma determinada sociedade” (VIEIRA, 2003, p. 51).

<sup>19</sup> *Procax libertas civitatem miscuit* (I, 2, v. 2).

<sup>20</sup> *aequis legibus* (I, 2, v. 1).

<sup>21</sup> *conspiratis factionum partibus* (I, 2, v. 4).

<sup>22</sup> *frenumque solvit pristinum licentia*. (I, 2, v. 3)

<sup>23</sup> *arcem tyrannus occupat Pisistratus*. (I, 2, v. 5)

<sup>24</sup> *Non quia crudelis ille* (I, 2, v. 7).

<sup>25</sup> *tristem servitatem* (I, 2, v. 6).

<sup>26</sup> *quoniam gravis omnino insuetis onus* (I, 2, v. 7-8).

<sup>27</sup> Se non consideriamo *insuetis* (I, 2, v. 8) come “ai greci che non erano abituati” ma in senso di una *gnome* come “a chiunque che non è (stato) abituato”, cade l’allusione.

<sup>28</sup> “εἰς ἄεϊνò.

<sup>29</sup> Ogni lettore del poema ha notato una certa incoerenza fra la scena iniziale e la favola, perché quella ultima non armonizza con la storia di Pisistrato.

<sup>30</sup> La folla che si trovava sulla superficie dello stagno.

<sup>31</sup> La folla che si trovava sulla superficie dello stagno.

<sup>32</sup> La folla che si trovava sulla superficie dello stagno.

<sup>33</sup> “die bewußt erstrebte Kürze und die Abänderung in einem Detail [...] sind für Phaedrus’ Arbeitsweise charakteristisch” (HAUSRATH, 1936, p. 73). [la brevità consapevole voluta e la modificazione in un dettaglio [...] sono caratteristiche per il modo di lavorazione di Fedro.] Dobbiamo reputare la nostra favola ancora più particolare dato che Fedro non accorciò la favola, come lui di solita soleva di fare, e dato che né mutò soltanto uno o due dettagli ma tanti.

<sup>34</sup> *liberis paludibus* (I, 2, v. 10).

<sup>35</sup> “Até então, havia uma situação de harmonia inicial. No entanto, uma característica fundamental dos textos narrativos é a presença de elementos que rompem com este estado de normalidade. Desta forma, subitamente, surgem acontecimentos que modificarão o rumo da cena inicial: *damore subito hostium*” (JUNQUEIRA, 2011, p. 74).

<sup>36</sup> *supera turba* (I, 2, v. 20).

<sup>37</sup> *vocem praecudit metus*. (I, 2, v. 26)

<sup>38</sup> Oberg nota: “Daß der Auftrag an Mercur ,heimlich‘ erfolgt, beleuchtet besonders die Form der Unterdrückung”. (OBERG, 2000, p. 45) [Che l’incarico a Mercurio è affidato “furtivamente”, illumina particolarmente la forma della soppressione.]

<sup>39</sup> “A conclusão da narração convida o leitor a rever a percepção que ele fizera dos elementos opostos no início. A valência positiva do começo, colocada em relação com o fim negativo, forma uma figura completa”. (VIEIRA, 2003, p. 52)

<sup>40</sup> Questi protagonisti animaleschi “make available to us ways to think with nature as if it were politics [...] And the idea of fabulation is to pressurize listeners. Fables come with a warning attached [...] So fable [...] is a warning that can be heard before [...] we go join the doves [ossia nella nostra favola le rane; R.G.]; before [...] citizens put themselves in the wrong hands” (HENDERSON, 2011, p. 187).

<sup>41</sup> O anzi necessario, perché se Pisistrato fosse l’idra, mancherebbe il momento ammonitore della favola, dato che gli Ateniesi ormai si troverebbero nella situazione

peggiore e, quindi, non potrebbero imparare dalla storia raccontata, perché già l'avrebbero vissuta nel proprio corpo.

<sup>42</sup> *Hoc sustinete, maius ne veniat malum.* (I, 2, v. 31) ["Sostenete questo, affinché non venga un male più grande".]

<sup>43</sup> Cf. OBERG, 2000, p. 44.

<sup>44</sup> "Luzzatto [...] verweist auf den Komödiendichter Alexis, der im 4. Jh. v. C. Äsop im Gespräch mit Solon habe auftreten lassen – ein möglicher Anlaß für die Szenerie bei Phaedrus". (OBERG, 2000, p. 46) [Luzzatto [...] indirizza al commediografo Alessi, che nel quarto secolo a. C. presentò Esopo conversando con Solone – una possibile causa per lo scenario presso Fedro.]

<sup>45</sup> *Non quia crudelis ille* (I, 2, v. 7).

<sup>46</sup> "We must try not to think the consequences of Aesop's counterfactual advice through: if Athens were content to be Athens [...], then that nice log Pisistratus could have been finessed; but given that he had them where he wanted, they should not have interrupted and exacerbated his, and his son's, tyranny, but instead spared themselves watersnakedom; but, in that case, tyrannicide would not have happened, nor democracy" (HENDERSON, 2011, p. 242, nota a piè di p. 20).

<sup>47</sup> "Dieses Thema [Volk-Alleinherrscher; R.G.] lag Phaedrus nach Ansicht einiger Kommentatoren am Herzen, weil er damit auf Augustus [...], mit dessen restriktiver Gesetzgebung manche unzufrieden waren, oder auf Tiberius [...] habe anspielen wollen". (OBERG, 2000, p. 46) [Questo tema [popolo – sovrano assoluto; R.G.], secondo alcuni commentatori, a Fedro gli stava a cuore, perché con questo voleva alludere ad Augusto [...], di cui legislatura restrittiva alcuni erano scontenti, o a Tiberio.]

<sup>48</sup> "this fable [...] has gone out of its way to ensure that no one could pin it to Rome". (HENDERSON, 2011, p. 191)

<sup>49</sup> Finalità della favola.

<sup>50</sup> Vuole dare un insegnamento nel quale culmina e al quale si dirige in un'immagine eseguita il più plasticamente possibile.

<sup>51</sup> "Wenn sich also die uns erhaltenen Gedichte des Phaedrus als relativ harmlos herausstellen, wenn sich keinerlei politische Anspielungen in ihnen finden, so muß erklärt werden, warum sich Seian veranlaßt sah, gegen diesen Skribenten vorzugehen (sic). [...] Die inkriminierten Gedichte sind damals von der Zensur unterdrückt und auch später von Phaedrus nicht mehr in seine Sammlung aufgenommen worden". (HAUSRATH, 1936, p. 82) [Se quindi i poemi di Fedro conservati a noi si rivelano relativamente innocui, se non ci si trovano affatto allusioni politiche, dobbiamo spiegare, perché Seiano si sentì costretto a procedere contro questo scrittore. [...] A quell'epoca, i poemi incriminati furono soppressi dalla censura, e anche più tardi non furono più contenuti nella sua collezione.]

<sup>52</sup> "die Hauptfrage bleibt, ob Phaedrus bei der Auswahl und Umgestaltung seiner Fabeln so verfuhr, daß die Zeitgenossen unverkennbare Anspielungen auf das Rom des Tiberius und Seian erkennen mußten. [...] Von den Fabeln selbst werden von den Neueren namentlich drei als politisch aktuell betrachtet [...] Aber wie neuerdings auch Terzaghi hervorhebt, scheidert diese Auslegung schon daran, daß die Fabeln vollinhaltlich aus 'Aesop' entnommen sind". (HAUSRATH, 1936, p. 77) [la domanda principale rimane, se Fedro nella scelta e la riorganizzazione delle sue favole procedette

così, che i suoi contemporanei dovevano riconoscere allusioni inconfondibili alla Roma di Tiberio e Seiano. [...] Dai nuovi ricercatori delle favole tre sono esplicitamente considerate politicamente attuali [...] Ma come anche Terzaghi evidenzia recentemente, questa interpretazione fallisce già a causa del fatto che le favole sono ricavate in forma integrale da Esopo.]

<sup>53</sup> Per quanto riguarda quelle favole di Fedro, che si basavano su favole di Esopo, che forse non si trovano nelle collezioni perché vittime della censura, Hausrath poi può immaginare: “Nach Phaedrus’ Manier in starker Konzentration bearbeitet und mit einem wirkungsvoll stilisierten epimythium bewehrt, konnten diese Fabeln sehr wohl als versteckte Angriffe auf Seians Regiment aufgefaßt werden” (HAUSRATH, 1936, p. 82, nota a piè di p. 2). [Elaborate alla maniera di Fedro con una concentrazione forte e fornite di un epimitio stilizzato efficacemente, queste favole potevano essere interpretate molto bene come attacchi nascosti contro il reggimento di Seiano.] Tuttavia, Hausrath non offre argomenti validi perché proprio questo non sia stato il caso per quanto riguarda la nostra favola delle rane. Dobbiamo ricordarci che Fedro “foi condenado num processo em que Sejano fez de acusador, de testemunha e de juiz (...) o pérfido ministro de Tibério manobrava testemunhas de acusação e juízos de condenação” (CITRONI, 2006, p. 703).

<sup>54</sup> Allusioni inconfondibili.

<sup>55</sup> Hausrath ci informa che soltanto le collezioni ellenistiche e non anche già quelle dal periodo greco classico sarebbero state “mit lehrhaften Epimythien behaftet, die der Rhetorenschule entstammen” (HAUSRATH, 1936, p. 71). [fornite di epimiti istruttivi, che discendono dalla scuola retorica.]

<sup>56</sup> *Item caesar ad atriensem* (II, 5).

<sup>57</sup> Cf. SCHÖNBERGER, 1975, p. 215.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Cf. I, 2, v. 10-12.

<sup>60</sup> “Das erste Buch des Phaedrus wird vor 31. n. Chr. verfaßt sein” (SCHÖNBERGER, 1975, p. 215) [Il primo libro di Fedro sarà scritto prima dell’anno 31 d.C.].

<sup>61</sup> Sembra stato altro che il solito processo di *interregnum*.

<sup>62</sup> Fedro si potette aspettare che i Romani colti – il suo pubblico principale, come già abbiamo constatato – sapevano che nella versione greca per la situazione di partenza della favola la parola era ἀναρχία e νῶξελ ηῖ ossia nell’epimitio νῶξηε e μηῖονηροῖ per la caratterizzazione del primo regno.

<sup>63</sup> II, 5.

<sup>64</sup> Nella sua residenza di campagna a Misenum con arie di superiorità e quasi beffardo [...] nei; r.c.] rapporti con uno schiavo [...] Lá, come precedente proprietario della residenza apparisce Lucullo.

<sup>65</sup> Svetonio. – Calig. 11 racconta un’osservazione di Tiberio che si riferisce al giovane Caligola: *se natricem .. educare*. Perciò alcune persone pensano, che con *hydrum* (24), che ha lo stesso significato, sia alluso a Caligola.

<sup>66</sup> N° 44 della *Collectio Augustana*.

<sup>67</sup> N° 90 della *Collectio Augustana*.

<sup>68</sup> Un’ulteriore soluzione a me è stata proposta da Ana Thereza B. Vieira, professoressa all’Università Federale di Rio de Janeiro, richiamando l’attenzione sul fatto che *rex*

potrebbe riferirsi anche al “governatore” di Roma Lucio Elio Seiano – per il ruolo di Seiano nella vita di Fedro cf. III, pr., v. 38-50. Interessante sarebbero conoscere gli argomenti di Vandäle. Purtroppo non ho trovato il suo (antico) libro in nessuna biblioteca. “Nach Vandäle 38 [Vandäle. *Qua mente Phaeder fabellas scripserit*. Paris, 1897; R.G.] soll Tiberius der stumpfsinnige – aber unschädliche, ja verächtliche – Holzblock sein und Seian die mörderische Wasserschlange. In den 10 Versen der sehr hübsch vorgetragenen Einleitung *Athenae cum florent* etc. [...] sieht Vandäle 1. eine Charakteristik der römischen Republik, 2. der Bürgerkriege, 3. des Triumvirats und 4. der ersten Kaiserzeit”. (HAUSRATH, 1936, 77, nota a piè di pagina 4) [Secondo Vandäle 38 [Vandäle. *Qua mente Phaeder fabellas scripserit*. Parigi, 1897; R.G.] Tiberio sarebbe l'inebetito – ma innocuo, anzi spregevole – ciocco e Seiano l'idra assassina. Nei 10 versi dell'introduzione *Athenae cum florent* ecc. eseguita graziosamente [...] Vandäle vede 1. una caratteristica della repubblica romana, 2. delle guerre civili, 3. del triumvirato e 4. della prima epoca imperiale.]

<sup>69</sup> “the fabulist is ‘Romanizing’ *all* the tales he tells – not just because he puts them into Latin, but by his choice of material, by his editorial framing, by his *montage* of the collection (as the design of a controlling ‘author’, and a ‘poet’ [...])” (HENDERSON, 2011, p. 2).

<sup>70</sup> “The poems [...] lead readers along many different avenues right into the grain of social life at Rome, as well as into informal thinking about the rule of the Caesars” (HENDERSON, 2011, p. 4).

<sup>71</sup> Come per esempio anche *poeta de credere et non credere* (III, 10), dove troviamo “die Behauptung des Dichters, die Geschichte habe sich zu seiner Zeit abgespielt” [l'affermazione del poeta che la storia si sarebbe svolta nel suo tempo], che non è altro che “Fiktion und die Einführung des Augustus als Lösers der Aporie höfische Schmeichelei” (HAUSRATH, 1936, p. 100). [finzione e l'introduzione di Augusto, come quello che risolve l'aporia, cortese adulazione.]

<sup>72</sup> *Ex sutore medicus* (I, 14).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ÄSOP. **Fabeln**. greco/tedesco. Trad. Thomas Voskuhl. Stuttgart: Reclam, 2005.

CITRONI, Mario *et alii*. **Literatura de Roma antiga**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

HAUSRATH, August. Zur Arbeitsweise des Phaedrus. **Hermes** (Zeitschrift für Klassische Philologie). Vol. 71. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1936.

HENDERSON, John. **Telling Tales on Caesar**. Roman Stories from Phaedrus. Oxford: Oxford University Press, 2011.

JUNQUEIRA, Renan Moreira. A representação de opressão e poder nas fábulas I, 15 e I, 17 de Fedro. In **Folio**, n° 1. p. 71-81. 2011.

OBERG, Eberhard. **Phaedrus-Kommentar**. Stuttgart: Franz Steiner, 2000.

PHAEDRUS. **Liber fabularum**. Fabelbuch, latino/tedesco. Trad. Friedrich Fr. Rückert e trad. e a cura di Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 1975.

SCHÖNBERGER, Otto. Nachwort. In: PHAEDRUS. **Liber fabularum**. Fabelbuch, latino/tedesco. Trad. Friedrich Fr. Rückert e trad. e a cura di Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 1975. p. 206-32.

VIEIRA, Ana Thereza Basílio. Aviano: uma nova perspectiva para as fábulas latinas. **Calíope**: Presença Clássica, nº 11. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003. p. 51-61.

# As imagens do saber no prólogo (v. 1-32) do poema *Da natureza*, de Parmênides

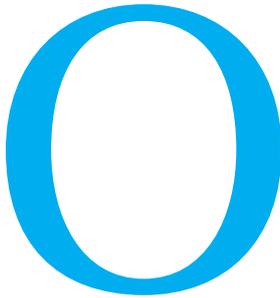
Ricardo de Souza Nogueira

## RESUMO

Este artigo apresenta uma proposta de análise da maneira como quatro imagens referentes ao conhecimento são construídas no Prólogo, fragmento 1 (v. 1-32), do poema de Parmênides intitulado *Da Natureza*. O trabalho contém ainda uma tradução desse texto, com base na manutenção dessas mesmas imagens. A análise pretendida fundamentou-se na utilização dos conceitos de imagem, metáfora e alegoria, amparados por ferramentas próprias da análise do discurso.

## PALAVRAS-CHAVE

Imagem; alegoria; Parmênides; *Da natureza*; prólogo.



poema intitulado *Da natureza*, do filósofo pré-socrático Parmênides, é uma das obras mais profundas e enigmáticas da humanidade. A obra adquiriu essa dimensão tanto por seu conteúdo filosófico quanto pelo estado do texto subsistente, que possui muitas lacunas e ideias de difícil interpretação, mesmo sendo, em sua totalidade, um dos mais antigos e extensos conjuntos de fragmentos filosóficos e o primeiro texto de um pré-socrático passível de ser colocado em uma ordenação lógica e linear.<sup>1</sup> Composto no séc. VI a.C., esse poema foi parcialmente reconstruído graças ao fato de ter sido citado<sup>2</sup> por diversos autores da Antiguidade.

O *corpus* de investigação deste trabalho é a citação conhecida como fragmento 1 (v. 1-32), que constitui o prólogo do poema de Parmênides, que sobreviveu ao tempo por ter sido reproduzido por Sexto Empírico<sup>3</sup> (VII, 111) no livro intitulado *Πρὸς Ἱογικουί*, *Contra os lógicos*, o sétimo livro de sua obra mais extensa intitulada *Πρὸς τοὺς μαθηματικουί*, *Contra os matemáticos*. O objetivo desse estudo é analisar a construção de quatro imagens no prólogo do poema, que possuem a função de criar representações referentes ao saber, e, para tanto, serão utilizados conceitos referentes à formação dos fenômenos imagem, metáfora e alegoria, além de algumas ferramentas da linha pragmática de análise do discurso. Desde já, é importante dizer que, no âmbito de um discurso literário, se entende aqui a imagem como uma síntese que, em seu enquadramento, não se reduz a seus constituintes, isto é, às palavras ou aos objetos unitários, uma vez que ela tem a capacidade de ser visualizada na mente como um todo por causa do significado completo que emana, exatamente por causa desses mesmos constituintes.<sup>4</sup>

No prólogo de seu poema (v. 1-32), Parmênides expõe uma série de imagens no intuito de guiar didaticamente a percepção do receptor de seu discurso,<sup>5</sup> como se o forçasse a aceitar determinadas formas de observação e enquadramentos. O poeta-filósofo apresenta primeiro uma imagem que pode ser considerada a síntese genérica de boa parte do conteúdo do prólogo e, posteriormente, será fragmentada em outros quadros, que, ao serem detalhados, formam novas imagens que possibilitam apreender com mais profundidade o significado de todo o texto.

Para formar imagens em seu poema, Parmênides faz largo uso de vocábulos referentes a seres e objetos retirados de um cotidiano específico, que recebem seu sentido do contexto de enunciação do tempo do filósofo. O texto impregna-se desse aparato comum, mas, pelo seu conteúdo filosófico-poético, há elementos fantasiosos próprios de uma linguagem sobrenatural, provenientes de um tempo ainda anterior ao surgimento do pensamento filosófico científico. Com base em um léxico relativamente simples e até repetitivo, o poeta-filósofo chega a representações de imagens de extrema complexidade. Encontra-se, a seguir, abaixo do texto grego original, a proposta de uma tradução do prólogo (v. 1-32) do poema de Parmênides, levando-se em conta uma tentativa de manutenção dessas imagens. É importante ressaltar que o texto grego aqui reproduzido e utilizado para a tradução foi editado pelo helenista e filólogo Néstor Luis Cordero,<sup>6</sup> que empreendeu tal trabalho baseando-se em uma revisão direta da tradição manuscrita.<sup>7</sup>

iβpoi tai/me ferousin oson t' epi'qumoj ikahei,  
 pempon, epei'n eD oθoi' bhsan pol u'fhmon agousai  
 dai'monoj , h kata'pan ta <u>th|feri ei'θota fwta.  
 th'feromhn, th'gak me pol u'frastoi feron iβpoi  
 aβma titai'ousai, kou'fai d oθoi' hθemoheun.  
 aθwn d eD xnoi'hsin <i>e> suriggoj aθthh  
 ai'qomenoj (doioi'gak epei'geto dinwtoisin  
 kukl oij a'ofote'wqen) , o'Be sperxoi'ato pempein  
 h'θiatej kou'fai, prol ipousai dwmata nuktoj ,  
 ei'p fabj , w'sahenai kratwn a'po xersi'kal u'ptraj  
 e'itqa pul ai nuktoj te kai'h'matoj ei'si kel euqwn,  
 kai'sfaj u'βerquron a'ofij' exei kai'N alno'j ou'θoj .  
 au'θai'd ai'qeriai pl h'etai megal oisi qure'troj  
 tw'n de'dikh pol u'poinoj exei kl hie'aj a'θoibouj .  
 th'h dh'parfahenai kou'fai mal akoisi l ogoisin  
 peisan epi'frade'w'j , w'βsfin bal anwto'h o'θha  
 a'p'tere'w'j w'seie pul e'wn a'po. tai'de'qure'trwn  
 xa'sm a'θane'j poihsan a'θapta'menai pol uxal kouj  
 a'θonaj e'θsurigcin a'θoibado'h ei'θicasai  
 go'mfoij kai'pero'h'h'sin a'θhro'lte: th'f'θ di a'u'θw'n  
 i'qij' exon kou'fai kat a'θacito'h a'βma kai'N βpouj .  
 kai/me qea'p'rof'wn u'βede'c'ato, xei'ra de'xeiri/  
 deci'ter'h'h e'Ben, w'le d e'θto'j fa'to kai/me proshuda:  
 w'jkou'f a'θana'toisi sunabroj h'θi'okoisin,

iβpoij tai/se ferousi iβahwn hēteron dw-  
xaiε Opeivouti se moiεa kakhyprouβempe neēsqai  
thhd Oooh (h)gar ap Oarwβwn eOtoJ paitou estih),  
aO aqemij te dikh te. Xrewde/se pah̄ta puqesqai  
hOeh aOqhij euOukl eβj aOremeJ h̄tor  
hOebrotw̄n doβaj , taij ouOeni pistij aOqhij .  
aO Ompij kai\taua maqh̄seai: wβ ta\dokouata  
xrh̄ dokimw̄j eihai dia\pantoJ pah̄ta perwata.

As éguas me levam tanto quanto a vontade alcançava,  
elas me enviavam, pois me conduziram guiando-me ao caminho

[pleno de vozes

da divindade, ela que, por meio de tudo, leva por ali o homem

[sapiente.

Por ali eu era levado, pois por ali as éguas, muito sagazes, me

[levavam,

ao arrastar o carro, e moças guiavam-me pelo caminho.

O eixo nas extremidades lança um grito de flauta,

inflamando-se (pois era pressionado pelas duas rodas

circulares, em ambos os lados), já que as moças filhas do Sol

se apressavam a enviar-me, após deixarem as moradas da noite,

em direção à luz, afastando de suas cabeças, com as mãos, os véus,

lugar em que estão as portas das vias da noite e do dia,

e uma viga superior as sustenta, em seus dois lados, e o umbral é

[de pedra.

Elas, etéreas, são preenchidas por grandes molduras,

e a Justiça que muito pune detém as chaves que as alternam.

As moças conselheiras, então, com palavras afáveis,

persuadiram-na com apuro, a fim de que para elas a tranca sujeita à

[abertura

ela impelisse rapidamente para longe das portas; e elas produziram

a imensa abertura de suas molduras, após se lançarem para fazer

[girar

eixos plenos de bronze nos tubos ocos alternadamente,

ajustados por pregos e pinos; por ali, exatamente através delas,

as moças retamente tinham o carro e os cavalos conforme era útil

[ao caminho.

E a deusa acolheu-me benévola, tomou minha mão

direita com sua mão, e assim falou este dito e o endereçou a mim:

“Ó rapaz, acompanhante de condutoras imortais,  
elas te levam com as éguas, alcançando tu a nossa morada,  
salve, já que nenhum mau destino te enviou a traçar antes  
este caminho (pois certamente está fora da rota dos homens),  
mas a Lei e a Justiça! É necessário que tu busques conhecer tudo,  
tanto o coração, que não treme da verdade bem torneada,  
quanto as opiniões dos mortais, nas quais não existe verdadeira  
[confiança.

Todavia também aprenderás isso: era necessário que os objetos  
considerados fossem comprovadamente penetrados totalmente  
[através de tudo.”

O termo ἵπποι, *éguas*, meio de condução até hoje para os homens, é o primeiro vocábulo que aparece no poema, sendo repetido depois no verso quatro, no momento em que adquire a qualificação de πολυφραστοί, *muito sagazes*. Esse substantivo, aos poucos, vai ganhando a companhia de outras palavras. Esses constituintes só em conjunto funcionam para expressar o significado da imagem formulada, com seu sentido global, universal e figurado. Dessa maneira, delimita-se uma primeira imagem, que, pela sua amplitude, pode ser considerada a apresentação genérica do prólogo (v. 1-5), uma primeira síntese imagética que se complementarà com outras que serão construídas posteriormente. O texto menciona cavalos que puxam um carro guiado por um homem impetuoso, através de um caminho pertencente a uma deusa e sinalizado por moças. Isso diz a passagem. Mas até onde vai essa imagem em extensão de significado? Começa aqui um verdadeiro macroato de linguagem<sup>8</sup> que se desenvolve por todo o prólogo do poema e tem a função de representar a iniciação filosófica de um animado discípulo por um professor de filosofia, por meio de um exercício de busca pela verdadeira sabedoria. Desse modo, o enunciado apresenta imensa força ilocucionária,<sup>9</sup> ao se expressar metaforicamente em toda a sua extensão. Com essa vestimenta, que se manterà na extensão do prólogo, o texto afigura-se como uma alegoria,<sup>10</sup> adquirindo ainda o estatuto de símbolo por sustentar todo um imaginário relacionado com a filosofia, perfeitamente plausível e compreendido ainda nos dias atuais.

É bom frisar que, para o enquadramento de imagens-síntese, não importa que o texto tenha um significado alegórico e metafórico,

uma vez que é possível visualizar a imagem do enunciado, mesmo que ela signifique algo diferente daquilo que o texto emite de modo frasal. Assim, um texto alegórico possui, na verdade, duas imagens: uma que está no enunciado frasal apresentado e outra que, sendo dependente desse mesmo enunciado, se encontra no significado pretendido, que, pelo fato de ser figurado e, assim, enfatizar o significado, se torna propício para expressar o macroato de linguagem, cujo destinatário é o receptor do poema. É perfeitamente possível enquadrar na mente a imagem de um carro puxado por éguas, com seu cocheiro, atravessando um caminho assinalado por moças, e esse é o enunciado apresentado no texto. O significado metafórico que advém daí e que não está enunciado no texto, por essa construção ser uma alegoria, forma, em um segundo momento de percepção, outra imagem, exatamente a do discípulo que faz um trajeto intelectual em busca do saber, o significado subjacente ao próprio texto.

Há até o verso cinco um número considerável de verbos de movimento que, com base na alegoria, parecem enfatizar o significado de busca do conhecimento por meio da movimentação do carro, a saber, *ferrein*, *levar* (que aparece quatro vezes), *irahein*, *alcançar*, *pempein*, *enviar*, *baihein*, *ir*, *ahein*, *conduzir*, *titaihein*, *arrastar* e *hēmoneuēin*, *assinalar*, *guiar*. Esse movimento em direção ao saber sempre vem associado ao *eu* do poema (o pronome pessoal no acusativo me aparece diversas vezes), o agente em foco nesse espaço figurado em que o carro se movimenta.

É preciso acrescentar que o próprio termo *οδοj*, *caminho*, que aparece na passagem, entra na composição da palavra *μεθοδοj*, *método*, que, possuindo o prefixo *meta*/indicador de passagem, transformação, em sua composição, significa etimologicamente *o caminho de travessia para se chegar a um lugar*. Nesse sentido, a síntese elaborada por Parmênides, que, em seu valor alegórico, mostra um homem perpassando um caminho pertencente a uma divindade, representa a busca de um aluno pelo conhecimento por meio de um método fornecido por um professor.<sup>11</sup> Esse significado figurado até hoje se faz sentir em âmbitos científicos, quando um professor, por exemplo, diz a um aluno que ele não deve seguir por esse caminho para solucionar uma questão intelectual.

Na conjuntura dessa primeira imagem, síntese genérica do todo,

é dito, então, que o caminho pertence a um *daiḿwn*, *divindade*, entidade feminina no poema que é exatamente a representação figurada do professor de filosofia. O *daiḿwn*, na cultura grega, é uma espécie de intermediário divino entre deuses e homens, e, assim sendo, torna-se perfeito para significar alegoricamente, no contexto filosófico parmenidiano, o professor que detém a revelação para seu discípulo, com o objetivo de fazer uma ponte de conhecimento que dota o aluno de sabedoria. As últimas personagens são as *koufai*, *moças*, que possuem grande valor simbólico relacionado com o saber, como se verá em seu detalhamento mais adiante.

O caminho de Parmênides ganha ainda outra determinação. Além de ser o caminho da divindade pelo qual o eu do poema é conduzido, é ainda o caminho *pol ulfhmoj*, *pleno de vozes*, adjetivo composto formado pelos radicais de *pol uj*, *muito*, e de *fhmi*, *dizer*. O uso desse adjetivo parece fazer menção à riqueza de revelações presentes na passagem pelo caminho.

O verso três, em especial, é de suma importância, tanto por seus problemas textuais, que lhe possibilitam uma pluralidade de significados, quanto por seu conteúdo. Na tradução apresentada, considerou-se o genitivo *daiḿonoj*, *da divindade*, o antecedente do pronome relativo feminino *h32* o que torna a oração relativa um ato concernente à divindade. Mas o problema crucial está na lacuna presente nessa oração, que foi preenchida por Cordero (1982, p. 165) com o intuito de colocar elementos o menos possível e de respeitar o hexâmetro dactílico utilizado por Parmênides.<sup>13</sup> Cordero, como muitos estudiosos que já se debruçaram sobre o problema, rejeita a conjectura de H. Mutschmann feita em 1912, com base no códice N, que teve larga aceitação por ter sido a edição utilizada por H. Diels em sua célebre edição de todos os fragmentos conhecidos dos pré-socráticos, e propõe a sua própria conjectura. Na edição de Mutschmann (*apud* CORDERO, 1982, p. 159-70) o pronome relativo introduz uma oração que possui o substantivo no acusativo neutro plural *asth*, *ciudades*, formando a frase *h4kata\pant @sth ferai ei0olta fwt@*,<sup>14</sup> que pode ser traduzida por *que, através de todas as cidades, leva o homem sábio*. O arquétipo que teria gerado os manuscritos de Sexto Empírico, referente à problemática, seria KATAPANTATHFEREI. É ele que estabelece as duas formas mais comuns presentes nos

manuscritos, a saber,  $\text{pahta}\theta\text{h}$  e  $\text{pahta th}$ .

Após uma revisão das edições formuladas por diversos helenistas e a leitura de vários códices da citação de Sexto Empírico e cotejamento entre eles, Cordero (1982, p. 166), com base no códice A, deixado de lado por Mutschmann e outros estudiosos, vê a possibilidade de a sílaba  $\text{th}$  conter um iota subscrito, o que possibilitou relação direta com o dativo  $\text{th}\iota$  que aparece duas vezes no verso seguinte. Contudo, ainda era necessário resolver o problema do *lagarus* presente na passagem, ou seja, o emprego de uma sílaba breve, no meio do verso, no lugar de uma longa, algo raro em Parmênides e que estava visível no terceiro pé do hexâmetro. Onde deveria existir um espondeu, havia uma sílaba longa e outra breve, em  $\text{pahta}$  Cordero (1982, p. 171), então, adiciona um  $\text{u}$  à sílaba  $\text{ta}$ , formando um ditongo longo, o que permite a reconstrução do hexâmetro, e junta esse ditongo à sílaba  $\text{th}\iota$  formando assim o pronome demonstrativo  $\text{tau}\iota\text{th}$ , sinônimo do artigo com valor locativo  $\text{th}\iota\text{E}$ , dessa maneira, o helenista propõe a sua conjectura, a saber,  $\text{kata}\iota\text{pa}\theta\text{ tau}\iota\text{th}$ . Vale registrar aqui, no âmbito do estudo proposto, a concordância da parte do autor desse humilde trabalho quanto à inexistência do termo  $\text{a}\theta\text{th}$  na passagem e o respeito pela economia de elementos acrescentados por Cordero e pela perícia em reconstrução da métrica. Qualquer conjectura, pelo próprio sentido do termo, nunca se pode apresentar como definitiva, mas a de Cordero traz uma solução que, inclusive do ponto de vista apresentado nesse trabalho, tem o mérito de deixar intacta a imagem formulada por Parmênides. Deve-se dizer que, ao que concerne a este estudo de construção de imagens, considerar a inexistência do termo  $\text{a}\theta\text{th}$  torna a alegoria do discípulo em busca do saber muito mais coesa e perfeita, por não haver a necessidade de uma ampliação que mencione cidades. Em meio à alegoria formada, o termo  $\text{a}\theta\text{th}$  funcionaria como uma espécie de freio, um embelezamento retórico desnecessário à síntese proposta na imagem e que, por não ser detalhado posteriormente, formando outras imagens, como acontece com boa parte dos constituintes que são citados na primeira imagem, considerada genérica, não se mostra plausível de estar no poema.<sup>15</sup> Portanto, tal termo tiraria o foco do espaço referente ao caminho como trajeto para a busca da sabedoria, que é, de fato, o que está em jogo na passagem. Não pretendendo

aqui questionar algo tão bem refutado por muitos helenistas e, sobretudo, por Cordero, que se pautou em um detalhado estudo filológico, essa pequena digressão serviu, no corpo desse trabalho, no mínimo, para mostrar que até mesmo um estudo sobre construções de imagens, como o proposto, poderia ser utilizado para refutar ou questionar inserções duvidosas no texto.

Para finalizar a primeira imagem, resta apenas mencionar algumas qualificações que dizem respeito ao eu do poema, que é o indivíduo que faz seu trajeto baseado no próprio desejo que tem de percorrê-lo. Tal atitude é bem marcada na oração introduzida pelo advérbio relativo intensificador  $\omicron\sigma\omicron\eta$ , que contém ainda o advérbio  $\epsilon\pi\iota$ , *acima*, o substantivo  $\kappa\omicron\mu\omicron\upsilon\varsigma$ , *vontade, ímpeto*, e o verbo  $\iota\kappa\alpha\eta\epsilon\iota\eta$ , *alcançar, atingir*; todos esses termos, de maneira eficaz, enfatizam a motivação do eu do poema, que, como foi mencionado, representa, por meio da alegoria, o aluno ávido por conhecimento. Portanto, esse indivíduo que passa por um caminho apenas acessível a um  $\epsilon\iota\sigma\omega\upsilon\varsigma$   $\phi\omega\upsilon\varsigma$ , *homem sábio*, deseja então tornar-se um homem desse tipo e, para tanto, precisa ser impetuoso para efetuar a travessia rumo ao saber. A forma  $\epsilon\iota\sigma\omega\upsilon\varsigma$  é um particípio perfeito do verbo  $\sigma\iota\beta\alpha$ , *saber*, que na passagem tem a função de adjetivo, qualificando, de maneira duradoura, o substantivo  $\phi\omega\upsilon\varsigma$ , *homem*, algo permitido pelo valor aspectual do perfeito com valor de presente presente.

Nessa análise até o verso cinco, foi possível perceber toda uma inter-relação entre os constituintes que compõem a primeira síntese imagética. Nos versos seguintes, Parmênides irá retomar alguns desses objetos já citados na primeira imagem, como se os colorisse para acrescentar-lhes novos detalhes, e, ao longo disso, formará novas imagens, enriquecendo o significado alegórico do prólogo. Fazer uma síntese geral da complexidade de todo o prólogo (e poder-se-ia dizer de todo o poema), como constrói o poeta-filósofo em seus cinco versos iniciais, parece ser mesmo o objetivo pretendido, uma vez que Parmênides cria, assim, um didatismo, cujo método é acrescentar outras informações por meio de diversas sínteses imagéticas extraídas da síntese genérica. Esse procedimento faz com que sua mensagem seja devidamente compreendida.

O que pode ser entendido como a construção de uma segunda imagem (v. 6-8) diz respeito aos detalhes que Parmênides acrescenta

ao termo *αβμα*, *carro*. O poeta-filósofo dá um verdadeiro *close* a esse carro citado na primeira imagem e, dessa maneira, forma uma nova imagem com base em um detalhamento que chega a dotar o texto de um elemento sonoro.

Esse referencial que o autor conheceu e possibilita a descrição de seu carro não pode ser visualizado materialmente pelo receptor atual de seu discurso. Poder-se-ia dizer que Parmênides constrói no prólogo um carro da antiguidade? Sim e não, pois, se toda representação artística tem sua fundamentação na realidade, deve-se registrar que ela não tem nenhum compromisso com essa mesma realidade, uma vez que é ampliada por meio da arte. Nesse sentido, é óbvio que o carro parmenidiano se apresenta como a construção de um objeto no poema, e, não necessitando de modo algum estar na realidade, reveste-se de toda a fantasia possibilitada pela veia artística do poeta-filósofo. O carro que Parmênides faz o seu receptor ver é a imagem subjetiva de um carro no âmbito de seu poema. Nessa construção, ele descreve esse objeto de modo bem interessante graças, em parte, ao peculiar ruído que o *αδων εθχνοίςιν*, *eixo nas extremidades* (ou seja, nos cubos que seguram as rodas) gera ao ser pressionado pelo peso do carro. O poeta-filósofo faz seu receptor praticamente ouvir aquele som velho e agudo, que até hoje é percebido em carroças rudimentares, ao dizer que o carro produz um *συρίγγος αὐθῆ*, *grito de flauta*. O *συρίγος*, na verdade, é um tubo oco, e, como serve para produzir som, daí seu significado de flauta, que dota o texto de uma expressão sonora em sua associação com o termo *αὐθῆ*, *grito*. Ainda na complementação desse peculiar carro, há fogo gerado por sua movimentação, o que é caracterizado pela presença do participio presente *αἰφόμενος*, *inflamando-se*. Há na imagem toda uma parafernália pertencente a um objeto bem peculiar, que pode ser compreendido tanto pelo receptor original do poema quanto pelo atual, uma vez que o texto, em seu estatuto durável de obra-prima, forma um diálogo com a modernidade pela ampliação gerada pela arte. A imagem se complementa expressando o porquê do som produzido pelo carro e de seu eixo inflamado, na oração explicativa *δοίει γὰρ ἐπειγέτο δινωτοίςιν κύκλοις ἀφότερῳεν* (v. 7-8), pois era pressionado pelas duas rodas circulares, em ambos os lados.

Uma oração temporal possibilita o que seria o início de uma

nova imagem (v. 8-10). É um detalhamento acerca das kouφai, *moças*, que, como a imagem anterior, é, na verdade, quase uma ação de colorir um elemento já citado na síntese genérica inicial do prólogo. É curioso notar que as moças hḗliades, *heliades*, filhas do Sol mitológico, são, na verdade, divindades noturnas. Elas agem à noite e, por isso, fazem surgir a luz. Parmênides brinda o seu receptor com uma bela imagem delas, ao mencionar um ato perpetrado por tais moças, com a oração wsamenai kraı̄wn aḗo xersi kal uptraı̄ (v. 10), *afastando de suas cabeças, com as mãos, os véus*. Essa menção aos véus, que se afastam da cabeça produzindo um desvendamento, é uma perfeita alegoria que está ligada à compreensão, ou seja, à sabedoria estabelecida no momento de reflexão. Essa evidente alegoria aparece associada a uma função simbólica bem característica da filosofia, a saber, o fabı̄, *luz, claridade*, que, no texto parmenidiano, aparece regido pela preposição eiḗ, indicadora, na língua grega, por excelência do lugar para onde.<sup>16</sup>

O advérbio locativo enı̄qa, *lugar em, ali*, introduz uma nova oração que começa a formar a última e a mais extensa imagem a ser analisada nesse trabalho (v. 11-21). Ela é uma notável ampliação do ato de as moças afastarem os véus da cabeça. No verso dez, o termo kraı̄ta, *cabeças*, associado à palavra kal uptraı̄, *véus*, forma um espécie de territorialidade figurada, que é o espaço desvendado pelas mãos. Seria como se Parmênides tomasse o rosto das moças em *close* e colocasse nele os elementos da próxima imagem. Fazendo isso, ele acrescenta objetos novos bem diferentes daqueles apresentados na primeira imagem, sem, contudo, perder um elo de significância, uma vez que esses novos elementos estão contidos em um objeto já citado, as moças, ou, mais precisamente, os seus rostos sem véus, que são a própria luz, representação figurada do saber.

A quarta imagem começa a ser moldada nesse ponto de luminosidade e sabedoria, com a revelação de um plano em que existem pul ai nuktoj te kai nı̄matoı̄ kel euı̄wn (v. 11), *portas das vias da noite e do dia*. As determinações são várias e extremamente detalhadas sobre essas portas. Em primeiro lugar, a oração sfaj uperquron aḗfiı̄ı̄ eı̄ei (v. 12), *uma viga superior as sustenta, em seus dois lados*, menciona o objeto que as segura, o uperquron, *viga, travessão*, um composto que graças ao prefixo uper, *acima*, evidencia bem a sua posição e função diante das portas. Depois, novas determinações vão sendo

acrescentadas aos poucos: as portas estão diante de um *l alnoij ouoij*, *umbral de pedra*; elas são *aiqeriai*, *etéreas*, são preenchidas por *megala quetra*, *grandes molduras*. Acrescente-se a isso a oração que apresenta o agente que movimenta as portas com as chaves necessárias para sua abertura: *twr̄ de\dikh pol upoinoj ekei kl hieaj aoi bouj* (v. 14), *a Justiça que muito pune detém as chaves que as alternam*. É interessante frisar aqui a personificação do termo *dikh*, *justiça*, por meio da própria semântica do texto, uma vez que Parmênides concede a esse substantivo o ato humano de ter a responsabilidade de abrir e fechar portas. A personificação acontece inclinando-se para o divino porque a ação se desenvolve em meio a um teor de fantasia, com elementos sobrenaturais.

Após deter-se novamente na figura das moças (v. 15), que são agora qualificadas como *parfamenai*, *conselheiras*, que fazem uso de *mal akoi\l ogoi*, *palavras afáveis*, para solicitar à Justiça a abertura das portas, Parmênides prossegue a descrição, de modo que se fica sabendo que tais portas possuem ainda uma *bal anwtoj. ooh\*, *tranca sujeita à abertura*, que foi impelida para longe pela Justiça. A ação de abrir as portas possibilita a descrição de novos detalhes: faz-se *quetrwn xasm aonej*, *imensa abertura das molduras*, que são produzidas quando as portas movimentam *pol ukal koi aonej e\ surigcin*, *eixos plenos de bronze nos tubos ocos*. A longa descrição dessas portas e dos elementos que a acompanham termina com a menção aos *gomfoi*, *pregos*, e *pekonai*, *pinos*, que ajustam os eixos. Por meio desse detalhamento, o poeta-filósofo enfatiza o espaço por onde o carro é conduzido, transpondo o limiar entre ignorância e conhecimento. Sempre guiado pelas moças, o carro atravessa a abertura formada. Tal ação é bem enfatizada espacialmente pelo advérbio locativo *th̄z* pela partícula afirmativa *r̄a* e pela preposição *dia*/ligada ao genitivo, com o sentido de *através de*. É preciso citar toda a oração por sua importância no texto em representar uma mudança para um espaço alegórico que indica uma interação entre um aluno e um professor de filosofia: *th̄r̄a di auoelwn iquj exon koufai kat aaciton aβma kai\ iβpouj* (v. 20 e 21), *por ali, exatamente através delas, as moças retamente tinham o carro e os cavalos conforme era útil ao caminho*.

Nessa transposição de um plano para outro, após a travessia das portas, o carro para, e o homem se encontra com a deusa. A partir do v. 24 até o fim do fragmento, encontra-se no texto um

discurso direto em que a deusa se expressa ao homem. Por mais interessante que seja a passagem, essa fala não será analisada aqui por fugir um pouco do objetivo desse trabalho. Quanto às portas, pode-se dizer que, por meio delas, se delineia um importante complemento da alegoria como um todo, havendo ênfase em suas aberturas para que, em seu valor metafórico, elas funcionem como mais um símbolo do conhecimento, já que o encerram atrás de si mesmas.

Com base nas análises empreendidas, observou-se que Parmênides, no processo de construção de quatro imagens presentes no prólogo, usou de uma técnica de generalização do todo, explorada na primeira imagem (v. 1-5), que possibilitou a construção de outras imagens por meio dos elementos genéricos citados e posteriormente desenvolvidos, a saber, o carro (v. 6-8), as moças (v. 8-10) e, em uma ampliação mais audaciosa dos elementos presentes na primeira e na segunda imagens, as portas (v. 11-21). Todas essas construções imagéticas funcionam para criar uma alegoria que tem significado filosófico de busca e recepção de conhecimento. Apresentando um valor metafórico bem funcional, há constituintes que até hoje podem ser compreendidos como símbolos do conhecimento, tais como *oobj*, *caminho*, e *fabj*, *luz*, só para citar os termos mais evidentes. Contudo, não são os termos em si que estabelecem ideias filosóficas, mas toda a descrição de atos em torno deles, pois, pelo poder da alegoria, se constroem as significâncias, e, dessa maneira, o caminho passa a ser a via de acesso para o conhecimento; o carro, o instrumento que leva o homem para o conhecimento; as moças, que apontam o caminho, as representações da claridade em benefício do homem que busca o saber, e, finalmente, as portas, os objetos que representam os dois planos das divisas entre desconhecimento e conhecimento da verdade.

ABSTRACT

The images of knowledge in the prologue (1-32) of Parmenide's poem on nature

This paper presents a proposal of analysis of the way four images related to knowledge are built up in the Prologue, fragment 1 (v. 1-32), of the Parmenide's poem named *On Nature*. The work also presents a translation of this text, based on the conservation of the same images. The intended analysis was based on the concepts of image, metaphor and allegory, supported by own tools of the analysis of discourse.

KEYWORDS

Image, allegory, Parmenides, *On Nature*, prologue.

NOTAS

<sup>1</sup> Não se sabe qual filósofo veio primeiro, Heráclito ou Parmênides, mas, mesmo se Heráclito antecederse Parmênides, os seus muitos fragmentos se assemelham a aforismos que possibilitam as mais variadas formas de ordenação. Para uma tentativa de ordenar logicamente os fragmentos, ver COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

<sup>2</sup> Cordero (2011, p. 49-51) discorre extensamente sobre o fato de que a grande maioria das obras dos filósofos pré-socráticos se perdeu, restando, na verdade, citações que são chamadas erroneamente de fragmentos, uma vez que sobreviveram por estarem contidas no interior de livros pertencentes a vários autores da Antiguidade. A afirmação serve para expor a diferença, raramente feita, entre os conceitos de fragmentos e citações. Os primeiros consistem em partes de obras copiadas desde a Antiguidade que subsistem em fragmentos, e as citações são passagens que existem dentro de outras obras por terem sido citadas, por algum motivo, por um autor antigo, que, de alguma maneira, ainda conhecia a obra original. Nesse sentido, no caso de Parmênides, pode-se dizer que sua obra se perdeu completamente, restando, na verdade, 19 citações, que, ordenadas, se constituem naquilo que hoje é conhecido como seu poema.

<sup>3</sup> Sexto Empírico foi um médico e filósofo que viveu entre os séculos II e III d.C. Não se sabe ao certo onde teria nascido ou fixado residência. As possibilidades são variadas: Roma, Alexandria ou Atenas. O texto grego de *Contra os lógicos* que antecede a citação de Parmênides, é claro quanto ao fato de se tratar do início do poema (VII, 110): εἰς ἀρχομένην γοῦν τοῦ περιφύσεως γράφει τὸν τροχὸν τοῦτον. *Então, começando o Sobre a Natureza, (Parmênides) escreve dessa maneira*. Em seguida, o autor cita o início do poema de Parmênides, e os 28 primeiros versos do prólogo, composto de 32 versos, têm como única fonte esse feliz citação.

<sup>4</sup> Para uma extensa discussão sobre a imagem, ver NEIVA JR. Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Ática, 2006.

<sup>5</sup> O fato de Parmênides utilizar um poema para expressar sua mensagem comprova o caráter didático de sua obra, em meio a uma sociedade que baseava a sua educação em duas obras poéticas de suma importância, a saber, *Ilíada* e *Odisseia*. Ao debater acerca da forma do poema, CORDERO (2005, p. 29-30) fala desse didatismo.

<sup>6</sup> Cf. Cordero (2005, p. 211-2).

<sup>7</sup> *Ibidem* (p. 211).

<sup>8</sup> O conceito de macroato de linguagem é propício para fazer menção ao conjunto de atos que constroem uma unidade complexa, formando uma mensagem mais profunda e global, exatamente porque o significado pretendido não se reduz às ações apresentadas no texto, mas ao todo que elas mesmas formam. Esse todo é exatamente o macroato, aquilo que o texto pretende dizer a seu receptor. Para maiores detalhes sobre o conceito, ver o obra de Maingueneau presente na bibliografia.

<sup>9</sup> A força ilocucionária é determinada pelos elementos que não se apresentam de maneira literal no texto e, por isso mesmo, são mais enfáticos e significam algo que está muito além do enunciado literal. Para uma profunda abordagem sobre o assunto, ver SEARLE, John R. *Expressão e Significado – Estudos da teoria dos atos de fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

<sup>10</sup> Ricœur (2000, p. 135), em seus comentários acerca da teoria da metáfora de Max

Black, menciona que a diferença entre alegoria e metáfora, entendidas ambas como enunciados, está no fato de que na primeira todas as palavras se encontram empregadas metaforicamente (é o que acontece também com o provérbio e o enigma), e, na metáfora, algumas palavras aparecem em sentido metafórico, e outras não. A imagem construída por Parmênides, que se afigura como a representação de um discípulo em busca do conhecimento da verdade, é, assim, evidentemente alegórica.

<sup>11</sup> Não se pretende discorrer aqui sobre o método parmenidiano de compreensão do real, uma vez que isso desviaria o foco desse estudo, mas, sucintamente, é importante mencionar que o caminho a ser seguido, ou seja, a revelação da deusa e a apresentação da tese de Parmênides, se finca na afirmação e na única possibilidade de que o que é tem que ser. Para uma interpretação muito atualizada da filosofia parmenidiana ver CORDERO, Néstor Luis. *Siendo, se es – La tesis de Parménides*. Buenos Aires: Biblos, 2005. Afastando-se de uma visão metafísica e teológica da filosofia de Parmênides, e amparado por uma forte aparato filológico, o estudioso afirma que o filósofo se refere, na verdade, ao fato de ser (o que posiciona Parmênides, sem anacronismos, entre os filósofos da natureza e não entre os metafísicos) ele, assim, o iniciador da argumentação lógica em filosofia.

<sup>12</sup> Outra possibilidade seria o antecedente ser  $\alpha\theta\omicron\jmath$ , *caminho*, palavra feminina de segunda declinação. Há edições do texto que apresentam o nominativo plural  $\alpha\theta\iota\mu\omicron\epsilon\jmath$ , *divindades*, no lugar do genitivo  $\alpha\theta\iota\mu\omicron\epsilon\jmath$ . Nesse caso, as divindades seriam o sujeito de  $\eta\beta\eta\sigma\alpha\epsilon$  e o antecedente de  $\eta\beta\eta\sigma\alpha\epsilon$  obrigatoriamente  $\alpha\theta\omicron\jmath$ , uma vez que se apresentaria como o único termo feminino no singular. Contudo, tal construção carece de lógica, pois a deusa que posteriormente recebe o homem é uma só. Em língua portuguesa, há uma tradução e edição do texto grego efetuada por Fernando Santoro (ver bibliografia) que se utiliza do nominativo plural  $\alpha\theta\iota\mu\omicron\epsilon\jmath$ .

<sup>13</sup> Para um estudo detalhado sobre esse verso, ver CORDERO, Néstor Luis. Le vers 1.3 de Parménide: la Déesse conduit à l'égard de tout. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. T. 172, n° 2, Études de Philosophie Ancienne, 1982. p. 159-79. O conteúdo filológico mencionado no parágrafo se baseia em informações contidas nesse artigo de Cordero.

<sup>14</sup> No Brasil, uma já clássica tradução do poema de Parmênides, empreendida por Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewsky, utiliza-se de uma edição do texto grego (a publicação é bilingue) que contém a palavra  $\alpha\sigma\theta\eta$  (ver bibliografia).

<sup>15</sup> Cordero (1982, p. 164) menciona ainda a contradição entre o emprego de  $\alpha\sigma\theta\eta$  e o que é dito no v. 27, sobre o caminho estar fora da rota dos homens. Como, então, tal caminho poderia passar por cidades?

<sup>16</sup> É interessante fazer aqui um paralelo entre essa luz do poema de Parmênides e a luz vermelha que aparece no rosto de Judas, no afresco *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci. Enquanto a primeira sustenta o imaginário do conhecimento, a segunda representa a culpabilidade de um homem e seu caráter traiçoeiro. Esse paralelo permite inferir que é o contexto imagético de cada autor que determina o valor simbólico da palavra utilizada. Do mesmo modo que a luz nunca poderia simbolizar o conhecimento no afresco de da Vinci, ela não poderia ser um símbolo da culpa no poema de Parmênides. Ocorre também que, na tragédia *Prometeu* de Ésquilo, o termo fogo aparece como símbolo do conhecimento, enquanto no poema *Trabalhos e Dias* de Hesíodo, esse mesmo termo simboliza o trabalho de subsistência. Cf. Vernant. O Trabalho e o Pensamento Técnico. In: *Mito e Pensamento entre os Gregos*.

<sup>17</sup> Na verdade, um artigo feminino no dativo, com valor adverbial, que já havia aparecido duas vezes no v. 4.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BORNHEIM, Gerd A. (org.). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 1991.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

CORDERO, Néstor Luis. **Siendo, se es**: la tesis de Parménides. Buenos Aires: Biblos, 2005.

\_\_\_\_\_. **A invenção da filosofia**. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. Em Parménides, 'tertium non datur'. In: SANTORO, Fernando; CAIRUS, Henrique; RIBEIRO, Tatiana (org.). **Acerca do poema de Parmênides**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda., 2009. p. 15-25.

\_\_\_\_\_. Le vers 1.3 de Parménide: la Déesse conduit à l'égard de tout. **Revue Philosophique de la France et de l'Étranger**. T. 172, n° 2, Études de Philosophie Ancienne, 1982. p. 159-79.

COSTA, Alexandre. **Heráclito**: fragmentos contextualizados. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DAIN, A. **Traité de métrique grecque**. Paris: Éditions Klincksieck, 1965.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

KAHN, Charles. Algumas questões controversas na interpretação de Parmênides. In: SANTORO, Fernando; CAIRUS, Henrique; RIBEIRO, Tatiana (org.). **Acerca do poema de Parmênides**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda., 2009. p. 83-93.

LEÃO, Emmanuel Carneiro; WRUBLEWSKY, Sérgio. **Anaximandro, Parmênides, Heráclito**: os pensadores originários. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

LEGRAND, Gerard. **Os pré-socráticos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LUCE, John Victor. **Curso de filosofia grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NEIVA JR. Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 2006.

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

SANTORO, Fernando. **Poema de Parmênides Da natureza**. Edição do texto grego, tradução e comentários por Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Azougue Editorias, 2009.

SEARLE, John R. **Expressão e significado**: estudos da teoria dos atos de fala. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SEXTUS EMPIRICUS. **Against the Logicians**. Greek text edited by W. Heinemann and translated by R.G. Bury. London: Harvard University Press; Loeb Classical Library, 1983.

VERNANT, Jean Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

## Tradução: *Heroides* de Ovídio, VII Márcia Regina de Faria da Silva

### RESUMO

A proposta do presente trabalho é elaborar a tradução da carta VII de *Heroides* de *Publius Ovidius Naso*. O poeta do séc. I a.C. foi considerado um dos elegíacos latinos, que, juntamente com Tibulo e Propércio, alçou a elegia latina à categoria de gênero literário autônomo, unificando-a numa temática amorosa, além de manter a forma grega em dísticos elegíacos. *Heroides* encontra-se nesse contexto e é uma coleção de cartas imaginárias escritas por personagens do mito ou da história, romanos ou gregos, para seus amados ou suas amadas ausentes. Na carta escolhida, Dido mostra toda a sua dor e angústia pela partida de Eneias e seu conseqüente abandono, além de expor sua paixão descontrolada pelo troiano que lhe custará a própria vida. Há a tentativa de manter, na tradução, a estrutura da língua latina da forma mais fiel possível.

### PALAVRAS-CHAVE

Ovídio; *Heroides*; elegia latina.

A

*Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae;  
Quae legis, a nobis ultima uerba legis.  
Sic ubi fata uocant, udis abiectus in herbis  
Ad uada Maeandri concinit albus olor.  
Nec quia te nostra sperem prece posse moueri,  
Adloquor (aduerso mouimus ista deo),*

*Sed merita et famam corpusque animumque pudicum  
Cum male perdiderim, perdere uerba leue est.  
Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon,  
Atque idem uenti uela fidemque ferent?  
Certus es, Aenea, cum foedere sluere naues  
Quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi?  
Nec noua Carthago, nec te crescentia tangunt  
Moenia nec sceptro tradita summa tuo?  
Facta fugis, facienda petis: quaerenda per orbem  
Altera, quaesita est altera terra tibi.  
Ut terram inuenias, quis eam tibi tradet habendam?  
Quis sua non notis arua tenenda dabit?  
Alter amor tibi restat? Habenda est altera Dido?  
Quamque iterum fallas, altera danda fides?  
Quando erit ut condas instar Carthaginis urbem  
Et uideas populos altus ab arce tuos?  
Omnia si ueniant nec di tua uota morentur,  
Vnde tibi, quae te sic amet, uxor erit?  
Vror, ut inducto ceratae sulphure taedae;  
Aenean animo noxque diesque refert.  
Ille quidem male gratus et ad mea munera surdus  
Et quo, si non sim stulta, carere uelim.  
Non tamen Aenean, quamuis male cogitat, odi,  
Sed queror infidum questaque peius amo.  
Parce, Venus, nurui, durumque amplectere fratrem,  
Frater Amor! Castris militet ille tuis  
Atque ego quem coepi (neque enim dedignor) amare,  
Materiam curae praebeat ille meae.  
Fallor et ista mihi falso iactatur imago;  
Matris ab ingenio dissidet ille suae.  
Te lapis et montes innataque rupibus altis  
Robora, te saeuae progenere ferae,*

*Auti mare, quale uides agitari nunc quoque uentis,  
Quo tamen aduersis fluctibus ire paras.  
Quo fugis? obstat hiemps. Hiemis mihi gratia prosit.  
Adspice ut euersas concitet Eurus aquas.  
Quod tibi malueram, sine me debere procellis;  
Iustior est animo uentus et unda tuo.  
Non ego sum tanti (quamuis merearis, inique)  
Vt pereas, dum me per freta longa fugis,  
Exerces pretiosa odia et constantia magno,  
Si, dum me careas, est tibi uile mori.  
Iam uenti ponent strataque aequaliter unda  
Caeruelis Triton per mare curret equis.  
Tu quoque cum uentis utinam mutabilis esses!  
Et, nisi durtia robora uincis, eris.  
Quid, si nescires insana quid aequora possunt?  
Expertae totiens tam male credis aquae!  
Vt, pelago suadente etiam, retinacula soluas,  
Multa tamen latus tristia pontus habet.  
Nec uiolasse fidem temptantibus aequora prodest;  
Perfidiae poenas exigit ille locus,  
Praecipue cum laesus amor, quia mater Amorum  
Nuda Cytheriacis edita fertur aquis.  
Perdita ne perdam, timeo, noceamcenti,  
Neu bibat aequoreas naufragus hostis aquas.  
Viue, precor; sic te melius quam funere perdam;  
Tu potius leti causa ferere mei.  
Finge, age, te rapido (nullum sit in omine pondus)  
Turbine deprendi; quid tibi mentis erit?  
Protinus occurrent falsae periuria linguae  
Et Phrygia Dido fraude coacta mori;  
Coniugis ante oculos deceptae stabit imago  
Tristis et effusis sanguinolenta comis.  
Quicquid id est, totum merui; concedite, dicas,  
Quaeque cadent, in te fulmina missa putes.  
Da breue saeuitiae spatium pelagique tuaeque;  
Grande morae pretium tuta futura uia est.  
Nec mihi tu curae; puero parcatur Iulo.  
Te satis est titulum mortis habere meae.*

*Quid puer Ascanius, quid commeruere Penates?  
Ignibus ereptos obruet unda deos?  
Sed neque fers tecum, nec quae mihi perfide, iactas,  
Presserunt umeros sacra paterque tuos.  
Omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua  
Incipit a nobis primaque plector ego.  
Si quaeras ubi sit formosi mater Iuli,  
Occidit a duro sola relicta uiro.  
Haec mihi narraras! haec me mouere. Merentem  
Vre; minor culpa poena futura mea est.  
Nec mihi mens dubia est quin te tua numina damnent;  
Per mare, per terras septima iactat hiemps.  
Fluctibus eiectum tuta statione recepi  
Vixque bene audito nomine regna dedi.  
His tamen officiis utinam contenta fuisset,  
Et mihi concubitus fama sepulta foret!  
Illa dies nocuit, qua nos decliue sub antrum  
Caeruleus subitis compulit imber aquis.  
Audieram uocem; nymphas ululasse putauit;  
Eumenides fati signa dedere meis.  
Esige, laese pudor, poenam et uiolate Sychaeu  
Ad quem, me miseram, plena pudoris eo.  
Est mihi marmorea sacratus in aede Sychaeus  
(Oppositae frondes uelleraque alba tegunt);  
Hinc ego me sensi noto quater ore citari;  
Ipsa sono tenui dixit: "Elissa, ueni."  
Nulla mora est, uenio, uenio tibi dedita coniunx;  
Sum tamen admissi tarda pudore mei.  
Da ueniam culpae; decepit idoneus auctor;  
Inuidiam noxae detrahit ille meae.  
Diua parens seniorque pater, pia sarcina nati,  
Spem mihi mansuri rite dedere uiri;  
Si fuit errandum, causas habet error honestas;  
Adde fidem, nulla parte pigendus erit.  
Durat in extremum uitaeque nouissima nostrae  
Prosequitur fati, qui fuit ante, tenor.  
Occidit Herceas coniunx mactatus ad aras,  
Et sceleris tanti praemia frater haber.*

*Exul agor cineresque uiri patriamque relinquo  
Et feror in duras hoste sequente uias.  
Adptitor ignotis fratique elapsa fretoque  
Quod tibi donauit, perfide, litus emo;  
Vrbem constitui lateque patentia fixi  
Moenia finitimis inuidiosa locis.  
Bella tument; bellis peregrina et femina temptor;  
Vixque rudis portas urbis et arma paro;  
Mille procis placui, qui in me coiere querentes  
Nescio quem thalamis praepossuisse suis.  
Quid dubitas uinctam Gaetulo tradere Iarbae?  
Praebuerim sceleri brachia nostra tuo.  
Est etiam frater, cuius manus impia poscit  
Respergi nostro, sparsa cruore uiri.  
Pone deos et quae tangendo sacra profanas.  
Non bene caelestis impia dextra colit;  
Si tu cultor eras elapsis igne futurus,  
Paenitet elapsos ignibus esse deos.  
Forsitan et grauidam Dido, scelerate, relinquo,  
Parsque tui lateat corpore clausa meo.  
Accedet fati matris miserabilis infans  
Et nondum nati funeris auctor eris,  
Cumque parente sua frater morietur Iuli,  
Poenaque conexos auferet una duos.  
Sed iubet ire deus. Vellem uetuisset adire  
Punica nec Teucris pressa fuisset humus.  
Hoc duce nempe deo uentis agitaris iniquis  
Et teris in rabido tempora longa freto?  
Pergama uix tanto tibi erant repetenda labore,  
Hectore si uiuo quanta fuere forent.  
Non patrium Simoenta petis, sed Thybridas undas;  
Nempe ut peruenias quo cupis, hospes eris,  
Vtque latet uitatque tuas abstrusa carinas,  
Vix tibi continget terra petita seni.  
Hos potius populos in dotem, ambage remissa,  
Accipe et aduectas Pygmalionis opes;  
Ilion in Tyriam transfer felicius urbem  
Resque loco regis asceptraque sacra tene.*

*Si tibi mens auida est belli, si quaerit Iulus  
Vnde suo partus Marte triumphus est,  
Quem superet, ne quid desit, praebebitus hostem;  
Hic pacis leges, hic locus arma capit.  
Tu modo, per matrem fraternaque tela, sagittas,  
Perque fugae comites, Dardana sacra, deos,  
(Sic superent quoscumque tua de gente reportas,  
Mars feras et damni sit modus ille tui,  
Ascaniusque suos feliciter impleat annos,  
Et senis Anchisae molliter ossa cubent!)  
Parce, precor, domui, quae se tibi tradit habendam.  
Quod crimen dicis praeter amasse meum?  
Non ego sum Phthia magnisque oriunda Mycenis  
Nec steterunt in te uirque paterque meus.  
Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar;  
Dum tua sit, Dido quodlibet esse feret.  
Nota mihi freta sunt Afrum plangentia litus;  
Temporibus certis dantque negantque uiam;  
Cum dabit aura uiam, praebebis carbasa uentis;  
Nunc leuis eiectam continet alga ratem.  
Tempus ut obseruem, manda mihi; serius ibis,  
Nec te, si cupies, ipsa manere sinam.  
Et socii requiem poscunt, laniataque classis  
Postulat exiguas semirefecta moras.  
Pro meritis et siqua tibi debebitus ultra,  
Pro spe coniugii tempora parua peto;  
Dum freta mitescant et amorem remperet usus  
Fortiter ediscam tristia posse pati.  
Si minus, est animus nobis effundere uitam;  
In me crudelis non potes esse diu.  
Adspicias utinam quae sit scribentis imago;  
Scribitus, et gremio Troicus ensis adest,  
Perque genas lacrimae strictum labuntur in ensem,  
Qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit.  
Quam bene conuerunt fato tua munera nostro!  
Instruis impensa nostra sepulcra breui.  
Nec mea nunc primum feriuntur pectora telo;  
Ille locus saeui uulnus amoris habet.*

*Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpae,  
Iam dabis in cineres ultima dona meos.  
Nec consumpta rogis inscribar Elissa Sychaei;  
Hoc tamen in tumuli marmore carmen erit:  
"Praebuit Aeneas et causam mortis et ense;  
Ipsa sua Dido concidit usa manu."*

## VII

### DIDO A ENEIAS

Ouve, Eneias, o canto de Elisa que vai morrer.  
As palavras que lês, lês nossas últimas.  
Assim, quando os fados chamam, o pálido cisne,  
abatido nas relvas úmidas, canta para as águas do Meandro.  
E não falo (afastamos estas coisas de um deus desfavorável),  
porque eu creia que tu possas ser comovido.  
Mas já que tenho perdido injustamente não só os atos, mas também  
[a honra,  
tanto o corpo como o espírito casto, é leve perder as palavras.  
Contudo, estás decidido a ir e a abandonar a infeliz Dido,  
e os mesmos ventos levarão as velas e a fidelidade?  
Estás decidido, Eneias, a soltar os navios com a aliança  
e a perseguir os reinos da Itália, que ignoras onde estejam?  
Nem a nova Cartago, nem as muralhas que crescem  
nem o lugar mais elevado dado a teu cetro te impressionam?  
Evitas os feitos ilustres, desejas os que devem ser feitos. Outra  
[terra foi  
procurada por ti, outra deve ser procurada pelo mundo.  
Mesmo que encontres uma terra, quem entregará a ti esta que deve  
[ser conquistada?  
Quem dará a não conhecidos seus campos que devem ser  
[oferecidos?  
Resta outro amor para ti? Outra Dido deve ser possuída?  
Enganaria ambas de novo? Outra fidelidade deve ser dada?  
Quando fundarás uma cidade à semelhança de Cartago  
e ativos verás da fortaleza teus povos?  
Oxalá venham todos, e os deuses não retardem seus votos.

De que lugar terás uma esposa que te ame assim?  
Sou abrasada de amor, como o enxofre estrangeiro da tocha  
[encerada.

Tanto a noite quanto o dia traz de novo Eneias ao espírito.  
Ele, e de quem eu quero abster-me, oxalá não seja louca,  
certamente é agradável ao mal e insensível aos meus presentes.  
Ainda não odeio Eneias, embora deseje mal,  
mas lamento o infiel e amo, lastimosa, o pior.  
Poupa, Vênus, a tua nora! Abraça, irmão Amor,  
teu irmão insensível! Que ele combata com os teus acampamentos  
e a quem eu comecei a amar e de fato não desdenho.  
Que ele ofereça alimento para a minha inquietação.  
Sou enganada, e esta imagem me abala com a falsa lembrança.  
Ele está separado do gênio de sua mãe.  
A pedra e os montes e os carvalhos naturais te geraram, nos altos  
rochedos as feras cruéis te criaram,  
ou o mar, tal que agora até vês ser agitado pelos ventos,  
para o qual ainda preparas ir pelas ondas adversas.  
Para onde foges? O inverno dificulta. O obséquio do inverno é útil  
[para mim.

Olha como o Euro move rapidamente as águas revoltas.  
O que eu teria preferido dever a ti sem as tempestades;  
a onda e o vento são mais justos do que o teu espírito.  
Eu não sou tão importante (embora mereças, pérfido)  
para que morras. Enquanto me escapas pelas grandes ondas,  
agitas ódios preciosos e grande perseverança,  
se, enquanto estás privado de mim, morrer é desprezível para ti.  
Agora, os ventos se afastarão, e igualmente Tritão,  
acalmadas as águas, corre pelo mar nos cavalos cerúleos.  
Oxalá que tu também estivesses com os ventos inconstantes!  
E estarás se não venceses os carvalhos na dureza.  
O que haveria se ignorasses o que os mares furiosos pedem?  
Tantas vezes confias tão mal na água conhecida!  
Para que, agora exultando o mar, desates os laços,  
o vasto mar ainda não possui muita tristeza.  
E não é útil que as águas tivessem violado a fidelidade para aqueles  
[que tentam.  
Aquele lugar exige as punições para a traição,

sobretudo quando o amor é ofendido, porque a mãe dos Amores,  
diz-se, nasceu nua nas águas de Citera.  
Temo para que eu não perca as coisas pedidas, ou prejudique aquele  
[que prejudicou,  
e que o inimigo náufrago não beba as águas marítimas.  
Vive, peço, assim é melhor que eu te perca do que a tua morte.  
É preferível que tu sejas levado por causa de minha morte.  
Pois bem, imagina que eu te apanhei no rápido turbilhão?  
(A força seja nula no presságio). Que pensamento tu terás?  
Imediatamente os perjúrios apresentam-se à língua falsa,  
e a frígia Dido é obrigada a morrer por causa de um erro.  
A imagem triste e ensanguentada da amante iludida,  
com os cabelos soltos, erguer-se-á diante de teus olhos.  
O que quer que seja isto, mereci tudo. Perdoai, digas.  
Julgarás que os raios, que cairão, foram enviados contra ti.  
Dá o breve tempo não só da tua fúria, mas também do alto mar.  
Em toda estrada, deverá existir o grande valor da demora.  
E tu não sejas retido pelo meu cuidado; seja retido pelo menino  
[Iulo.  
Basta que tu tenhas o indício de minha morte.  
O que mereceu o menino Ascânio, o que mereceram os Penates?  
A onda submergirá os deuses arrebatados dos incêndios?  
Mas nem me levas contigo, nem as coisas que declaras para mim,  
[pérfido,  
os objetos sagrados, o teu pai sobrecarregaram teus ombros.  
Enganas tudo, nem de fato tua língua começa a trair-nos.  
E eu, como primeira, sou castigada.  
Se procuras saber onde está a mãe do formoso Iulo,  
morreu, sozinha, abandonada pelo esposo cruel.  
Narravas a mim estas coisas! Estas coisas me perturbaram.  
[Abrasa-me,  
que mereço; minha pena deverá ser menor do que a culpa.  
E eu não tenho o espírito duvidoso de que os teus deuses te  
[condenem.  
O sétimo inverno lança-te por mar e por terras.  
Acolhi a ti lançado pelas tempestades em todo ancoradouro.  
E, apenas ouvido o teu nome, com felicidade, entreguei os meus  
[reinos.

Oxalá que eu ainda fosse contida por esses favores,  
e fosse sepultada a notícia de união para mim!  
Aquele dia, no qual uma tempestade cerúlea, com as águas  
repentinas, nos impeliu para a caverna inclinada, nos destruiu.  
Eu tinha ouvido uma voz; pensei que as ninfas tinham chamado;  
as Eumênides deram presságios aos meus destinos.  
Reclama, pudor ferido, o castigo, e, Siqueu violado,  
a quem me dirijo infeliz, cheia de pudor.  
Siqueu foi consagrado por mim num templo de mármore.  
Grinaldas expostas e flocos de lã brancos cobrem-no.  
Daqui eu senti que eu tinha sido chamada quatro vezes por boca  
[conhecida;  
ele mesmo disse com um som delicado: “Elisa, vem.”  
Nenhuma demora existe, venho, venho a ti como esposa dedicada.  
Ainda sou lenta pelo pudor do meu delito.  
Dá o perdão para minha culpa; um mestre hábil iludiu-me;  
ele arranca a hostilidade da minha falta.  
A mãe divina e o velho pai, o fardo piedoso do filho,  
deram-me a esperança de um homem que iria permanecer.  
Se foi o errar, o erro tem causas honestas;  
acrescenta a fidelidade, em nenhuma parte deverá ser contrariado.  
Vai até o fim, e a novíssima marcha da nossa vida  
persegue os fados, que existiram antes.  
O meu marido consagrado morreu junto aos altares de Júpiter Hirceu,  
e o meu irmão possui os despojos de tamanho crime.  
Sou conduzida como desterrada e deixo as cinzas do meu esposo  
[e a pátria  
e sou levada por difíceis caminhos pelo inimigo que me persegue.  
Sou aportada por desconhecido e, pérfido, fugida  
ao meu irmão e ao mar, compro um litoral, que te dei.  
Fundei uma cidade e fixei vastas muralhas ao largo  
que provocam inveja aos lugares vizinhos.  
As guerras ameaçam; eu, mulher e peregrina, sou atacada por guerras,  
E com custo preparo as portas da cidade em construção  
[e as armas.  
Agradei a mil pretendentes, que se aproximaram de mim,  
[queixando-se,  
“Ignoro quem tivesse posto à frente de seus leitos.”

Por que hesitas em entregar-me vencida ao getulo Jarbas?  
Eu teria oferecido meus braços ao teu crime.  
E agora meu irmão, cuja mão ímpia respingada  
com o sangue de meu marido, reclama se manchando com o meu.  
Abandona os deuses e aquelas coisas sagradas que profanas ao tocar.  
A mão direita ímpia honra mal os deuses.  
Se tu havias de ser o adorador dos deuses fugidos do incêndio,  
arrepênde-se de que os deuses fossem fugidos dos incêndios.  
Talvez não só deixes, celerado, Dido grávida,  
mas também parte de ti se esconda fechada em meu corpo.  
A infeliz criança juntar-se aos destinos da mãe,  
e serás autor do funeral de um ainda não filho,  
e com sua mãe morrerá o irmão de Iulo,  
e um só castigo atingirá os dois juntos.  
Mas um deus ordena ir. Queira não permitisse aproximar-se  
e a terra púnica não tivesse sido oprimida pelos teucros.  
Sem dúvida, serás impelido por ventos iníquos, por causa deste deus  
[conductor  
percorrerás longos tempos no mar tempestuoso?  
Difícilmente Troia devia ser retomada por ti com tanto trabalho  
se as coisas fossem tão grandes como foram com Heitor vivo.  
Não procuras atingir o pátrio Simoente, mas as águas do Tibre.  
Sem dúvida, ainda que chegues aonde desejas, serás um hóspede.  
E como a terra oculta se esconde e evita teus navios,  
difícilmente a terra almejada acontecerá para ti velho.  
Abandonado o circunlóquio, aceita, de preferência para dote, estes  
povos e as riquezas transportadas de Pigmaleão;  
transfere Troia para a cidade tíria mais felizmente  
e conserva as coisas e os cetros sagrados em lugar do rei.  
Se tens o pensamento ávido de guerra, se Iulo procura  
onde está o triunfo alcançado por sua coragem,  
oferecemos um inimigo que sobressaia, para que isto não falte.  
Este local capta as leis da paz, este local, também as armas.  
Tu apenas, pela tua mãe e pelas armas fraternas, as flechas,  
e pelos companheiros de fuga, os objetos sagrados troianos,  
[os deuses,  
(assim sejam superiores todos aqueles que trazes de tua gente,  
tu, Marte, os conduzas, e ele seja o fim de teu castigo, 160  
e Ascânio, com felicidade, sacie seus anos,

e os ossos do velho Anquises suavemente estejam estendidos!)  
Poupa, peço, a casa, que se entrega a ti como aquela que deve  
[ser possuída.  
Que crime dizes que é meu além de ter amado?  
Eu não sou de Ftia e proveniente da grande Micenas, 165  
nem meu marido e meu pai ergueram-se contra ti.  
Se te envergonhas da esposa, não casada, mas eu seja chamada esposa  
[estrangeira,  
contanto que seja tua, Dido suportará ser qualquer coisa.  
Os mares que batem o litoral africano me foram conhecidos,  
em tempos certos ou dão ou negam o caminho; 170  
quando a brisa dá o caminho, estenderás as velas aos ventos.  
Agora, uma alga escorregadia mantém o navio aportado.  
Confia a mim, para que eu observe o tempo; irás mais tardiamente,  
e, se quiseres, eu mesma não permitirei que tu fiques.  
E os companheiros reclamam o repouso, e a frota  
[despedaçada,  
não completamente recuperada, pede pequenas demoras.  
Peço pequenos tempos pelo mérito, se de algum modo deveremos  
mais a ti, pela esperança de união,  
até que as ondas se aclamem e o costume modere o amor.  
Aprenderei a ser capaz de suportar as coisas tristes  
[corajosamente.  
Se menos, nós temos o pensamento de deixar escapar a vida;  
não podes ser cruel para mim durante muito tempo.  
Oxalá que vejas a imagem daquela que está escrevendo!  
Escreveremos, e a espada troiana está presente em meu seio,  
e as lágrimas deslizam pelos olhos para o seio apertado,  
que já terá sido manchado pelo sangue em troca das lágrimas.  
Quão bem os teus favores se reúnem ao meu destino!  
Ergues os meus túmulos com um pequeno gasto.  
E agora não pela primeira vez o meu peito é ferido pela seta;  
aquele lugar possui o golpe cruel do amor.  
Ana, minha irmã, minha irmã Ana, mal consciente de minha culpa,  
já oferecerás os funerais aos meus restos mortais.  
E, consumida pelas piras, não serei inscrita como Elisa de Siqueu.  
Esta inscrição, contudo, estará no mármore do túmulo:  
“Eneias deu não só a causa da morte mas também a espada;  
tendo usado a sua própria mão, Dido morreu.”

ABSTRACT

Translation: *Heroides* of Ovidius

The proposal of this work is to develop the translation of the letter VII of *Heroides* of *Publius Ovidius Naso*. The poet of the 1st century B.C. was considered one of the Latin elegiacs that, with *Tibullus* and *Propertius*, lifted the Latin elegy to the category of autonomous literary genre, unifying it on a love theme, beyond keeping the Greek form in elegiac couplets. *Heroides* is in this context and it is a collection of imaginary letters written by characters of myth or history, Romans or Greeks, for their missed loved ones. In the chosen letter, *Didon* shows all his pain and anguish because of *Aeneas* leaving and his consequent abandonment, beyond showing his uncontrolled passion for the Trojan that will cost his own life. In the translation, there is the attempt of maintaining the structure of Latin language in the most trustworthy way that is possible.

KEYWORDS

*Ovidius*, *Heroides*, latin elegy.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ERNOUT, Alfred; THOMAS, François. **Syntaxe latine**. Paris: Libraire C. Klincksieck, 1959.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6. ed. Rev. de Ruth Junqueira de Faria. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

FERREIRA, Antônio Gomes. **Dicionário de latim-português**. Porto: Porto editora, 1996.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 2. ed. Tradução de Vitor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1997.

OVIDE. **Héroïdes**. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1928.

SARAIVA, F.R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.

# O tempo na perspectiva soloniana

## Marinete José de Oliveira de Santana Ribeiro

### RESUMO

O ciclo evolutivo da vida humana e, sobretudo, o seu termo, a velhice, foi o tema privilegiado nos fragmentos 18w, 20w, 21w e 27w de Sólon, poeta ateniense que viveu na primeira metade do séc. VI a.C. Dos citados fragmentos vale destacar o 27w, no qual se descrevem as diversas etapas da vida, enfatizando-se o que o homem pode e é capaz de fazer nas diferentes idades.

### PALAVRAS-CHAVE

Poesia grega arcaica; Sólon; idades da vida

g

18w

hraskw d aie pol l a didaskomenoj .

20w

aDi oi moi kai nun eti peiseai, edel e touto –  
mhde megair oti seb l wion epefrasa hn-

kai metapoison Ligiastadh, wpe d aide:

“o dwkonta eth moira kiko i qanatu”.

21w

mhde/moi akl autoj qahatoj mol oi, aDi a fil oisi  
kal l eipoimi qanwn allgea kai stonaxaj .

22w

eipein moi Kritihi xanqo/trixi patroj akouein:  
ougak an martinowi peisetai h gemohi.

27w

paj- men aihboj eon eti nhpioj eβkoj o dhtwn  
fusaj ebal l ei prwtōn e dēt otēsin.  
touj d eperouj o se dh tel eshi qeoj eβt diautouj ,  
hβhj de fanei shmata geinomehhj .

thi- trita thi de geneion a comehwn eti guiwn  
l axnou tai, xroi hj- a nqoj a deibomehhj .

thi- de tetar thi paj- tij e d e dōmadi meg a risto j  
i sxuh, h[ t a n drej peirat o xous a dethj .

pep thi d ovβion a n dra gamou memnhmehon eijai  
kai paidwn zhtein ei o pi sw genehh .

thi- d oβ thi peri pahta katartuetai nobj a n droj ,  
ou d oβ de in e q o w j- e f g o pal a mna qel ei .

eβ ta de noua kai gl wssan e d e dōma sin meg a risto j  
o ktw t o a d fote rwn tessara kai dek o th .

thi- d o a thi eti men duhatai, mal akw tera d a u o u ~  
proj megal hn a dethn gl wssa ite kai sofi h .

thn deka thn d i i tij tel esaj kata metron iβito,  
ou d a l a wroj eon moiran exoi qanatu.

18w

Envelheço aprendendo sempre muitas coisas.

20w

Pois bem, se ainda agora confias em mim, abandona isso -  
não me invejes, porque discorri melhor do que tu -,  
e recria, ó Ligyastades, e canta assim:  
“Que a moira da morte me atinja aos oitenta anos!”.

21w

Que a morte não me chegue sem lágrimas,  
mas que aos amigos eu deixe, ao morrer, dores e gemidos!

27w

O menino, impúbere, perde primeiro os dentes  
que nasceram, quando pequeno aos sete anos.  
Mas, quando a divindade completa os outros sete anos,  
mostra os sinais da juventude que chega.  
No terceiro período, ainda os membros crescendo,  
[o queixo  
cobre-se de pelo, enquanto a pele muda de frescor.  
No quarto período de sete anos, todo homem é muito melhor  
em relação à força, fase em que os homens atingem o ápice  
[da excelência.  
No quinto período, é hora de o homem lembrar-se do matrimônio,  
e de buscar filhos que lhe sucedam.  
no sexto, a mente do homem está preparada para tudo,  
não deseja mais praticar ações perversas.  
No sétimo período de sete anos, o pensamento  
[e a língua tornam-se muito melhores;  
e também no oitavo; a duração de ambos é de quatorze anos.  
No nono, ainda tem forças, porém mais fracas,  
em relação à máxima excelência, são sua língua e sabedoria.  
Se alguém chegasse a completar o décimo, segundo a medida,  
não alcançaria, prematuramente, o destino da morte.

ABSTRACT

Time in solonian perspective

The evolutionary cycle of human life and, especially, the end of it, the old age, was the theme privileged in the fragments 18w, 20w, 21w and 27w of Solon, Athenian poet who lived in the first half of VI century B.C. Among the cited fragments, it is worth to highlight the 27w one, which describes the diverse stages of life, emphasizing what the man can and is able to accomplish at different ages.

KEYWORDS

Archaic Greek poetry; Solon; ages of life.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

**Iambi et Elegy Graeci ante Alexandrum Cantati.** Edidit M.L. West. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1992. vol. 2.

## **Autores**

### **Anderson Martins Esteves**

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ  
Prof. Adjunto de Língua e Literatura Latinas da UFRJ  
E-mail: martinsesteves@superig.com.br

### **Claudia Beltrão da Rosa**

Doutora em História pela UFF  
Profa. Associada do Departamento de História da UNIRIO  
E-mail: crbeltrao@gmail.com

### **Márcia Regina de Faria da Silva**

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ  
Profa. Adjunta de Língua e Literatura Latinas da UERJ  
E-mail: fariamr@ig.com.br

### **Marinete José de Oliveira Santana Ribeiro**

Mestre em Letras Clássicas pela UFRJ  
Professora Assistente de Língua e Literatura Gregas da UFRJ

### **Nelson de Aguiar Menezes Neto**

Doutorando em Filosofia pela UFRJ  
E-mail: aguiarmn@yahoo.com.br

## **Rainer Guggenberger**

Doutorando em Letras Clássicas (Grego) pela Universidade de Viena.

E-mail: [rainerletras@ufrj.br](mailto:rainerletras@ufrj.br)

## **Ricardo de Souza Nogueira**

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ

Prof. Adjunto de Língua e Literatura Gregas da UFRJ

E-mail: [rsnogueira@terra.com.br](mailto:rsnogueira@terra.com.br)