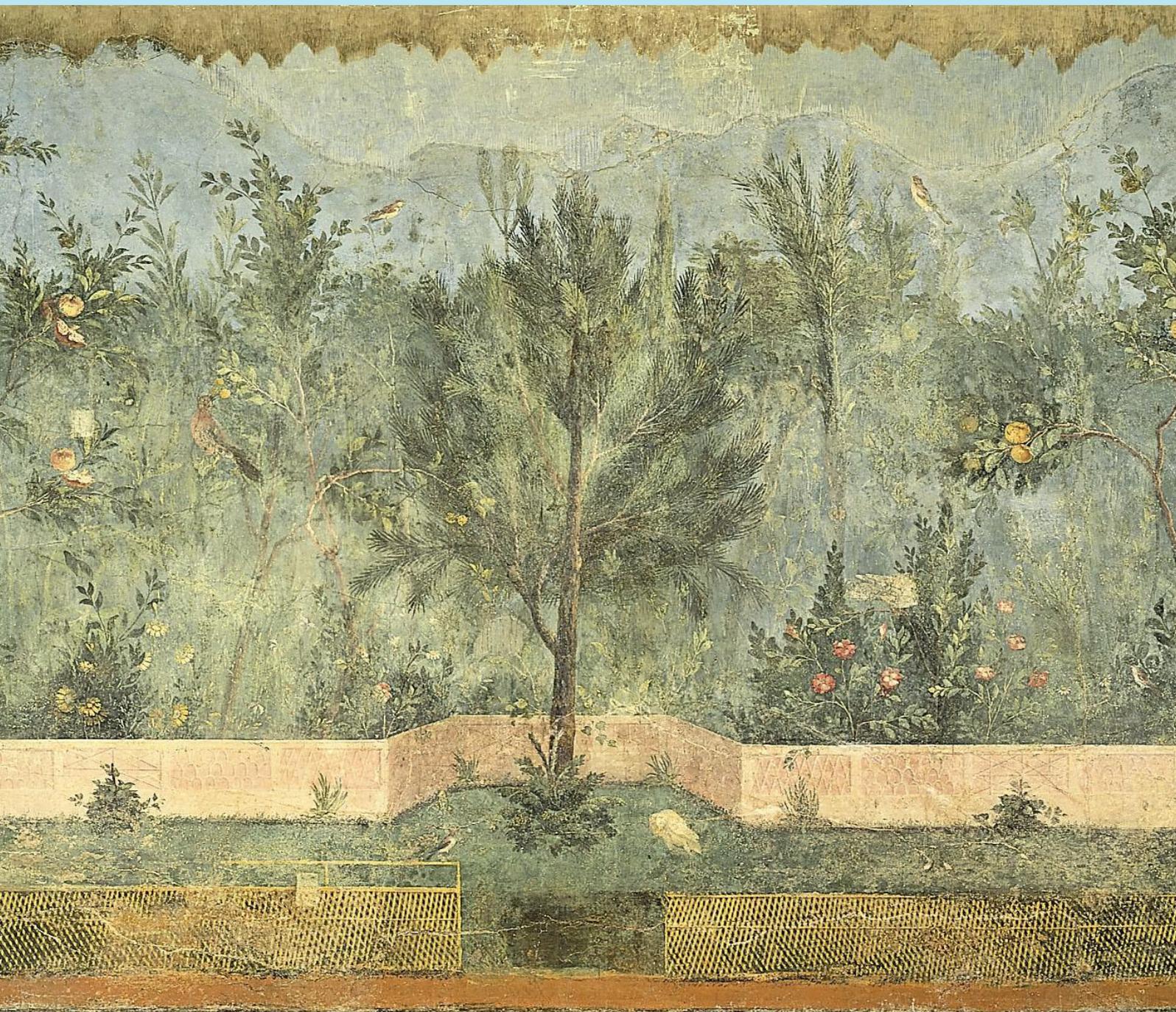


2016.1 . Ano xxxiii . Número 31

CALÍOPE

Presença Clássica



Capa: afresco da Vila de Livia. Museu Nacional de Roma - Palazzo Massimo alle Terme.

2016.1 . Ano XXXIII . Número 31

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: Roberto Leher

Centro de Letras e Artes
DECANA: Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras
DIRETORA: Eleonora Ziller Camenietzky

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
COORDENADOR: Ricardo de Souza Nogueira
VICE-COORDENADORA: Arlete José Mota

Departamento de Letras Clássicas
CHEFE: Fernanda Messeder Moura
SUBCHEFE: Tatiana Oliveira Ribeiro

Organizadores
Anderson de Araujo Martins Esteves
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Pedro da Silva Barbosa
Ricardo de Souza Nogueira

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

Capa e editoração
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Revisão
Bráulio
Glória Braga Onelley
Lucas Matheus Caminit Amaya
Vínicius

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.letras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@letras.ufrj.br

Sumário

Apresentação

Materialidade dos limites (horoi) e os testemunhos epigráficos

¶ Airton Pollini

Dido, “O amor dele”

¶ Amós Coêlho da Silva

Lógos y sophía. Las marcas de la relación

¶ María Cecilia Colombani

Os símiles de animais em Homero e sua função paidéutica

¶ Fábio de Souza Lessa | Renata Cardoso de Sousa

Giordano Bruno, Pitagora e i pitagorici: distanze e debiti

¶ Marco Matteoli

De cultu hortorum de Lúcio Moderato Columela

¶ Gilson José Santos

Zur verbalen Gestaltung des fiktiven Schauplatzes in der attischen Tragödie des 5. Jhdts. v. Chr.

¶ Raimund Merker

Apresentação

Em uma das passagens de seu maravilhoso tratado intitulado *Do sublime*, Longino define metaforicamente o tema do título da seguinte maneira: *O sublime é o eco da grandeza de espírito*. Por meio dessa definição, o autor tenta teoricamente separar o que é, na verdade, inseparável, com o objetivo de expor ao leitor didaticamente como é possível uma obra literária atingir o pico do sublime por meio, genericamente, de dois elementos essenciais: a *téchne*, *arte técnica*, e a *phýsis*, *dom natural* (bem representado na passagem pela *megalophrosýne*, *grandeza de espírito*). Nesse sentido, o sublime seria aquele algo mais que a mente humana não consegue explicar, o teor infável, absoluto e eterno, que ecoa por cima das estruturas técnicas, a saber, o próprio sistema da língua, as formas artísticas dos gêneros literários, a métrica, no caso da poesia, entre outras coisas relacionadas à forma do conteúdo. De modo fantástico, ao fazer tal estudo e levantando tais questões, o próprio Longino faz de sua obra técnica algo sublime, repetindo o ato dos gênios que tanto admira. Esse célebre conteúdo de um texto pós-clássico (o tratado *Do sublime* pertence ao séc. II d.C.) e a inconsciente (talvez) transformação desse mesmo texto em algo genial possibilitam, no contexto de apresentação da periódico acadêmico aqui em pauta, evidenciar como se construiu a revista *Calíope: Presença Clássica* nº 31, número atemático, mas que, pela

essência da qualidade dos artigos envolvidos, formam a harmonia de um todo inconsciente e que, na sua totalidade, apresentam, assim, o eco do sublime na pesquisa em letras clássicas.

A variedade dos temas presentes nos vários artigos científicos aqui dispostos a serem harmonizados em uma estrutura formal específica, hoje de formatação eletrônica e online, pode ser comparada ao próprio processo de tentativa em fazer surgir uma qualidade que almeja o sublime, a ser sentido, não apenas no alto nível de cada substancial estudo constante nesse número de *Calíope*, mas também na própria contemplação da revista como um todo indivisível, capaz de formar diálogos entre as várias pesquisas apresentadas em seu interior, pertencentes a grandes especialistas em assuntos voltados para as Letras Clássicas ou direcionados para áreas em seu entorno.

O presente número possui somente artigos de natureza variada, mas tenta-se harmonizá-los em um conjunto formalmente lógico que leva em conta o conteúdo dos textos, sua estética e proveniência. Um aparente caos sem nenhum valor pejorativo, pelo contrário, representado pelos belos artigos que se colocam a disposição dos demiurgos editores da revista, é acomodado no corpo do periódico, desde a sua bela capa até as páginas finais, em um jogo entre arte técnica e profundos conteúdos científicos que possibilitam o eco sublime advindo dos textos, o significado dos artigos e da revista em seu todo, resultando naquilo que poderia ser sintetizado e representado pelo magnífico livro sublime de Longino, tomando-se por base os conteúdos teóricos que o autor exprime. O caos, então, torna-se paradoxalmente perfeito por conter todos os elementos necessários à perfeição. Não é o que se faz no processo de criação da revista *Calíope*? A coletividade de vários autores que formam um só corpo exala de cada página os ecos do sublime, quando se consegue o grande desafio de fazer essa coletividade soar em harmonia entre si. Por mais que um artigo seja único e que esse artigo possa ser lido em separado do resto, ele continuará a ser um texto inserido em um todo, com a presença de outros artigos, de uma apresentação, de índice e

de tudo mais que é inerente e necessário a um produto dessa natureza. Em seu número 31, a *Revista Calíope: Presença Clássica* se faz assim sublime, pois, ao tomar de conteúdos diversos, em que, individualmente, se faz presente a pesquisa de cada autor e o processo individual de criação, harmoniza as variadas ideias dos artigos à sua forma de apresentação, da qual faz parte até mesmo a divisão dessa edição do periódico em sete artigos a serem agora percorridos.

Em seu artigo intitulado *Materialidade dos limites (horoi) e os testemunhos epigráficos*, o Prof. Dr. Airton Polini, da *Université de Haute-Alsace*, por meio da arqueologia histórica, propõe uma discussão entre testemunho escrito e cultura material, e, evidenciando o desejo de os pesquisadores empreenderem tal ação, compartilha com o leitor tal estudo, que permite a leitura de artefatos em seu próprio contexto. O pesquisador toma como exemplos que balizam seus argumentos a presença de alguns *horoi*, pedras que indicam algum tipo de limite, pertencentes à Antiguidade helênica, com vista a tratar da questão da representação dos espaços no mundo grego.

Em seu artigo intitulado *Dido, “O amor dele”*, o Prof. Dr. Amós Coêlho da Silva, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, discorre sobre a presença do mito de Dido, rainha de Cartago, em várias obras da literatura latina. O autor faz uso de uma abordagem comparativa entre as várias obras literárias e vertentes das ações de Dido, pensando as passagens míticas como intertextos, aos quais ele chama teoricamente de alusão ou paródia.

A Profa. Dra. María Cecilia Colombani, importante pesquisadora argentina da Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón, também fazendo uma incursão no fascinante mundo do mito, mais precisamente do mito grego, propõe, em seu artigo intitulado *Lógos y Sophia. Las marcas de la relación*, um diálogo entre a filosofia de Giorgio Colli e a ideia de saber inerente à figura de Apolo.

Em seu artigo *Os símiles de animais em Homero e sua função paidéutica*, o Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa e a Profa. Renata Cardoso

de Sousa, ambos do Instituto de História da UFRJ, constroem um interessante estudo sobre a função educativa dos símiles homéricos, na *Ilíada*. Os autores se detêm na figura de Páris para evidenciar os ideais da *paideía* grega, no Período Arcaico helênico.

O Dr. Marco Matteoli, pesquisador no Instituto Nacional de Estudos sobre o Renascimento (INSR) em Florença e colaborador da Universidade de Pisa (*Scuola Normale Superiore di Pisa*), apresenta, em seu artigo intitulado *Giordano Bruno, Pitagora e i pitagorici: distanze e debiti*, como Giordano Bruno utilizou-se de (pressupostas) doutrinas pitagóricas (principalmente extraídas das obras de Platão, de Aristóteles e da tradição doxográfica) para enfatizar e dar certas interpretações a teses tanto de Aristóteles quanto de Platão. O seu objetivo é aproximar as posições de tais filósofos ao próprio conceito da natureza infinita, que está em estado de transformação constante, e da essência espiritual do cosmos.

Por meio de seu artigo *De cultu hortorum de Lúcio Moderato Columela*, o Prof. Dr. Gilson José Santos, da Universidade Federal de Uberlândia, apresenta ao leitor uma análise do livro X, intitulado *De cultu hortorum*, poema didático sobre a cultura do horto, inserido na obra *De rustica*, pertencente a Lúcio Moderato de Columela. O trabalho do pesquisador é uma importante contribuição para os estudos latinos em solo nacional, uma vez que o tema é pouco estudado no Brasil.

O Dr. Raimund Merker, pesquisador e editor com sede na Universidade de Viena, aborda, em seu artigo *Zur verbalen Gestaltung des fiktiven Schauplatzes in der attischen Tragödie des 5. Jhdts. v. Chr.*, a questão dos chamados bastidores verbais (no inglês, *verbal scenery*), quer dizer do uso de observações dos personagens no palco, que ajudaram na compreensão das ocorrências e, sobretudo, na orientação (local), durante o espetáculo teatral na Grécia Antiga. Analisando tragédias de Sófocles e de Eurípides, o artigo reflete sobre a influência de tais observações no âmbito da direção teatral, do público e da maneira pela qual todos esses elementos eram engajados na

caracterização cênica (sobretudo, na maneira de estimular a imaginação das localidades fictícias).

Como é possível observar, o número 31 da revista *Calíope: Presença Clássica* possui uma série de importantes artigos internacionais, além de artigos nacionais de notáveis pesquisadores do Brasil, o que evidencia o reconhecimento cada vez mais acentuado que o periódico recebe da parte de pesquisadores do Brasil e do exterior. De resto, cabe apenas agradecer a todos esses pesquisadores pelos seus esmerados estudos que tornaram possível a presente publicação do periódico e desejar aos leitores uma instrutiva e maravilhosa leitura, no duplo sentido que essa palavra possui, a saber, o significado de análise e diálogo intelectual com o texto absorvido e o sentido mais braçal de leitura propriamente dito, ações essas na verdade inseparáveis, como a *phýsis, dom*, e a *téchné, arte técnica*, do efeito sublime apresentado por Longino.

Rainer Guggenberger
Ricardo de Souza Nogueira

Materialidade dos limites (*horoi*) e os testemunhos epigráficos

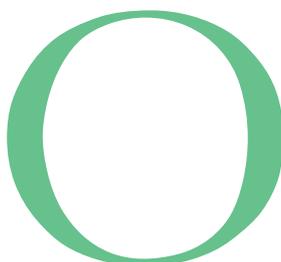
Airton Pollini

RESUMO

Esse artigo se propõe a discutir a interação entre o testemunho escrito e a cultura material, seguindo uma perspectiva inspirada da abordagem da arqueologia histórica, que convida o pesquisador a “ler” os artefatos em seu contexto. O estudo de alguns *horoi*, de Atenas (ágora, Cerâmico), de Quíos ou do interior das terras da colônia grega de Heracleia no sul da Itália, permite comentários sobre vários aspectos da antiga representação dos espaços e como estes podiam ser materializados por meio dessas pedras. A conclusão é que a interação entre espaços, sua materialização, representação e memória são muito mais complexos que seus contextos cronológico ou topográfico.

PALAVRAS-CHAVE

História urbana, arqueologia histórica, *horoi*, representação do espaço, inscrições gregas.



INTRODUÇÃO

s estudos históricos sobre as cidades, antigas e modernas, demonstram uma grande vitalidade e estão atualmente em plena expansão¹, mas são parte de um movimento historiográfico mais amplo, com uma contribuição decisiva da geografia contemporânea. Desde os anos 1970,² e em maior medida depois dos trabalhos de E. Soja na década de 1980,³ a geografia e as preocupações relacionadas com os espaços, conhecidas como “virada geográfica” ou “*spatial turn*” em inglês,⁴ se tornaram essenciais para a reflexão histórica. Se a “virada” pode ser percebida a partir da década de 1970, estes problemas de espaço já tinham sido objeto de teorização filosófica por M. Heidegger.⁵ Podemos lembrar ainda que, desde a escola dos *Annales*, além do uso de abordagens vindas das ciências sociais, a geografia e os contextos espaciais foram incorporados na reflexão histórica. De fato, como parte da escola dos *Annales*, devemos especialmente a F. Braudel de ter dado um lugar central para a estrutura espacial em estudos históricos, como um objeto próprio de análise do historiador.⁶

De fato, as pesquisas de história urbana podem beneficiar-se da contribuição da geografia, especialmente no que diz respeito à definição de certos conceitos teóricos, como “cidadinidade”⁷ e “urbanidade”⁸, que ajudam a interpretar melhor os diferentes tipos de fenômeno urbano. Em relação às cidades antigas, este diálogo com a geografia contemporânea ainda é raro⁹ e até mesmo o interesse pelas várias representações do espaço em sociedades antigas é relativamente novo para os historiadores modernos.¹⁰

Se as pesquisas modernas se interessaram só tardiamente às questões de espaço na antiguidade, é oportuno retomar a literatura grega antiga e as diferentes concepções que o vocabulário antigo podia transmitir¹¹. A transposição de sentido da palavra *topos*, de um lugar concreto a um lugar de debate, no campo da retórica, é particularmente notável. A partir de Aristóteles, embora o filósofo não tenha definido o título de seu livro, os *Tópicos*,¹² podemos seguir a interpretação de J. Brunschwig em seus comentários sobre o tratado de Aristóteles:

Pour définir la nature du lieu, tâche moins aisée qu'il n'y paraît, le plus

expédient est de considérer la fonction qu'il est fait pour remplir, et les conditions dans lesquelles il doit la remplir. Le dialecticien connaît la conclusion à laquelle il doit aboutir ; il cherche les prémisses qui le lui permettront. Le lieu est donc une machine à faire des prémisses à partir d'une conclusion donnée. En outre, le nombre des conclusions que le dialecticien peut avoir à établir est pratiquement indéfini ; si chaque conclusion particulière nécessitait la mise en jeu d'un lieu particulier, il devrait disposer d'un nombre également indéfini de lieux, ce qui rendrait la topique impraticable ; il faut donc que chaque lieu soit utilisable dans une multitude de cas différents.¹³

O *topos* antigo pode, portanto, servir de base para uma reflexão que questiona a interação entre o espaço concreto e um lugar de discurso, no sentido de uma representação mental do espaço, isto é, uma “paisagem”.

A integração desta preocupação relativa aos espaços no estudo da história antiga e da arqueologia tem sido lenta, mas agora a ideia de que uma cidade não pode ser separada do seu ambiente natural, que a cidade não pode ser estudada sem o confronto com o seu espaço extra-urbano, parece óbvia.¹⁴ Além disso, a organização dos espaços no interior da cidade, isto é, o estudo do urbanismo antigo é relativamente recente.¹⁵ Mas a grande virada se operou em particular a partir do início dos anos 2000, quando a arqueologia passou a se concentrar no espaço extra-urbano, principalmente através da abordagem da arqueologia da paisagem (*landscape archaeology*).¹⁶ Hoje, a corrente que parece predominar nesta área destaca o aspecto sócio-simbólico e os elementos de representação do espaço, e não a geografia física.¹⁷ A paisagem já não se limita ao campo, mas analisa o espaço real tal como pode ter sido percebido e contextualizado pelas populações antigas.¹⁸

Para o estudo das paisagens antigas, incluindo a análise da relação entre o espaço real e sua representação, de um ponto de vista metodológico, uma abordagem crítica é fornecida pela arqueologia histórica.¹⁹ Inspirada pelas problemáticas da antropologia e das ciências sociais, esta jovem disciplina se endereçava inicialmente ao estudo da sociedade americana formada após a conquista dos europeus, e seus campos de estudo têm-se expandido para outros contextos. Esta postura convida a confrontar os vestígios arqueológicos aos textos,²⁰ sem qualquer hierarquia entre os dois tipos de dados,²¹ e a desconstruir os objetos arqueológicos segundo um

método literário de interpretação de texto, analisando cada detalhe separadamente para depois reconstruir o conjunto com uma compreensão aprofundada. O outro aspecto inovador da arqueologia histórica é a análise detalhada de questões como a exploração de classes, as diferenças de status, os estudos de gênero. Em suma, há mais ênfase em relações de poder entre grupos sociais e indivíduos, e nos mecanismos de dominação e de resistência.²² A este respeito, é cada vez mais aceito que os vestígios arqueológicos permitem compreender os traços dos estratos inferiores das sociedades antigas, nomeadamente através de uma análise cuidadosa dos objetos do quotidiano, incluindo sobretudo a cerâmica.²³

OS HOROI E SEUS CONTEXTOS

Para interpretar as possíveis relações entre a organização dos espaços e sua representação no mundo grego antigo, a análise dos *horoi* inscritos constitui um dossiê particularmente promissor.

Em primeiro lugar, é essencial realçar os múltiplos significados do termo *horos* (ὄρος, *horoi*, no plural): termo, limite, pedra de demarcação de terras, que podia ser inscrita, ou coluna com inscrição de hipoteca ou arrendamento de terrenos; mas também, em um sentido abstrato: meta, alvo, modo, regra, prazo final, objetivo.²⁴ Em seguida, uma segunda observação preliminar se impõe: em termos de demarcação de limites, os gregos antigos utilizavam prioritariamente os elementos naturais do terreno. Assim, a semelhança dos termos ὄρος, aspirado (espírito áspero), e ὄρος, sem aspiração (espírito brando), que significa “montanha”, não é acidental. Além das montanhas, outras características naturais podiam ser utilizadas, tais como rios ou áreas de florestas, deserto, pântano.²⁵ Algumas inscrições mencionam também alguns elementos vegetais notáveis, como árvores muito grandes ou com uma forma particular. Obviamente, com exceção de alguns rios um pouco maiores, especialmente onde a toponímia contribui para a sua identificação, é impossível determinar esses elementos naturais.

Para voltarmos aos *horoi* inscritos, podemos analisar um dos documentos mais antigos e, à primeira vista, mais óbvios: os limites da ágora de Atenas. De fato, no sentido concreto da pedra que indica um limite, esses *horoi* constituem os exemplos mais famosos. Merecem

destaque dois objetos descobertos em 1938 (I 5510) e 1967 (I 7039), encontrados *in situ*, dos quais o primeiro imediatamente a leste do *thólos* da ágora de Atenas, onde a rua oeste da ágora se bifurca; a pedra mede 1,20 m de altura por 0,31 m de largura e 0,19 m de espessura. A pedra leva, nas laterais superior e oriental, um pequeno texto: “eu sou o limite da ágora” (ὄρος εἰμί τῆς ἀγορᾶς, *hóros eimí tês agorás*). Ambas as inscrições são datadas do final do séc. VI, em torno a 500 a.C.²⁶

A função de demarcação da ágora parece clara, o que era importante por várias razões. Primeiro, isto servia para delimitar a área do espaço público da praça central e impedir qualquer apropriação privada. Em seguida, esses *boroi* eram utilizados em particular para indicar o limite que não devia ser atravessado por várias categorias de pessoas cujo acesso à ágora era proibido, especialmente assassinos ou aqueles condenados à atimia, isto é, a privação os direitos de cidadão.²⁷ Posto que a ágora, enquanto praça pública, era dedicada a atividades políticas e econômicas, a proibição de acesso tinha conseqüências não só para os cidadãos que não podiam participar das decisões da comunidade, mas também a



Fig. 1: *Horos* da ágora de Atenas, I 5510.

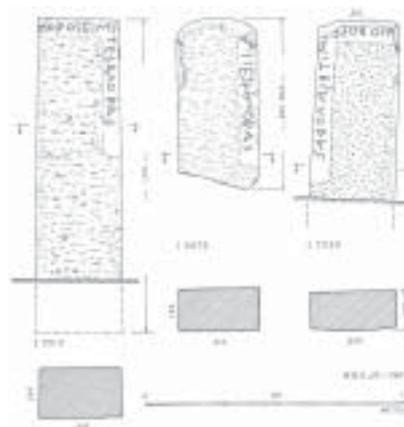


Fig. 2. Desenho dos três *boroi* da ágora de Atenas, I 5510, I 5675, I 7039.

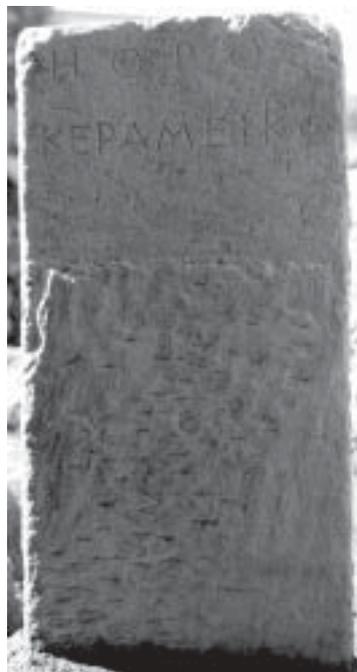


Fig. 3: *Horos* do Cerâmico, Object: 15770.

outros grupos sociais, incluindo estrangeiros, impedidos de comprar ou vender no mercado. No entanto, antes do final do séc. v, o primeiro *horos* (1 5510) já estava enterrado e já não servia para delimitar o espaço da ágora, enquanto que o segundo (1 7039) foi coberto somente no séc. III a.C.

Da mesma forma, pode-se mencionar um outro *horos* famoso (1 5770), encontrado na extremidade noroeste das escavações americanas da ágora e que indicava o limite do distrito do Cerâmico ὄρος κεραμεικόν (*hóros kerameikōn*), literalmente “limite do Cerâmico”.²⁸ Este último é datado no curso do séc. IV a.C. Se a mensagem de delimitação do distrito do Cerâmico é clara, não sabemos muito bem em relação ao que a pedra marcada os

limites. M.C. Monaco recorda que a estrada que leva da ágora ao Dipylon não segue o alinhamento que pode ser traçado a partir do *horos*. Além disso, atividades de artesanato se desenvolviam entre o *horos* do Cerâmico e os fundos da *Stoa* de Zeus ou da *Stoa Basileios*, indicando que o *horos* não estava colocado no ângulo do distrito, mas correspondia certamente a outros exemplares, formando possivelmente um alinhamento.

O paralelo entre estes testemunhos destaca a dificuldade de interpretação. Em primeiro lugar, verificamos a impossibilidade de compreender a totalidade das informações transmitidas originalmente pelos *horoi*, isto é, se é sabido que um *horos* delimita a área da ágora ou do distrito do Cerâmico, não sabemos o que estava do outro lado. Em segundo lugar, observamos diferentes perspectivas ou hierarquias, posto que se passa da delimitação da ágora a um distrito. Isto nos dá um indício das possíveis variações dos limites reais dos espaços públicos e privados, assim como dos vários graus de importância dessas áreas em dois momentos diferentes. Todo comentário deve, contudo, considerar a cronologia e, se o primeiro

boros (I 5510) certamente não era mais utilizado, não está claro se o segundo (I 7039), ainda não coberto, mantinha ou não a sua função. Assim, fica a questão de saber se o *boros* da ágora (I 7039) ainda era funcional quando os atenienses estabeleceram aquele do Cerâmico (I 5770), com mais de um século de intervalo. Se assim for, por que um dos *boroi* (I 5510) foi coberto? E por que demarcar tanto a ágora quanto o distrito? Isto corresponderia a uma quantidade muito maior de marcadores de limites do que foi concebido até agora.

Se, à primeira vista, estes documentos parecem transmitir mensagens claras, eles fornecem um ponto de partida para algumas observações interessantes. A este respeito, J. Ober²⁹ recomenda cautela na interpretação dos sinais materiais dos limites, que devem ser contextualizados sistematicamente. Em primeiro lugar, no caso dos *boroi* da ágora, para que o enunciado seja funcional, a pedra deve permanecer no lugar próprio dos limites que ela indica e o leitor deve ser capaz de identificar o que são a ágora ou o Cerâmico. Além disso, este documento representa também uma ordem, ou pelo menos, um aviso: o transeunte deve estar ciente das consequências que incorre se ultrapassar esse limite, como no caso de alguém que não tem o direito de acesso à ágora. Aqui, a mensagem é obviamente implícita, mas ainda bastante clara. É fácil identificar o espaço definido pelo *boros*; sabemos que a autoridade que define o limite é a cidade de Atenas, ou mais precisamente a comunidade dos cidadãos atenienses, o *demos*; finalmente, podemos supor um amplo conhecimento das condições de acesso à ágora e as penalidades para aqueles que as transgridem. Do confronto com o testemunho literário disponível, o pesquisador contemporâneo é capaz de compreender a maioria das mensagens transmitidas pelos *boroi* da ágora. As mesmas condições intervêm no caso dos *boroi* de delimitação de santuários: as condições de acesso, os rituais previstos na entrada e as penas para as transgressões deviam ser conhecidos por uma grande parcela da população.

Em contraste, muitas pedras inscritas somente com o termo *boros* constituem um dossiê muito mais complexo. Aqui, mesmo que as pedras tenham sido deixadas no local, a maioria das informações é implícita e incompreensível para o pesquisador contemporâneo: o que é delimitado, a autoridade responsável, as regras de acesso a este espaço, seja ele qual for, e as eventuais penalidades no caso de

infração. No caso destes *horoi* bastante lacônicos, pode-se tratar de áreas públicas, privadas ou sagradas, ou seja, delimitações de áreas acessíveis à maioria ou, ao contrário, propriedades individuais. Nada impede que, além disso, um *horos* com esse único termo possa ser movido e, com o mesmo texto, o objeto que ele delimita possa mudar. Este exemplo mostra de maneira óbvia que, mesmo no caso de uma menção tão diretiva e supostamente simples, a mensagem que ela veicula depende de um contexto muito mais complexo que apenas a sua datação e sua localização. Finalmente, os *horoi* anepigráficos (sem inscrições) também podiam definir espaços. Neste último caso, todas as informações foram perdidas para nós, uma vez que é praticamente impossível reconhecer as funções de uma pedra sem qualquer marca particular, mesmo que a sua forma, comparável aos exemplos inscritos, possa levar a crer que se trate de um *horos*.

HOROI: VESTÍGIOS ARQUEOLÓGICOS E SUPORTE A INSCRIÇÕES

Para avançar em nosso discurso, é essencial lembrar que os *horoi* inscritos podem ser classificados em diversas categorias, de acordo com a inscrição que possuem ou a área que definem. O conjunto mais conhecido é composto pelos *horoi* encontrados na ágora de Atenas, a maioria reutilizados como material de construção de edifícios presentes na praça pública. Podemos seguir a classificação feita por G.V. Lalonde,³⁰ que enumera seis categorias: *horoi* de santuários, *horoi* de instituições públicas, *horoi* de estradas, *horoi* que marcam as trítias (subdivisão administrativa de Atenas), *horoi* de localização de sepulturas (*semata*) e *horoi* de títulos (hipotecas ou arrendamentos). Nessa classificação, podemos ressaltar dois conjuntos.

Em primeiro lugar, no que se refere aos *horoi* de santuários, na ágora de Atenas, G.V. Lalonde enumera vinte e cinco documentos, o que constitui a categoria mais numerosa de *horoi* encontrados na ágora. A maioria dos santuários que puderam ser identificados se situam na ágora ou nas suas proximidades. Dois *horoi* foram encontrados *in situ*, H2 (I 7006) e H8 (I 7012),³¹ mas as suas inscrições não permitem a identificação da divindade a quem eram dedicados, enquanto que todos os demais foram reutilizados em contextos posteriores. O *horos* H2 (I 7006), encontrado no ângulo sudoeste de um santuário situado

no sudoeste do Areópago e datado na primeira metade do séc. v a.C. continha unicamente a indicação *boros* (ὄρος). O *boros* H8 (I 7012), *tó hierô* (τὸ ἱερό), foi encontrado no ângulo nordeste do santuário triangular (*Triangular shrine*), a sudoeste da fonte H16 (*Southwest Fountain House*) e é datado de cerca de 430 a.C. É precisamente o fato de estar em seu local original que permite a compreensão do texto: em primeiro lugar, *boros* (limite), e, para o H8 (I 7012), *to hierô*, ou seja, “santuário”. Podemos ver aqui a economia das menções, porque em ambos os casos, não é necessário desenvolver a expressão “limite do santuário”, “limite” ou “santuário” são suficientes. Para os atenienses, que conheciam o santuário em questão, não era necessário definir a divindade, ao passo que essa referência está perdida para nós.

O segundo conjunto interessante é composto dos recintos funerários. Para eles, a fórmula usual é bastante simples: ὄρος μνημάτων (*hóros mnēmatos*), dos quais poucos exemplos foram encontrados *in situ*, no ângulo do túmulo que o *boros* delimitava. O caso do *boros* da necrópole do Cerâmico, encontrado no ângulo do períbolo anônimo ao longo do *Hiera Hodos* (a Via Sacra) é um bom exemplo.³² Mais interessante para o nosso discurso é o *boros* encontrado no períbolo anônimo localizado no lado direito da estrada em direção a Kolonos Hippios, nas vasta necrópole apenas fora da Porta noroeste das muralhas da cidade.³³ Duas datações foram propostas, em cerca de 400 a.C., ou na primeira metade do séc. iv. Lê-se, em três linhas: ὄρος Μελαινίσσης (*hóros Melainísse*), onde Melainísse é provavelmente o nome da mulher enterrada cuja pedra indica a sepultura. O testemunho dos escavadores durante a descoberta indica que a pedra foi encontrada *in situ*, no lado sul do monumento funerário, colocado entre dois blocos de fundação do períbolo. Embora tenha sido descrita como estando *in situ*, seguimos a interpretação de D. Marchiandi quando a pesquisadora diz que a sua localização, entre dois blocos de fundação, leva a crer a um local secundário, portanto, uma reutilização. Além disso, normalmente, os períbolos funerários eram indicados com a menção ὄρος μνήματος (*hóros mnēmatos*) ou ὄρος μνημάτων (*hóros mnēmaton*), e não com o nome de um defunto, característica mais apropriada a uma sepultura individual.

Assim, este exemplo nos permite fortalecer as nossas afirmações sobre a grande prudência quanto à interpretação dos *boroi*

e, especialmente, sobre as várias possibilidades de re-funcionalização destes objetos. Aqui, um *horos* que devia sinalizar uma sepultura individual foi utilizado, em um segundo momento, em um recinto funerário familiar. E nada nos permite dizer que se tratava da família da falecida, a Melainísses. Por outro lado, também é interessante notar que o mesmo tipo de objeto, os *horoi*, são utilizados para delimitar tanto espaços públicos e sagrados, quanto recintos funerários, ou seja pequenos terrenos privados em uma necrópole. Em contexto funerário, estas pedras não servem apenas para delimitar o espaço da sepultura, ou do recinto funerário de uma família, mas também contêm a menção do nome dos falecidos, com o objetivo óbvio de manter sua memória.

Quando os *horoi* inscritos indicam limites e, implicitamente, a proibição de acesso ou o perímetro de uma propriedade privada, eles cumprem também uma função legal. Dois dossiês se referem especificamente a esse aspecto jurídico, assim como econômico: as pedras contendo hipotecas sobre propriedades privadas ou arrendamento de terras sagradas, isto é, terras teoricamente pertencentes a uma divindade, cujos recursos beneficiavam um santuário, administradas diretamente pela autoridade do santuário, ou pela cidade onde ele se situava.

Em relação às hipotecas, a fórmula habitual era ὄρος χωρίου (*bóros choríou*) ou ὄρος χωρίου (*bóros choríou kai oikía*), que também incluía a casa (*oikía*).³⁴ Quase todos estes documentos datam do séc. IV a.C. e foram encontrados reutilizados, especialmente na ágora de Atenas. Por conseguinte, o contexto da descoberta é essencial para nosso discurso. Encontrados em praça pública, na sua maioria em uma localização secundária, eles perderam a sua dupla função original. A esse propósito, M.I. Finley, em sua análise das condições de crédito na Atenas do séc. IV, diz que, apesar da homonímia do termo grego (*horos*), estas pedras não tinham necessariamente a função de limite das terras e elas teriam servido apenas como suporte para o registro de hipotecas.³⁵ A mesma afirmação seria válida para os arrendamentos de terras, principalmente as terras sagradas, uma vez que estas pedras foram encontradas quase exclusivamente em grandes santuários gregos e não nas terras que elas poderiam delimitar. Assim, e na incapacidade de determinar no terreno a demarcação das terras, este dossiê foi objeto de trabalho apenas nas perspectivas econômicas e

jurídicas das condições de hipotecas ou dos contratos de arrendamento.³⁶

Um exemplo particular de um arrendamento que merece atenção é o das Tabelas de Heraclea (IG XIV 645, I et II).³⁷ Tratam-se de duas placas de bronze, descobertas em 1732 no leito da torrente Salandrella, na localidade Acinapura, perto de Pisticci, no território da antiga cidade grega de Heraclea na Basilicata, Itália. O texto traz as regras do arrendamento das terras sagradas de Dionísio e de Atena a particulares, provavelmente cidadãos de Heraclea.³⁸ É conservada somente uma parte do texto original, uma vez que ele é inscrito em um dos lados das tabelas, enquanto que o outro lado de uma das Tabelas foi reutilizado como suporte do texto em latim, mas



incompleto, da *lex iulia municipalis* (CIL I[2], 593), datada entre o fim da ditadura de Sila e a morte de César (79-44 a.C.). O fato de o texto em latim estar truncado parece justificação suficiente para mostrar que não temos todo o texto grego gravado do outro lado.³⁹ Portanto, todo comentário sobre essas Tabelas é baseado em uma parte somente do texto original. Além disso, a perenidade do suporte é um sinal de que se atribuía uma particular importância



Tabelas de Heraclea, Museo arqueológico nacional de Nápoles, inventário 2480 e 2481.

ao texto: em vez de apagá-lo, ele foi mantido, certamente mesmo após o final da validade das suas disposições.

No que diz respeito às informações que podemos ler no texto, as descrições da topografia presentes nesses arrendamentos foram postas em paralelo aos dados obtidos a partir da foto-interpretação, permitindo a M. Guy⁴⁰ propor comentários detalhados sobre as dimensões dos terrenos, sobre as possíveis distribuições espaciais dos lotes e sua possível correspondência com a realidade das terras agrícolas de Heraclea. Outra hipótese de equivalência entre as medidas antigas e modernas para os lotes agrícolas foi proposta mais recentemente por G. Zuchtriegel.⁴¹ Independentemente das restituições possíveis, as duas áreas podem ser localizadas com verossimilhança: as terras de Dionísio estariam entre o rio Agri (Aciris) ao norte e a torrente do Valle Trafana ao sul, enquanto que as terras de Atena se localizariam próximas ao meandro do Agri e de uma antiga estrada paralela à costa, cujo traçado também pode ser reconstituído com a foto-interpretação.

Para materializar os limites dos lotes de terreno, como ocorre em outros exemplos da bacia do Egeu, os Antigos utilizavam prioritariamente os elementos naturais, principalmente os rios. Mas essas Tabelas têm a característica de usar, em grande parte, a rede de estradas locais (ἄντομοι, *ántomoi*). É somente em última instância que se faz uso de *horoi* sob a forma de pedras para cercar e definir os lotes de terras arrendadas. Infelizmente, o texto não especifica o tipo de *horos* em questão, se eles eram inscritos, com a menção dos lotes de terra ou o nome dos beneficiários, ou, mais provavelmente, se se tratavam de pedras anepigráficas. Vimos, no exemplo dos dois *horoi* dos santuários da ágora de Atenas, que menções muito sucintas (limite ou santuário) podiam ser suficientes para veicular uma mensagem. Mas aqui, é provável que a combinação de, por um lado, um texto exposto e acessível a todos e, por outro lado, pedras sem qualquer inscrição e enterradas no chão deviam assegurar a compreensão dos limites dos lotes de terra.

Na verdade, há uma discussão sobre o lugar da descoberta das Tabelas, perto do rio Cavone,⁴² provavelmente associado à fronteira entre as cidades gregas de Heraclea e de Metapontum. O estudo de F. Coarelli se concentra no local de descoberta das Tabelas e faz um paralelo com o testemunho literário presente em Estrabão (*Geografia*,

VI, 3, 4), sobre a mudança da sede da liga italiota por Alexandre o Molosso.⁴³ A interpretação se baseia no pressuposto de que as Tabelas tenham sido encontradas na área da sua exposição original. Uma vez que se trata da regulamentação de concessões das terras sagradas em benefício dos santuários de Dionísos e de Atena, é verossímil imaginar que seu local original tenha sido um desses dois santuários. Aqui, novamente, perdemos grande parte da informação sobre a topografia antiga.

OS HOROI E AS TERRAS PRIVADAS

Se até agora nos focamos na definição dos limites de espaços públicos (ágora), ou sagrados (santuários), ou até mesmo em locações de terras sagradas, é hora de analisar também as terras agrícolas pertencentes a indivíduos. Podemos também sair do quadro ateniense e analisar um documento epigráfico particularmente eloquente: uma inscrição de Quios que relata a venda de terrenos dos filhos de um certo Annikeas, ou Annikés em sua forma jônica (τῶν Ἀννικῶ παίδων, lado B, linha 11). O texto, em dialeto jônico, está gravado nos quatro lados de um bloco paralelepípedo de mármore branco encontrado na área de Vounaki em Quios, a oeste da fortaleza, e é datado do séc. V a.C.⁴⁴ A inscrição descreve o modo de delimitação do perímetro das terras postas à venda através de um total de setenta e cinco *horoi* colocados no chão (σὺμπαντες ὅροι ἑβδομήκοντα πέντε, *sýmpantes hóroi ebdomékonta pénte*, lado A, linhas 6-7). Além disso, não se trata da totalidade das terras de Annikeas, mas apenas de uma parte das suas terras, a parte chamada Δοφίτις, Dophítis (Ἔοση τῶν ὄρων τούτων πᾶσα Δοφίτις, *Hése tón hóron toúton pása Dophítis*, lado A, linhas 8-9). No momento da descoberta desta inscrição em 1879, foi relatado poder-se identificar a localização precisa de doze dos setenta e cinco *horoi*.

Este documento é excepcional em muitos aspectos e nos permite reforçar a ideia da utilização destes *horoi* para demarcar terras privadas; esta inscrição é assim única em seus detalhes e no impressionante número de *horoi* mencionados. Neste sentido, também podemos evocar uma passagem de Teofrasto quando ele descreve o sovina (*Caracteres*, X, *Avaro*, 9): “Todos os dias, ele vai verificar se os *horoi* de sua propriedade ainda estão em seu lugar”.⁴⁵ Se não podemos

fazer um modelo geral, o uso dos *horoi* é bem comprovado e este testemunho de Teofrasto reafirma sua relevância.

Além disso, a inscrição de Quios pode fornecer um ponto de partida adequado para um último comentário. O texto descreve não somente a quantidade de *horoi* para a delimitação da propriedade de Annikeas, mas também especifica os magistrados encarregados do cumprimento destes limites, os ὀροφύλακες (*horophylakes*, lado A, linhas 15-16). Na verdade, esses magistrados eram responsáveis pela aplicação de uma multa de cem estateres e da atimia se alguém arrancasse, removesse ou fizesse desaparecer um destes *horoi* (linhas 9-16). No caso de o agressor não pagar a devida multa, estes *horophylakes* deviam usar seus próprios recursos para pagar a quantia. De acordo com as informações da inscrição, entende-se que estes são magistrados públicos, a serviço da comunidade de cidadãos, uma vez que asseguram a conformidade com as leis da cidade. Aqui podemos apontar uma certa interação entre as esferas públicas e privadas, no sentido de que são leis e magistrados públicos que garantem os limites de uma propriedade privada, aqui as terras herdadas do Annikeas.

Finalmente, um segundo tipo de magistrado tem ligações diretas com estes *horoi*, os ἡρισταί (*horistai*). Estes são magistrados responsáveis pelo estabelecimento das pedras no solo, sejam para terras privadas, públicas ou sagradas. Em relação às terras sagradas, as Tabelas de Heraclea (Tabela 1, linha 8), constituem o melhor exemplo. Em termos de terrenos privados, podemos citar uma outra inscrição de Quios, de meados do séc. IV a.C. A inscrição, gravada em uma pedra preta azulada, foi encontrada em novembro de 1878 e reutilizada nas ruínas da igreja de Agios Panteleêmonas. O texto detalha os arrendamentos concedidos pelo *genos* dos Klytides.⁴⁶ A presença destes *horistai* é atestada em outros lugares além de Quios,⁴⁷ mas D. Rousset afirma que a intervenção de especialistas de delimitações era raramente mencionada em fontes epigráficas à nossa disposição; esta função era realizada principalmente por cidadãos delegados pontualmente para essa tarefa. Na verdade, de acordo com seu estudo, estes *horistai* não estão presentes nas inscrições referentes às fronteiras de uma cidade, mas apenas naquelas referentes aos limites de propriedades privadas (IG IX 1, 61) ou sagradas (IG I³ 84) ou nas divisões dos terrenos das Tabelas de Heraclea (IG XIV 645).⁴⁸

Finalmente, uma inscrição relativa à fronteira entre Ambracia e Charadros datada após 167 a.C., se refere a um outro tipo de magistrado, os *τερμασταί*, (*termastai*), que deviam corresponder às mesmas funções dos *horistai*.⁴⁹

CONCLUSÃO

Nosso percurso através de alguns documentos epigráficos selecionados nos permitiu comentar várias questões relativas às relações entre testemunho escrito e espaços, tanto os modos de delimitação dos terrenos quanto as representações que os Antigos poderiam fazer.

Podemos retomar o estudo de J. Ober⁵⁰ a respeito das relações entre texto e cultura material para sustentar a perspectiva da arqueologia histórica, que propõe a leitura dos vestígios como livros e análise de textos como estratos, em sua materialidade. Assim, textos claros e diretos, como “eu sou o limite da ágora”, podem estar sujeitos a comentários muito mais complexos e vários aspectos emergem de nosso estudo.

1 Os sinais concretos utilizados para materializar as delimitações dos espaços podem ser de várias formas e categorias. No que diz respeito mais precisamente aos *boroi*, eles podem ter ou não uma inscrição. No caso de não terem sido gravados, quando a memória dos lugares se perde, o seu significado também é perdido;

2 Os *boroi* e seu texto têm um contexto histórico, não somente uma data de utilização, mas sim um período em que o enunciado é válido e a mensagem é compreensível. Alguns elementos da mensagem original podem continuar sendo reconhecidos por especialistas familiarizados com o contexto, enquanto outras informações implícitas não são mais compreendidas;

3 O enunciado pode deixar de ser válido sem que nada tenha mudado materialmente e um *boros* pode permanecer “abandonado” ou simplesmente “desfuncionalizado”;

4 É possível mover o *boros* e, neste caso, as informações que ele continha podem tornar-se falsas ou ter seu conteúdo alterado, isto é, movendo o *boros*, ele pode ser refuncionalizado;

5 O texto do *boros* pode ser apagado, por vezes parcialmente, às vezes completamente. Por conseguinte, em especial no caso de um *boros* totalmente apagado, sua materialidade já não veicula nenhuma mensagem compreensível;

6 Os *horoi* podem ser colocados em um local diferente de onde eles continham um sentido material, perdendo uma de suas funções, mas mantendo a outra. Os *horoi* contendo hipotecas encontrados na ágora de Atenas são, nesse sentido, eloquentes. Encontrados em praça pública, eles ainda servem de suporte para as condições de crédito ou de arrendamento, mas a sua relação direta com a terra descrita é completamente perdida;

7 Finalmente, a referência aos magistrados responsáveis pela implementação ou monitoramento desses *horoi* mostra a interação entre as esferas pública e privada.

O dossiê dos *horoi* inscritos permite assim comentar várias questões pertinentes a toda análise histórica sobre as representações dos espaços, tais como eles podiam ser materializados. As interações entre os espaços, a sua materialização, a sua representação e a sua memória são, portanto, muito mais complexas do que as simples noções do contexto cronológico ou de localização.

ABSTRACT

Materiality of boundaries (*horoi*) and epigraphic evidence

This article aims at a discussion on the interaction between written record and material culture, following a framework inspired by the approach of historical archaeology, which invites scholars to “read” artifacts in their context. The study of some inscribed *horoi*, from Athens (agora, Kerameikos), Chios or in the countryside of the Greek colony of Herakleia in South Italy, allow commentaries on several issues on the Ancient representation of spaces and how they could be materialized by those stones. The conclusion is that the interaction between spaces, their materialization, representation and memory are much more complex than their chronological or topographical context.

KEYWORDS

Urban history, historical archaeology, boundary stones (*horoi*), space representation, Greek inscriptions

INFORMAÇÕES COMPLETAS SOBRE AS ILUSTRAÇÕES

Fig. 1: *Horos* da ágora de Atenas, I 5510. <http://agora.ascsa.net/id/agora/image/2011.04.0028> Cliché n. 2011.04.0028, Craig Mauzy.

Fig. 2. Desenho dos três *horoi* da ágora de Atenas, I 5510, I 5675, I 7039. <http://agora.ascsa.net/id/agora/image/2002.01.1734>.

Archive n. 2012.59.0278 (88-337), W.B. Dinsmoor, Jr., 1967.

Fig. 3. *Horos* do Cerâmico, Object: I 5770 <http://agora.ascsa.net/id/agora/image/2007.01.0954> Cliché n. 2007.01.0954.

Fig. 4 : Tabelas de Heraclea, Museo arqueológico nacional de Nápoles, inventário 2480 e 2481, com a concessão do Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Museo archeologico di Napoli.

NOTAS

¹ Veja o editorial do primeiro número da revista *Histoire urbaine*, n. 1, 2000, p. 5-6; a apresentação da revista lembra a interdisciplinaridade inerente ao estudo do fenômeno urbano e o aporte de uma abordagem histórica, com o confronto de diferentes exemplos de formas urbanas.

² Foucault já havia identificado o desenvolvimento da geografia entre as disciplinas dentro do campo das humanidades. “La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l’histoire: thèmes du développement et de l’arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l’accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C’est dans le second principe de thermodynamique que le XIX^e siècle a trouvé l’essentiel de ses ressources mythologiques. L’époque actuelle serait peut-être plutôt l’époque de l’espace. Nous sommes à l’époque du simultané, nous sommes à l’époque de la juxtaposition, à l’époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s’éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps, que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son échec. Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d’aujourd’hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l’espace”, FOUCAULT, 1984, p. 46, publicação póstuma de uma conferência pronunciada em Paris em 1967. Ver também FOUCAULT, 1976. Mais especificamente sobre história urbana, ver LEFEBVRE, 1970.

³ Ver em especial SOJA, 1989, p. 1, onde o autor expõe claramente os princípios que o guiaram: “My aim is to spatialize the historical narrative, to attach to durée an enduring critical human geography”.

⁴ Ver uma síntese em LÉVY, 1999, em especial p. 22-24 e 40-47.

⁵ HEIDEGGER, 1958, p. 184: “D’abord quel est le rapport du lieu et de l’espace ? ensuite, quelle est la relation de l’homme et de l’espace?”.

⁶ BRAUDEL, 1993.

⁷ LUSSAULT; SIGNOLES, 1996; LÉVY; LUSSAULT, 2003; DORIER-APPRILL; GERVAIS-LAMBONY; MORICONI-EBRARD; NAVEZ-BOUCHANINE, 2001.

⁸ BRUNET; FERRAS; THÉRY, 1993, p. 498-499.

⁹ Cf. CHOUQUER, 2012, p. 133-151; NICOLET; ILBERT; DEPAULE, 2000.

¹⁰ Ver em especial a atenção que este tema tem atraído no programa das classes preparatórias na França em 2012: GUIARD; LAIZÉ, 2012.

¹¹ CASEVITZ, 1998, p. 417-435. Um estudo complementar parte do trabalho Mr. Casevitz e também analisa outros termos diretamente relacionados à questão do espaço, mas para designar significados específicos: ἄστυ, ὄρος, ἔσχατος: DU BOUCHET, 2012.

¹² “Ce n’est pas le moindre paradoxe des *Topiques* que de ne contenir aucune définition de la notion à laquelle ils doivent leur titre. Le livre I, qui définit avec soin les concepts de base de l’ouvrage, est muet sur celui-là, et le mot même de *topos* n’y apparaît qu’à la dernière ligne, dans une phrase qui fait transition avec les livres ultérieurs”, BRUNDSCHWIG, 1967, p. XXXVIII. A passagem referida (Aristóteles, *Tópicos*, I, 18, 108b, 32-33) é: Τὰ μὲν οὖν ὄργανα δι’ ὧν οἱ συλλογισμοὶ ταῦτ’ ἐστὶν ὅτι δὲ τόποι πρὸς οὓς χρήσιμα τὰ λεχθέντα οἶδε εἰσίν. “Tels sont donc les instruments qui sont au service des raisonnements déductifs; quant aux lieux, par rapport auxquels ce qui a été dit jusqu’ici trouve son utilité, les voici à présent”, trad. J. Brunschwig, Les Belles Lettres, CUF, 1967. O comentário do editor sobre o uso muito restrito do termo *topos* por Aristóteles em seu tratado é eloquente: “Cette discrétion ne signifie pas que le mot *topos*, pris en ce sens, ait été d’usage courant avant Aristote; on en relève seulement quelques emplois chez Isocrate, avec le sens plus vague de ‘thème’ ou de ‘sujet’ (cf. l’anglais *topics*), donnant à un développement oratoire sa ligne directrice (cf. en particulier *Phil.* 109, *Hel.* 4 et 38, *Panath.* 88 et 111)”, BRUNDSCHWIG, 1967, p. XXXVIII.

¹³ BRUNDSCHWIG, 1967, p. XXXIX. Ver também as implicações dessa teoria dos lugares (*topoi*) para a pintura antiga em ROUVERET, 1989, p. 318-320.

¹⁴ Entre outros, ver BINTLIFF, 2006; sobre as colônias gregas do sul da Itália, área geográfica precursora nos estudos das questões relativas ao espaço rural, assim como as cidades gregas na atual Crimeia, ver: *La città e il suo territorio*, 1967; para uma comentário historiográfico sobre a preeminência das colônias do mar Negro e da Itália, ver nosso estudo: POLLINI, 2006.

¹⁵ Ver a esse respeito o trabalho fundamental de R. Martin (MARTIN, 1974), assim como um desenvolvimento na historiografia italiana: GRECO; TORELLI, 1983.

¹⁶ ADAMS, 1988; HELLY, 1999; LAYTON; UCKO, 1999; KNAPP; ASHMORE, 1999; LEVEAU; TRÉMENT; WALSH; BARKER, 1999; GILLINGS; MATTINGLY, 1999; HORDEN; PURCELL, 2000; mais recentemente, ver: DOUKELLIS, 2007; CIFANI; STODDART, 2012; OSBORNE, 2012; HUGHES, 2014. Para o caso particularmente bem estudado das colônias gregas do sul da Itália, ver: *Ambiente e paesaggio nella Magna Grecia*, 2002.

¹⁷ KNAPP; ASHMORE, 1999, p. 1-30. Um dos primeiros a utilizar essa abordagem para o estudo do mundo grego clássico foi OSBORNE, 1987.

¹⁸ A este respeito, ver, nomeadamente, a contribuição da análise dos testemunhos das artes figurativas para a questão da paisagem antiga: ROUVERET, 2004; ROUVERET, 2014, com uma atualização historiográfica recente no posfácio dessa segunda edição.

¹⁹ FUNARI, 1999; ORSER JR, 2000; FUNARI; ZARANKIN; STOVEL, 2005; FUNARI; OLIVEIRA; ZARANKIN, 2010.

²⁰ FUNARI, 1999, p. 57; FUNARI; ZARANKIN; STOVEL, 2005. Ver também: MESKELL, 2001, p. 187-213; LAWRENCE; SHEPHERD, 2006, p. 71.

²¹ SMALL, 1995a, p. 4-5; SMALL, 1999, p. 122-136; DYSON, 1995, p. 25-44; JOHNSON, 1999:

23-36. Sobre a arqueologia da paisagem (*landscape archaeology*) no mundo grego clássico, ver exemplos concretos em: OBER, 1995, p. 91-123; SMALL, 1995b, p. 143-174.

²² Note-se a possibilidade de utilizar abordagens tais como as “Third wave feminists”, MESKELL, 2001, p. 192-194, ou os estudos de gênero, SCOTT, 1986, p. 1053-1075.

²³ Veja comentário sobre a possibilidade de usar métodos da arqueologia histórica em outros períodos históricos: LAWRENCE; SHEPHERD, 2006, p. 75; e especialmente para esta transposição aos movimentos coloniais dos gregos, fenícios e romanos: CUNLIFFE, 2006, p. 317.

²⁴ ISIDRO PEREIRA, 1990. Ver comentário aprofundado em CASEVITZ, 1993, p. 17-24.

²⁵ DAVERIO ROCCHI, 1988, p. 49-53.

²⁶ Sobre o primeiro *boros* (I 5510), SHEAR, 1939, p. 205-206; sobre o segundo *boros* (I 7039), {Thompson, 1968 #1792@61-63}. Ver comentários em {Lalonde, 1991 #1599}, H. 25 et H. 26, p. 27, pl. 2. Podemos incluir nesse dossiê um terceiro documento (I 5675), encontrado fora de contexto e fragmentário ([ὄρος εἶ] μί τῆς ἀγορᾶς, [*bóros eimí tês agorás*]), mas que deve restituir o mesmo texto e a mesma datação, SHEAR, 1940: 266 et {Lalonde, 1991 #1599}, H. 27, p. 27. Sobre esses *boroi*, ver os comentários de F. Longo em {Greco, 2014 #1317@1096-1097}.

²⁷ Segundo a interpretação de M. HANSEN, 1976, p. 55-62, várias passagens indicam as características das sentenças de atimia como a proibição de acesso à ágora, entendida como o lugar de mercado, e aos santuários (Lísias, VI *Contra Andócides*, 9 e 24). Ver também Demóstenes, XXII, 77; XXIV, 60; Ésquines, I, 164; II, 148; III, 176.

²⁸ I 5770, SHEAR, 1940, p. 267 et {Lalonde, 1991 #1599}, H. 30, p. 28, pl. 2. I 5770. Ver {SIEWERT, 1999 #1794} e, por último, {MONACO, 2001 #1793@110}.

²⁹ OBER, 1995, p. 91-123, em especial p. 96: “Looking at how several texts treat *boroi*, and examining the *boros* as an ‘artifactual text’ – as a text that is an artifact, and at the same time an artifact that is a text – should help to elucidate some methodological problems involved with moving back and forth between texts and artifacts, history and archaeology?”.

³⁰ LALONDE; LANGDON; WALBANK, 1991. Ver publicação em *I.G.*, I², 854-907 e *I.G.*, II², 2505-2641, cf. FINE, 1951: 41-60.

³¹ LALONDE; LANGDON; WALBANK, 1991, p. 22-23. Sobre o *boros* H8 (I 7012) e o santuário triangular (*Triangular shrine*), ver <http://agora.ascsa.net/id/agora/monument/triangular%20shrine>.

³² MARCHIANDI, 2011: 20, fig. 1.1. O dossiê dos *boroi* dos recintos funerários áticos é publicado em *I.G.*, I³, 1132-1139 et *I.G.*, II², 2505-2593.

³³ *Ibid.*: 257-258, catálogo em CD-rom: N.Kol.2; cf. M 376, Ἰδᾶνᾶῦϊς, [BARDANI], Δᾶδᾶῦδιῶϊο [PAPADÓPOULOS], 2006, n. 2575; RITCHIE, 1986, p. 786-787, n. TA 53.

³⁴ Sobre essas hipotecas, além da publicação de J.V.A. Fine, ver o obra clássica de FINLEY, 1951 e os comentários mais recentes a seu respeito: HARRIS, 2013; MILLETT, s.d. Ver também MILLETT, 1991.

³⁵ FINLEY, 1951, p. 5.

³⁶ Sobre esses arrendamentos, ver BRUNET; ROUGEMONT; ROUSSET, 1998; PERNIN, 2014.

³⁷ Museu arqueológico nacional de Nápoles, inventário 2480. Sobre essas Tabelas, ver UGUZZONI e GHINATTI, 1968, com o texto grego, tradução italiana e comentários, assim como CORSARO, 2002. Mais recentemente, PERNIN, 2014, p. 459-481, n. 259, com texto,

tradução francesa, comentário e bibliografia completa.

³⁸ No que se refere especificamente às referências à exploração econômica, incluindo animais, ver CHANDEZON, 2003, p. 259-268, n° 64.

³⁹ COARELLI, 1991, p. 282.

⁴⁰ GUY, *ibidem*.

⁴¹ ZUCHTRIEGEL, 2014.

⁴² Identificado ao Acalandros, citado por Estrabão (*Geografia*, VI, 3, 4), também chamado Talandrum por Plínio o Velho (*H.N.*, III, 97).

⁴³ COARELLI, 1991, p. 283-284.

⁴⁴ HAUSSOULLIER, 1879. Ver também a breve menção em DAVERIO ROCCHI, 1988, p. 26, 81 et 97.

⁴⁵ Καὶ τοὺς ὄρους δ' ἐπισκοπεῖσθαι ὁσημέραι εἰ διαμένουσιν οἱ αὐτοί. *Kaì toùs hórous d'episkopeísthai hōsemérai ei diaménousin boi autoí.*

⁴⁶ HAUSSOULLIER, 1879, p. 244: III, *Baux consentis par les Klytides*, lado A (1), ligne 11. Ver por último PERNIN, 2014, n. 130, p. 263-270. ROUSSET, 1994, p. 108-109.

⁴⁷ DAVERIO ROCCHI, 1988, p. 77-84, catálogo n. 2, n. 6, n. 19.2.

⁴⁸ ROUSSET; KATZOUROS, 1992, p. 206, n. 45. Estes dois tipos de magistrados, os *horistai* e os *horophylakes* já haviam sido identificados desde GUIRAUD, 1893, p. 186-187 e brevemente comentados por FINLEY, 1951, p. 5.

⁴⁹ DAVERIO ROCCHI, 1988, p. 109-114, cat. n. 6.

⁵⁰ OBER, 1995, p. 91-123.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, R.M. Conceptual issues in environmental archaeology: an overview. in: BINTLIFF, J. L.; DAVIDSON, D.A.; GRANT, E.G. (Orgs.). **Conceptual Issues in Environmental Archaeology**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1988. p. 1-15.

AMBIENTE E PAESAGGIO NELLA MAGNA GRECIA. 2002. **Atti del convegno di studi sulla Magna Grecia, XLII**. Tarente: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2003.

BINTLIFF, J.L. City-country relationships in the 'normal polis'. in: ROSEN, R.M.; SLUITER, I. (Orgs.). **City, Countryside, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity**. Leiden: Brill, 2006. p. 13-32.

BRAUDEL, F. **La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II**. Références. 3 vols. 9ª ed. Paris: Le Livre de Poche, 1993. Primeira edição, 1949.

BRUNET, M.; ROUGEMONT, G.; ROUSSET, D. Les contrats agraires dans la Grèce antique: Bilan historiographique illustré par quatre exemples. **Histoire et sociétés rurales**. 9, 1998. p. 211-245.

BRUNET, R.; FERRAS, R.; THÉRY, H. **Les mots de la géographie**: dictionnaire critique. Collection dynamiques du territoire. 3ª ed. Paris: La Documentation Française, 1993. Primeira edição, 1992.

BRUNDSCHWIG, J. **Aristote. Topiques**: Tome I, Livres I-IV. Introduction. Collection des

Universités de France. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

CASEVITZ, M. Les mots de la frontière en Grec. in: ROMAN, Y. (Org.). **La Frontière: séminaire de recherche**. Lyon: Maison de l'Orient Méditerranéen, 1993. 21:17-24.

_____. Remarques sur l'histoire de quelques mots exprimant l'espace en grec. **Revue des études anciennes**, 100, 1998. p. 417-435.

CHANDEZON, C. **L'élevage en Grèce (fin v^e-fin I^{er} s. a.C.)**: L'apport des sources épigraphiques. Scripta antiqua. 5. Bordeaux: Ausonius, 2003.

CHOUQUER, G. La contribution archéogéographique à l'analyse de morphologie urbaine. **Histoire urbaine**, 34, 2012. p. 133-151. [s.l.]

CIFANI, G.; STODDART, S. (Orgs.). **Landscape, Ethnicity and Identity in the Archaic Mediterranean Area**. Oxford: Oxbow books, 2012.

COARELLI, F. Problemi e ipotesi sulle Tavole greche di Eraclea. in: **Siritide e Metapontino: storie di due territori coloniali**, Cahiers du Centre Jean Bérard. xx: p. 281-290. Policoro: Centre Jean Bérard, 1991.

CORSARO, M. Ambiente e paesaggio in Magna Grecia: le fonti epigrafiche. in: Ambiente e paesaggio nella Magna Grecia. **Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia, XLII**. Tarente: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2002. p. 133-167.

CUNLIFFE, B. Afterword: historical archaeology in the wider discipline. in: HICKS, D.; BEAUDRY, M.C. (Orgs.). **The Cambridge Companion to Historical Archaeology**, p. 314-319. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

DAVERIO ROCCHI, G. **Frontiera e confini nella Grecia Antica**. Rome: L'Erma di Bretschneider, 1988.

DORIER-APPRILL, É. et al (Orgs.). **Vocabulaire de la ville: notions et références: questions de géographie**. Paris: Éditions du Temps, 2001.

DOUKELLIS, P.N. (Org.). **Histoires du paysage: rencontre scientifique de Santorin, archaïognosia. Supplément, 7**. Athènes: Kardamitsas, 2007.

DU BOUCHET, J. Expériences et représentations de l'espace en grec ancien. in: GUIARD, P.; LAIZÉ, C. (Orgs.). **Expériences et Représentations de l'Espace**: p. 9-21 Paris: Ellipses, 2012.

DYSON, S. Is there a text in this site?. in: SMALL, D.B. (Org.). **Methods in the Mediterranean: Historical and Archaeological Views on Texts and Archaeology**. Leiden: Brill, 1995. p. 25-44.

FINE, J.V.A. **Horoi: Studies in Mortgage, Real Security and Land Tenure in Ancient Athens**. American excavations in the Athenian Agora, Hesperia. Supplement, 9. Baltimore (Md.). American School of Classical Studies at Athens, 1951.

FINLEY, M.I. **Studies in Land and Credit in Ancient Athens 500-200 BC: The Horos Inscriptions**. 2^a ed. Oxford: Transaction Books, 1985-1951.

FOUCAULT, M. Questions à Michel Foucault sur la géographie. **Hérodote**, 1, janvier-mars, 1976. p. 71-85.

_____. Des espaces autres. Une conférence de Michel Foucault. **Architecture-Mouvement-Continuité**: Revue d'architecture, 5, octobre, 1984. p. 46-49.

FUNARI, P. P. A. Historical archaeology from a world perspective. in: FUNARI, P. P. A.; HALL, M.; JONES, S. (Orgs.). **Historical Archaeology**: Back from the edge. Londres: Routledge, 1999. p. 37-66.

FUNARI, P.P.A.; OLIVEIRA, N.; ZARANKIN, A. (Orgs.). **Contemporary issues in Historical Archaeology**. Proceedings of the xv world congress, Lisbon, 4-9 september 2006. Oxford: Archaeopress, 2010.

FUNARI, P.P.A.; ZARANKIN, A.; STOVEL, E. (Orgs.). **Global Archaeological Theory: Contextual Voices and Contemporary Thoughts**. New York: Kluwer Academic; Plenum Publishers, 2005.

GILLINGS, M.; MATTINGLY, D. Introduction. in: GILLINGS, M.; MATTINGLY, D.; VAN DALEN, J. (Orgs.). **Geographical Information Systems and Landscape Archaeology**, p. 1-3. Oxford: Oxbow Books, 1999.

GRECO, E.; TORELLI, M. **Storia dell'urbanistica**: il mondo greco. Grandi Opere. Roma: Laterza, 1983.

GUIRAUD, P. **La propriété foncière en Grèce jusqu'à la conquête romaine**. Paris: Imprimerie Nationale; Hachette et Cie, 1893.

GUISARD, P.; LAIZÉ, C. (Orgs.). **Expériences et représentations de l'espace**: culture antique. Paris: Ellipses, 2012.

GUY, M. La Topographie des territoires décrits dans les Tables d'Héraclée. in: **Siritide e Metapontino**: storie di due territori coloniali: Cahiers du Centre Jean Bérard. xx. p. 261-280. Policoro: Centre Jean Bérard, 1991.

HANSEN, M.H. **Apagoge, endeixis and ephesis against kakourgoi, atimoi and pheugontes**: A Study in the Athenian Administration of Justice in the Fourth Century. Odense University Classical Studies, 8. Odense: Odense University Press, 1976.

HARRIS, E.M. Finley's studies in land and credit sixty years later. *Dike*. **Rivista di storia del diritto greco ed ellenistic**, 6, 2013. p. 123-146.

HAUSSOULLIER, B. Inscriptions de Chio. **Bulletin de correspondance hellénique**, 3, p. 230-255, 1879.

HEIDEGGER, M. Bâtir habiter penser. in: HEIDEGGER, M. (Org.). **Essais et conférences**. p. 170-193. Paris: Gallimard, 1958. Primeira edição, 1954.

HELLY, B. Modèle, de l'archéologie des cités à l'archéologie du paysage. in: **Territoires des cités grecques**: actes de la table ronde internationale. Org. BRUNET, M. BCH Suppléments. 34:99-124. Athènes: École Française d'Athènes, 1999.

HORDEN, P.; PURCELL, N. **The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History.** Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

HUGHES, J.D. **Environmental Problems of the Greeks and Romans: Ecology in the Ancient Mediterranean.** 2ª ed. Baltimore (Md.): Johns Hopkins university press, 2014. Primeira edição, 1994.

ISIDRO PEREIRA, S.J. **Dicionário grego - português e português - grego.** 7ª ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

JOHNSON, M.H. Rethinking historical archaeology. in: FUNARI, P.P.A.; HALL, M.; JONES, S. (Orgs.). **Historical Archaeology: Back From the Edge.** 23-36. Londres: Routledge, 1999.

KNAPP, A.B.; ASHMORE, W. Archaeological landscapes: constructed, conceptualized, ideational. in: ASHMORE, W.; KNAPP, A.B. (Orgs.). **Archaeologies of Landscape: Contemporary Perspectives.** p. 1-30. Malden (MA): Blackwell Publishers, 1999.

LA CITTÀ E IL SUO TERRITORIO. 1967. **Atti del convegno di studi sulla Magna Grecia, VII.** Tarante: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1968.

LALONDE, G.V.; LANGDON, M.K.; WALBANK, M.B. **Inscriptions: Horoi, Poletai Records, Leases of Public Lands. The Athenian agora, 19.** Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1991.

LAWRENCE, S.; SHEPHERD, N. Historical archaeology and colonialism. in: HICKS, D.; BEAUDRY, M. C. (Orgs.). **The Cambridge Companion to Historical Archaeology,** p. 69-86. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LAYTON, R.; UCKO, P.J. Introduction: gazing on the landscape and encountering the environment. in: UCKO, P.J.; LAYTON, R. (Orgs.). **The Archaeology and Anthropology of Landscape,** p. 1-20. Londres: Routledge, 1999.

LEFEBVRE, H. **La révolution urbaine.** Collection Idées, 216. Paris: Gallimard, 1970.

LEVEAU, P. et al (Orgs.). **Environmental Reconstruction in Mediterranean Landscape Archaeology: The Archaeology of Mediterranean Landscapes.** Oxford: Oxbow, 1999.

LÉVY, J. **Le Tournant géographique: Penser l'espace pour lire le monde.** Mappemonde. Paris: Belin, 1999.

LÉVY, J.; LUSSAULT, M. (Orgs.). **Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés.** Paris: Belin, 2003.

LUSSAULT, M.; SIGNOLES, P. (Orgs.). **La cidadinité en questions.** Tours: Urbama, 1996.

MARCHIANDI, D. **I periboli funerari nell'Attica classica: lo specchio di una "borghesia".** Studi di archeologia e di topografia di Atene e dell'Attica, 3. Paestum: Pandemos, 2011.

MARTIN, R. **L'urbanisme dans la Grèce antique: Grands manuels Picard.** 2ª ed. Paris: Picard, 1974. Primeira edição, 1956.

MESKELL, L. Archaeologies of identity. in: HODDER, I. (Org.). **Archaeological Theory Today**, p. 187-213. Cambridge: Polity, 2001.

MILLETT, P. **Lending and Borrowing in Ancient Athens**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

_____. M.I. Finley's 'Studies in Land and Credit in Ancient Athens' Reconsidered. in: OSBORNE, R. (Org.). **The Impact of Moses Finley**. Disponível em: <<https://www.repository.cam.ac.uk/bitstream/handle/1810/245064/Land%20and%20Credit%20Reconsidered.pdf?sequence=4>> Cambridge: Cambridge University Press, [s.d.].

NICOLET, C.; ILBERT, R.; DEPAULE, J.-C. (Orgs.). **Mégapoles méditerranéennes: géographie urbaine rétrospective**, actes du colloque, Rome, p. 8-11 mai 1996. Collection L'Atelier Méditerranéen, 1, 2000.

OBER, J. Greek Horoi: artifactual texts and the contingency of meaning. in: SMALL, D.B. (Org.). **Methods in the Mediterranean: Historical and Archaeological Views on Texts and Archaeology**, p. 91-123, Leiden: Brill, 1995.

ORSER JR, C.E. **Introducción a la arqueología histórica**. Tradução de A. ZARANKIN. Buenos Aires: Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología, 2000. Primeira edição, 1992.

OSBORNE, R. **Classical Landscapes with Figures: The Ancient Greek City and its Countryside**. Londres: Sheridan House, 1987.

_____. Landscape, ethnicity, and the Greek polis. in: CIFANI, G.; STODDART, S. (Orgs.). **Landscape, Ethnicity and Identity in the Archaic Mediterranean Area**. Oxford: Oxbow books, 2012.

PERNIN, I. **Les baux ruraux en Grèce ancienne: corpus épigraphique et étude**. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2014.

POLLINI, A. Bibliographical note on the study of the territory in Magna Graecia. **Workshop di Archeologia Classica: paesaggi, costruzioni, reperti**, 2006. p. 37-56. [s.l.].

RITCHIE, C.E. **The Athenian Boundary Stones of Public Domain**. University Microfilms International, 1986.

ROUSSET, D. Les frontières des cités grecques. Premières réflexions à partir du recueil des documents épigraphiques. **Cahiers du Centre Gustave Glotz**, 1994. p. 97-126.

ROUSSET, D.; KATZOUROS, P.P. Une délimitation de frontière en Phocide. **Bulletin de Correspondance Hellénique**. 116, 1, 1992. p. 197-215. [s.l.].

ROUVERET, A. **Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (v^e siècle av. J.-C. - 1^{er} siècle ap. J.-C.)**. BEFAR. 274. Rome: École Française de Rome, 1989.

_____. Pictos ediscere mundos. Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique et romaine. **Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques**. 29, 2004. p. 325-344.

_____. **Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (v^e siècle av. J.-c. - 1^{er} siècle ap. J.-c.)**. Classiques. 2^a ed. Rome: École Française de Rome, 2004.

SCOTT, J.W. Gender: a useful category of historical analysis. **The American Historical Review**. vol. 91, 5, 1986. p. 1053-1075.

SHEAR, T.L. The campaign of 1938. **Hesperia**. 8, 1939. p. 201-246.

_____. The campaign of 1939. **Hesperia**. 9, 1940. p. 261-308.

SMALL, D.B. Introduction. in: SMALL, D.B. (Org.). **Methods in the Mediterranean: Historical and Archaeological Views on Texts and Archaeology**, p. 1-22. Leiden: Brill, 1995a.

_____. Monuments, laws, and analysis: combining archaeology and text in Ancient Athens. in: SMALL, D.B. (Org.). **Methods in the Mediterranean: Historical and Archaeological Views on Texts and Archaeology**, p. 143-174. Leiden: Brill, 1995b.

_____. The tyranny of the text: lost social strategies in current historical period archaeology in the classical Mediterranean. in: FUNARI, P.P.A.; HALL, M.; JONES, S. (Orgs.). **Historical archaeology: Back From the Edge**, p. 122-136, Londres: Routledge, 1999.

SOJA, E.W. **Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory**. New York: Verso, 1989.

UGUZZONI, A.; GHINATTI, F. **Le Tavole greche di Eraclea**. Pubblicazioni dell'Istituto di Storia Antica, Università degli Studi di Padova, 7. Rome: L'Erma di Bretschneider, 1968.

ΜΠΑΡΔΆΝΗ, Β.Ν., [BARDANI, V. N.]; ΠΑΠΑΔΌΠΟΥΛΟΣ, Γ. Κ. [PAPADÓPOULOS, G.K.] (Orgs.). **Συμπλήρωμα των επιτυμβίων μνημείων της Ατικής** [Symplíroma ton epitymbíon mnēmeíon tēs Attikís]: βιβλιοθήκη της εν Αθήναις αρχαιολογικής εταιρείας [Vivliothiki tis en Athinaiis Archaialogikis Etaireias], Athènes: Η εν Αθήναις αρχαιολογική εταιρεία [E en Athínaiis archaiologikís Etaireía], 2006.

Dido, “O amor dele”

Amós Coêlho da Silva

RESUMO

Abordamos Dido, rainha de Cartago, uma personagem lendária dos fenícios, da qual Vergílio se apropria e cria um conto de amor entre ela e Eneias, mas acaba em tragédia. Em Petrónio, nova apropriação, mas agora o seu resgate, numa trajetória que vai desde uma sala de velório à felicidade: uma nova união com um soldado, vigia de cemitério. A novela da matrona de Éfeso exprime o ceticismo a respeito das fraquezas da carne e tornou-se um clássico da literatura latina. A literatura em perspectiva comparada é a inevitabilidade intertextual: ambos cadenciaram as descrições retirando fragmentos de outros mundos. São intertextos, que a teoria dará o nome de alusão ou paródia.

PALAVRAS-CHAVE

Intertexto; Literatura Comparada; Vergílio; Petrónio.

P

INTRODUÇÃO

Públio Vergílio Marão (70 – 19 a.C.) nos legou três obras: *Bucólicas* (também denominada *Éclogas* ou *Églogas*), *Geórgicas* e *Eneida*. A *Eneida* é um poema épico e relata a fundação de Roma. Eneias, o patriarca, precisará casar-se, porque a estrutura do *pater familias*, o *pai de família*, precisa ser recomposta, já que perdera sua esposa Creúsa no incêndio de Troia. Ora, o valor social e religioso de um *pater* é hereditário do indo-europeu, como se lê no Rigveda¹ e, dado o fato de a mitologia latina, como a grega, ser uma espécie de espelho que reflete os comportamentos sociais da Roma Antiga, o *pater* é dotado de *dominium* (termo derivado de *dominus*), de uma jurisdição de uma casa ou um território *por não ter ascendentes na linhagem masculina*.² Esse valor do *pater* nos chega, via História, com Tácito quando relata o assassinato da própria mãe Agripina por Nero, que, perante Roma, é um parricida: *parricida matris et uxoris*, parricida da mãe e da esposa.³ Se ele assassinara a própria mãe, deveria ser matricida, mas, dada a importância do *pater*, com seus atributos sociais, uma figura feminina no exercício social estaria em função de um *pater*. Assim, Tassilo Orpheu Spalding comenta sobre o elemento mítico latino:

O que é a família em relação ao “*pater familias*” é o Estado em relação ao “*civis*”. O primeiro e mais importante dever do cidadão é pensar no que quer o Estado, agir como quer o Estado, morrer pelo Estado se este assim o desejar ou necessitar. [...] por essa razão que quase todos os mitos importantes se referem, diretamente, ao culto da cidade. Não é por menos que os romanos criaram a bela palavra “*patria*”, do vocábulo “*pater*”, “*pai*”. O Estado é um pai poderoso, absoluto e tirânico.⁴

Eneias há de agir pelos interesses soberanos do Estado, o que nunca será compreendido por Dido e, nisso, Vergílio não está criando um vínculo artístico de obra engajada, como se poderia considerar, mas, diferentemente, tão só exprimindo uma circunstância do Estado de Roma em relação ao *civis*. O herói há de encontrar adversidades, que constituem provas míticas, dispostas pela deusa Juno, no seu caminho de Troia para Itália, e todo amparo de sua mãe Vênus.

Vênus escondera Ascânio ou Iulo, filho de Eneias, em lugar

seguro. Pediu ao seu filho Cupido que assumisse a forma de Ascânio e:

*interdum gremio fouet, inscia Dido
Insidat quantus miserae deus!*⁵

durante algum tempo aperta-o no regaço, não sabe Dido
(que tem) um deus em (seu) colo, como há de ser infeliz!

A expressão *gremio miserae*, (literalmente) “no colo da infeliz” se deve à antropomorfização e ao poder de Cupido. Por exemplo, este possui na sua aljava tanto a flecha do amor quanto a flecha do ódio. Por isso, pôde medir forças com o poderoso Apolo, que tem como um dos atributos o arco e a flecha, mas riu da pequenina arma do filho de Vênus, porque julgou ser um brinquedo e, ironicamente, coisa de criança. Entretanto, ardilosamente, Cupido feriu a ninfa Dafne, mas instilando-lhe repulsa por Apolo, e neste inoculou a pulsão do amor. A pedido, para livrar-se de Apolo, Dafne foi transformada na árvore loureiro, que é o próprio termo ‘dâphne’ em grego, a árvore predileta de Apolo. Nos jogos dedicados a Apolo, o herói, vencedor de provas, recebia uma coroa de louros; daí se pode ler uma saudade apolínea do sentido de glória...

Eros ou Cupido é a personificação do amor. A sua função divina se traduz pela *complexio oppositorum*, a união dos opostos. É uma pulsão fundamental no ser, a *libido*, a energia psíquica, que garante a existência da vida pela união e supera todos os antagonismos. Os poetas cantam esse amor há muito tempo. Assim, nos v. 741-744, do poema em sua peça trágica *Joannes Princeps* do humanista Diogo de Teive (m. 1565):

*Hunc (furorem sentiunt) ferae densis nemorum latebris;
hunc aper saeuus, leo, taurus, ursus;
hunc greges mites, simul et furore
concita turba.*

Este (furor sentem) as feras nos densos esconderijos do bosque;
Este, o selvagem javali, o leão, o touro, o urso;
Este, os mansos rebanhos, e ao mesmo tempo, pelo furor,
Uma turba excitada (de viventes).

Luiz Vaz de Camões também já escreveu num belo soneto:

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer!

Olavo Bilac também falou de amor na expulsão de Adão e Eva do paraíso:

Ah! bendito o momento em que me revelaste
O amor com o teu pecado, e a vida com o teu crime!
Porque, livre de Deus, redimido e sublime,
Homem fico, na terra, à luz dos olhos teus,
– Terra, melhor que o céu! homem, maior que Deus!

Neste ensaio, abordaremos Dido, rainha de Cartago. Nascentes indica “o fenício *didbó*, que significaria ‘amor dele’”.⁶ Trata-se de uma personagem lendária dos fenícios, da qual Vergílio se apropria e cria um conto de amor entre ela e Eneias que acaba em tragédia. Mais adiante, em Petronio, nova apropriação, mas agora com o seu resgate, numa trajetória que vai desde uma sala de velório à felicidade, ou antes a uma nova união com um soldado, vigia do cemitério.

AMOR COMO *COMPLEXIO OPPOSITORUM*, REUNIÃO DOS CONTRÁRIOS

Ao hóspede Eneias solicitou a rainha de Cartago que relatasse todas as proezas heroicas, enquanto a imagem de Siqueu, o marido querido, ia desvanecendo-se ao longo daquela noite de banquete.

O irmão de Siqueu usurpara o reinado do esposo de Dido; era cruel e avaro. Além de matá-lo, apossou-se dos haveres dele. Esta, advertida em sonho pelo marido, reuniu suas coisas e as pessoas descontentes com o seu irmão e fundou Cartago. Como nestas sociedades arcaicas a mulher não pode ficar solteira, Jarbas na África pede-lhe a mão em casamento, mas não consegue porque ela se une a Eneias após este conselho de sua irmã Ana:

[...] *Ó luce magis dilecta sorori,
Solane perpetua maerens carpere inuenta,
Nec dulces natos, Veneris nec praemia noris?
Id cinerem aut Manes credis curare sepultos?*⁷

[...] Ó querida para a (tua)irmã mais do que a luz,
Acaso, te consumirás só, gemendo durante (a força) de (tua) juventude,
Nem doces filhos, nem as dádivas de Vênus?
Crês tu que a cinza ou os manes sepultados (de Siqueu) se importam
[com isto?]

Era o que bastava para Dido ou Elissa. E as deusas Vênus e Juno encomendaram uma chuva de granizo que surpreendeu o casal em desamparo, enquanto realizavam uma caçada nos bosques dos arredores de Cartago. Eles, porém, encontraram abrigo numa gruta:

*Speluncam Dido dux et Troianus eandem
Deueniunt. [...]*⁸

Dido e o chefe troiano chegam à mesma gruta.

*Ille dies primus leti primusque malorum
Causa fuit; [...]*⁹

Aquele dia foi o primeiro, causa da morte e o primeiro, causa dos males.

A caverna (ou a gruta, os antros etc.) é o arquétipo do útero materno e se apresenta nos mitos de origem e de iniciação.¹⁰

Contudo, Eneias não pretende aliar-se a Dido, ele decidiu obedecer às ordens de Júpiter porque, assim, é o interesse do Estado: “*genus Latinum [...] atque altae moenia Romae*”,¹¹ a geração latina [...] e as muralhas da poderosa Roma. Prepara, então, Eneias uma saída secreta de Cartago. Dido descobre, censura-lhe a traição e resolve suicidar-se.

A morte de Dido:

*Dulces exuniae, dum fata deusque sinebant,
accipite banc animam, meque his exsoluite curis.
Vixi, et, quem dederat cursum fortuna, peregi,
et nunc magna mei sub terras ibit imago.
Urbem praeclaram statui; mea moenia uidi;
ulta uirum, poenas inimico a fratre recepi;
felix, heu nimium felix, si litora tantum
numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae!
Dixit, et, os impressa toro, ‘Moriemur inultae,*

*sed moriamur’ ait. ‘Sic, sic iuuat ire sub umbras:
Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis.’
Dixerat; atque illam media inter talia ferro
conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore
spumantem, sparsasque manus. It clamor ad alta
atria; concussam bacchatur Fama per urbem.
Lamentis gemituque et femineo ululatu
tectis fremunt; resonat magnis plangoribus aether,
non aliter, quam si immixtis ruat hostibus omnis
Karthago aut antiqua Tyros, flammaeque furentes
culmina perque hominum uoluantur perque deorum.¹²*

Doces despojos, enquanto o permitiriam os destinos e os deuses,
Recebei esta alma e libertai-me destes cuidados.

Vivi e cumpri a missão que a fortuna me tinha dado,
E agora minha grande imagem (pelo feito realizado) irá para debaixo
[das terras.

Fundei uma cidade ilustre; vi as minhas muralhas (prontas);
Vinguei (meu) esposo, vinguei (recobrei) de um irmão inimigo castigos.
Feliz, oh! demasiadamente feliz, se nunca os navios troianos
tivessem apenas tocado os nossos litorais.”

Disse (estas palavras) e, colando sua boca à almofada: “Morreremos
sem vingança, mas morramos, diz. Assim, assim me agrada ir
[para as sombras.

O cruel Dárdano do alto mar detenha com os olhos esta chama
E leve consigo os agouros da minha morte.”

Dissera (estas palavras), e, entre tais palavras,
As companheiras veem-na caída sobre o ferro,
Com sangue espumando e na espada e as mãos manchadas. Um
[clamor eleva-se

Para os altos átrios, a Fama enfurece-se pela cidade alarmada.
As casas estremeçam com lamentações. Choro e gemido de mulheres;
O ar ressoa com grandes clamores dolentes,
Não de outro modo como se ruísse
Toda a Cartago ou a antiga Tiro, como se
Invadidas pelos inimigos, e as chamas enfurecidas
Reviram-se pelas moradas dos homens e pelos templos dos deuses.

Para o traidor, o silêncio. Quando Eneias, na realização de sua
prova heroica máxima, a catábase, encontrou-a mais tarde no Campo
das Lágrimas, ele lhe relatou que suspeitava que ela tivesse se matado.
Chorou e lamentou-se. Ela não respondeu. Ela usou a espada que
tinha sido dada por ele como presente na noite do banquete.

DO HADES À FELICIDADE

Petrônio (? - 65 d.C.) foi admitido no fechado círculo do imperador Nero para opinar sobre as coisas elegantes. Logo a inveja de Tigelino, prefeito dos pretorianos, promoveu a morte de Petrônio. Sua obra única é o *Satyricon*, com um ‘y’ parodiando a letra grega no termo ‘sátyro’. Ou seja, como é uma sátira menipeia e “sátira” é um étimo latino, cujo alfabeto não tem o “y”: o título com “y” parece exprimir o caráter sensual dos sátiros, entidades da mitologia grega que se caracteriza pelo comportamento sensual. É a sensualidade de que se revestem os episódios narrados. Mas se a incerteza do título talvez possa frustrar esta interpretação, poderemos, então, colher do oscilante título *Satiricón* a desinência grega “-ôn” de genitivo plural, equivalente de nominativo plural neutro *Satirica*¹³ como intencional desejo petroniano para realçar o elemento sensual nos sátiros.

Na épica, um herói constrói seu ciclo mítico sob um olhar divino. Assim, o *polytropos* Odisseu há de conseguir chegar à Itaca, sob a proteção da deusa Atena, mas, como ferira o único olho de Polifemo, filho de Posídon, fica à mercê de uma perseguição do deus do mar, o que constitui uma prova heroica. Eneias, o *pius*, é relíquia troiana de injúria contra a implacável Juno, mas tal desafio se torna uma provação que o seu *status* de *pius* conseguirá superar erigindo um altar em honra da esposa de Júpiter. Em Petrônio, há uma divindade que preside o novo evento de outra narrativa: é Priapo. No capítulo XVII, sofrerá punição de Priapo:

*ne scilicet inuenili impulsu licentia quod in sacello Priapi uidistis uulgetis
deorumque consilia proferatis in populum.*

sem dúvida, dada a permissividade da precipitação peculiar ao jovem, para que vós não reveleis as deliberações divinas que vistes [Encólpio, Ascilto e Gitão] no templo de Priapo e desejaríeis divulgar ao povo.

Trata-se de um discurso poético semelhante às Sátiras Menipeias, de Varrão, ou seja, Marcus Terentius Varro (116 -27 a.C.), com paródia e ironia, projetadas em breves histórias de amor e aventuras, como nos *Contos milésios*, de Aristides de Mileto, traduzidos em latim por Cornélio Sisena (último quartel do séc. I a.C.). É um romance de viagens, como classificaria Mikail Bakhtin, com o

protagonista Encólpio narrando em primeira pessoa. Trata-se de uma mixórdia de prosa e verso, repleta de aventuras, matizada de etnias, cidades e grupos sociais. Às personagens Ascilto e Gitão se junta Eumolpo, um velho poeta.

A novela da matrona de Éfeso exprime o sutil ceticismo petroniano a respeito das fraquezas da carne e tornou-se um clássico da literatura latina. Esse capítulo 111 começa apresentando a senhora de Éfeso como um baluarte de castidade,

Matrona quaedam Ephesi tam notae erat pudicitiae, ut uicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui euocaret.

uma mulher casada tão reconhecida pela sua virtude que atraía até as mulheres dos povos vizinhos para vê-la.

O termo *matrona*, mulher casada, faz parte de uma constelação semântica indicativa do papel social da mulher em Roma antiga. É um derivado de *mater*, mãe que, além de sua função de maternidade, pouca atividade social exercia. Já *pater*, através de seus cognatos: *patrimonium*, *patria*, *patrocinium* (e o verbo) *patro*, executar, realizar etc. exprime o rico papel do homem na sociedade.

Ela acompanhou e velou o esposo morto, como ainda é costume nos nossos dias. Mas o seu velório ultrapassou as expectativas, pois a fidelíssima viúva lamentava-se e preparava-se para morrer de fome, sem que parentes próximos pudessem demovê-la da sua decisão e consolá-la.

Dada a determinação inflexível daquele modelo exemplar de fidelidade, todos já a davam como morta e, na cidade, não se falava de outra coisa. Uma criada fiel pôs-se ao lado daquele exemplo único de amor conjugal. Observemos, no entanto, que a hibernação da Matrona poderia simbolizar a própria *umbra* de Dido no Hades, quando encontrou Eneias.

O soldado, que vem a ser o resgate de Dido, percebe luz e gemidos em meio aos túmulos, enquanto montava sua guarda da crucificação de três ladrões por ordem do governador, aproximou-se. Petrónio ressalta os contrastes tétricos do cemitério, os quais deveriam ter despertado sentimento de medo do sobrenatural no soldado; mas, ao contrário, para o homem o que houve foi o estímulo de uma visão admirável de uma mulher tão bela naquele lugar e

compaixão pelo desgrenhado da desesperada com o rosto ferido pelas unhas. Ofereceu-lhe sua pobre refeição e admoestou-lhe de tudo que todos já haviam recomendado na mesma situação: assim será o fim de cada um de nós, não devemos nos mortificar inutilmente...

Dada a persistência paciente dele em oferecer bebida e comida, a criada atentou para o generoso cheiro do vinho, aceitou a gentileza e, pela primeira vez, exortou a sua ama que compartilhasse da ceia. Como o soldado se encolhesse, continuou a criada convencendo a sua senhora contra a sua obstinação de viúva numa expressão que é bem uma paródia de uma passagem na *Eneida*, de Vergílio. Mas tal apropriação petroniana do v. 34, livro IV, *Eneida*, também serviu de argumento, como naquele momento persuasivo de Ana, irmã de Dido: *Id cinerem aut manes sentire sepultos? As cinzas ou os manes sepultados percebem teu sacrifício?*

Imediatamente, a senhora, esgotada pelo jejum de muitos dias, abandonou a sua obstinação, a qual tinha repellido até as importantes e graves orientações dos magistrados. Enfim, comeu e bebeu com a mesma avidez da criada.

No capítulo 112, relata-se que o soldado entusiasmado com seu sucesso, passou a assediar a virtude da senhora com a mesma argumentação que a demovera daquele jejum. A criada incumbiu-se de abrir-lhe o coração, alegando-lhe o desperdício da juventude dela em tão triste local. *Ne hanc quidem partem [corporis] mulier abstinuit, nictorque miles utrumque persuasit.* Certamente a mulher não recusou os apelos do corpo, e o soldado vencedor a persuadiu duplamente. Há aqui dois traços que podem ser indicados como aqueles que são destacados como peculiares ao pós-modernismo de nossa era: primeiramente, a apropriação de uma passagem canonizada na literatura e a narrativa, em forma de analogia, em romance pós-modernista através da paródia, de valor ambivalente devido ao deslocamento irônico no íntimo da similaridade, e, como segundo traço, a descoberta instigante do paradoxo de uma verdade existencial de valor provisório, no entanto, tão legítimo quanto como o fora o suicídio de Dido.

Daí, advém o duplo, a ambivalência que favorece a leitura proposta aqui: criação de verdades não definitivas, o que constitui um paradoxo sobre a existência humana diante da vida, do ponto de vista do *sensus communis*. O que denomino aqui por *sensus communis* em

Linda Hutcheon se lê “como forma de uma fundamentação no mundo histórico, social e político”.¹⁴

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eneias sintetiza bem o verso horaciano da Ode III.2: *Dulce et decorum est pro patria mori*, é doce e honroso morrer pela pátria.¹⁵ Sua índole patriarcal, como a de Heitor, nessa passagem de Homero,¹⁶ conforme uma tradução de Renzo Tosi: “Para quem combate pela pátria certamente não é desonroso morrer”.¹⁷ O que é uma herança indo-europeia e há uma sintonia vergiliana de continuidade.

A filosofia prática do soldado petroniano criou uma emulação em relação à experiência filosófico-literária clássica, de expressão lírica mesclada do épico em Vergílio. O cânone grotesco se apropriou do cânone clássico e, no discurso de Petrónio, o ambiente de amor se dá num espaço de terror, isto é, o cemitério e num momento incompatível: num evento coletivo de um velório, quer dizer, no ato de uma recente morte, exatamente como nos paradoxos pós-modernos.

Vale a pena reler o cotejo da teoria entre pós-moderno e pós-antigo, pois há

Para além da questão da originalidade, [...] ponto de contato entre pós-moderno e pós-antigo:

Em sentido inverso, o pós-antigo, enquanto afinidade do pós-moderno, enquanto precursor construído, traz ao próprio pós-moderno uma consciência histórica, uma linha de tradição, e o vacina contra a doença infantil da invenção da roda. O pós-moderno ganha, assim, história, e pode-se pensar diacronicamente.¹⁸

Na expressão de Linda Hutcheon,¹⁹ uma metaficção autoconsciente, que, aliás, também estava em Petrónio: “Está entre nós há muito tempo, provavelmente desde Homero e certamente desde ‘Dom Quixote’ e ‘Tristram Shandy’”.¹⁹

Se notamos uma *cohaerentia spiritualis* entre os poetas clássicos acima, observaremos também uma nova relação do *alter ego* (de Dido), ou seja, *um outro aspecto desse mesmo ego*, pela poética, caracterizada agora com espaço discursivo de uma Segunda Sofística. O primeiro espaço do ‘lógos’ sofisticado de Górgias, Protágoras etc. escolhera a

ágora, como espaço de debate e foi debelada por Platão e Aristóteles. Uma segunda vez conseguiu, via intertextualidade, reerguer-se: trasladando para o espaço literário da sátira menipeia do romance grego. Bárbara Cassin, em *Ensaaios sofisticos*, chegou a realçar um “retorno do recalado”:

O projeto freudiano consiste em estender de forma virtualmente infinita o domínio do sentido, de modo que aí possa entrar o que foi sempre considerado insensato: nessa perspectiva, a definição recorrente do chiste como ‘sentido no não-sentido’ poderia servir para definir todo o projeto freudiano.²⁰

Essa sua afirmativa se sustenta na natureza epistemológica da taxionomia freudiana: o sofisma é neurótico. É mesmo até psicótico, porque suspende o inibido, o recalado e se torna o verdadeiro, “que é, aos olhos de Freud, a expressão do inconsciente”.²¹

ABSTRACT

Dido, “The Love of Him”

We discuss Dido, queen of Carthage, a legendary character of the Phoenicia. Virgil appropriates legend and he creates a tale of love between her and Aeneas, but it finish in tragedy. Later, in Petronius, new appropriate, but now with her rescue, in path that goes from a funeral room to the happiness, or rather to one new loving union with a soldier, the watch of cemetery. The novel of the matron of Ephesus expresses the subtle skepticism of Petronius about the flesh weak and did a classical of the Latin literature. The literature in perspective compared is the intertextual inevitability. Both measure theirs descriptions withdrawing the fragments of other worlds. It is intertextuality that the theory can give the name of allusion or parody.

KEYWORDS

Intertextuality; Comparative Literature; Vergil; Petronius.

NOTAS

- 1 ERNOUT; MEILLET, 1985.
- 2 TOSI, 1996, p. 1996.
- 3 Tac., *Ann.* xv, 67, 8. Todas as traduções do latim são de responsabilidade do autor.
- 4 SPALDING, 1972, p.10.
- 5 Verg., *Aen.* I, 719 -20.
- 6 *apud* BRANDÃO, 1993.
- 7 Verg., *Aen.* IV 31-34.
- 8 Verg., *Aen.* IV, 165-166.
- 9 Verg., *Aen.* IV, 169-170.
- 10 CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1982.
- 11 Verg., *Aen.* I, 6-7.
- 12 Verg., *Aen.* IV, 651-671.
- 13 PETRONIVS; SENECA, 1975, p. XXXVI-XXXVII.
- 14 HUTCHEON, 1991, p. 11.
- 15 Hor., *Od.* III, 2, 13.
- 16 Hom., *Il.*, 15.496 s.
- 17 TOSI, 1996, p. 1233.
- 18 FRITAS, 1996; 1997.
- 19 HUTCHEON, 1991, p. 65.
- 20 CASSIN, 1979, p. 18.
- 21 Idem, *ibidem*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Universidade de Brasília (UNB), 2005.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia e religião romana**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. **Helena, o eterno feminino**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CASSIN, Barbara. **Ensaio sofisticos**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia C. Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire ethymologique de la langue latine: histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 1985.
- FREITAS, Marcus Vinícius de. **Do pós-moderno ao pós-antigo**. *Clássicas*, v. 9/10, p. 255-261. 1996/7.
- HUMBERT, J. **Histoire illustrée de la littérature latine: précis methodique**. Paris: Didier, 1932.
- HUTHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PETRÔNIO. **Satyricon**: edição bilingue. Tradução e posfácio de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PETRONIVS; SENECA. **Apocolocyntosis**: with an English Translation by Michael Heseltine & W.H.D. Rouse. Cambridge: Harvard University, 1975.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1972.

TACITE. **Annales**: texte latin publié avec des arguments et des notes em français par Émile Jacob. Paris: Hachette, 1912.

TEIVE, Diogo de. **Tragédia do Príncipe João (Ioannes Princeps Tragoedia)**. Coimbra: Fundação Calouste Gubenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010.

TOSI, Renzo. **Dicionário de sentenças latinas e gregas**. Tradução de Ivone C. Beneditti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIRGILE. **L'Énéide**: nouvelle edition, revue et augmentée avec introduction, notes, appendices et index par Maurice Rat. Paris: Ganier Frères, [s.d.].

Lógos y sophía. Las marcas de la relación María Cecilia Colombani

RESUMEN

El proyecto de la presente comunicación consiste en abordar una dimensión particular en el escenario identitario de Apolo, la mánica o el saber oracular del cual el dios parece ser su vicario mítico. Nos valdremos de un texto inspirador de la presente comunicación, La sabiduría griega de Giorgio Colli. Nos permitiremos tomar aquellos fragmentos rastreados por el filósofo italiano referidos al proceder adivinatorio para ampliar, dentro de nuestras posibilidades los comentarios de Colli para enriquecer el texto.

PALABRAS CLAVE

Lógos; sophía; Apolo; manía.

E

INTRODUCCIÓN

El proyecto del presente trabajo consiste en aplicar el método arqueológico foucaulteano más allá de las indagaciones del propio pensador francés. En *La historia de la locura en la edad clásica* Foucault partió de lo que él llamó una “cuestión presente”, esto es, el nacimiento de las ciencias del hombre a finales del siglo XIX. Su propósito fue excavar el conglomerado de saberes, discursos, poderes y prácticas que se hallaba invisibilizado por debajo de esa “cuestión presente”. Foucault llega hasta la configuración renacentista, volumen primero de la obra en cuestión, como el pliegue más arcaico de su gesta interpretativa.¹

Inspirados en esta herramienta y en este proyecto teórico, nos proponemos una tarea semejante en el universo mental que la Grecia Antigua despliega. Nuestros discursos convocantes serán tanto el mito como los discursos literarios, ya que en esa espesura discursiva irá apareciendo la configuración del objeto locura desde distintas perspectivas y formas de nombrarlo.

En este contexto, el proyecto consiste en abordar una dimensión particular en el escenario identitario de Apolo, la mánica o el saber oracular del cual el dios parece ser su vicario mítico. Nos valdremos de un texto inspirador de la presente comunicación, *La sabiduría griega* de Giorgio Colli. Nos permitiremos tomar aquellos fragmentos rastreados por el filósofo italiano referidos al proceder adivinatorio para ampliar, dentro de nuestras posibilidades los comentarios de Colli para enriquecer el texto.

Tal como sostiene el autor, “Apolo es el dios de la sabiduría, de modo explícito y pacífico. Efectivamente, en el ámbito arcaico, la plenitud del conocimiento, la presunción de conocer, pertenece sólo al arte adivinatoria; y ese arte es un don de Apolo”.² En este contexto, donde la adivinación constituye quizás el rasgo identitario más potente del dios, es que queremos indagar la relación entre *lógos* y sabiduría para pensar los juegos de saber-poder que se dan en esa alianza.

A

En primer lugar, nos proponemos marcar algunos rasgos identitarios de Apolo para ubicarlo en la economía general del proceder adivinatorio. Para ello nos remitiremos a Homero como

una de las primeras menciones del dios. Asimismo, nos permitiremos vincular la esfera de la *manía* profética que Apolo parece presidir con algunas nociones propias del sistema de creencias de la Grecia Arcaica que ubican al adivino inspirado por el dios en el marco de la provincia de lo mágico religioso y en el concierto de los maestros de *alétheia*, como sujetos privilegiados. En el escenario de esta configuración de pensamiento, recurriremos a la *Teogonía* de Hesíodo para corroborar algunos aspectos genealógicos que ilustran el tópico recortado y devuelven una visión enriquecida del discurso mítico:

Calcante, hijo de Testor, el mejor de los augures, que conocía lo presente, lo futuro y lo pasado, y había guiado las naves aqueas hasta Ilión por medio del arte adivinatoria que le había concedido Febo Apolo.³

El primer elemento a considerar es la personalización en el marco de lo que podríamos llamar la lógica del don. El dios otorga el arte adivinatoria a quien elige y pasa a ser un sujeto excepcional en el escenario de una relación saber-poder que se vigoriza por el tipo de visión que le es otorgada al sujeto elegido. Se trata de una “omnisciencia de carácter adivinatorio”. Estamos utilizando la definición que da Marcel Detienne⁴ para referirse a la esposa de Zeus, madre de sus deliciosas hijas, las nueve Mousas en el relato hesiódico. En una constelación de pensamiento presidida por *Mnemosýne*, omnisciencia de carácter adivinatorio, la única que sabe lo que fue, lo que es y lo que será, el olvido se inscribe en el registro de la falta, de la ausencia, de la noche y la oscuridad. Coincidimos además en que en este contexto, *Mnemosýne*, fuente de un saber primigenio, podría ser calificada como tópicamente femenina, “dado que su carácter sólo se manifiesta a través de su condición de hija, de esposa y, sobre todo, de madre”.⁵ Enfatizamos este rasgo para comprender, de algún modo, la presencia de la pitia en el escenario mántico.

Saber la totalidad implica romper la fragmentariedad del tiempo que manejamos los mortales desde nuestra precariedad ontológica. La divinidad conoce la totalidad y así la entrega a quien recibe el don de videncia; un don que hace estallar las coordenadas humanas de la visión para poder penetrar en una realidad suprasensible. El don de visión permite a un adivino como Calcante tomar contacto con ese orden donde el pasado, el presente y el futuro constituyen una *bólon* temporal absoluto y único.

Si proponemos establecer el vínculo entre *Mnemosýne* y la visión de un augur como el que *Ilíada* presenta, conviene que repasemos la presencia de la diosa en la *Teogonía* de Hesíodo: *Mnemosýne* es la señora de las colinas de Eleuter, quien amancebada con el Padre Crónida alumbró a las nueve deliciosas jóvenes en Pieria. El verbo es elocuente y habla, por supuesto, de contacto amoroso, lo cual permite la reproducción sexual. Nueve noches se unió con la diosa el prudente Zeus, subiendo al lecho sagrado y alejado de los Inmortales, lo cual supone un desplazamiento del padre de dioses y hombres en busca de su esposa. Cuando el ciclo de las estaciones hubo culminado, “nueve jóvenes de iguales pensamientos, interesadas sólo por el canto y con un corazón exento de dolores en su pecho, dio a luz aquélla, cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo”.⁶ La señora de Eleuter es la Memoria sacralizada, esa omnisciencia de carácter adivinatorio que nos convoca y que, además pone en un punto de igualdad al adivino y al poeta, en tanto receptor de esta misma memoria.⁷

Ahora bien, es este horizonte dominado por la visión de lo que fue, lo que es y lo que será lo que Colli considera propiamente adivinación: “Esa fórmula define el significado estricto de “sabiduría” y lo distingue de otros sentidos antiguos más genéricos, como “sabiduría práctica o artesanal”. El σοφός, en cuanto μάντις, es el que “conoce” todo: presente, pasado y futuro”.⁸ El sabio aúna así el vínculo más prestigioso entre saber y poder. Conoce más allá del futuro que pareciera ser la dimensión que al arte adivinatoria le corresponde y puede disponer de esa visión para transmitirla.

El objeto que conoce es de máximo prestigio. Alcanza retornar a los versos homéricos para dar cuenta de la relación entre su palabra y la empresa que implica marchar a Troya. Del mismo modo su papel queda atestiguado a continuación de los versos citados en la intervención que hace en medio de los aqueos a quienes se dirige:

¡Aguiles! Me mandas, caro a Zeus, declarar la cólera de Apolo, el soberano flechador. Pues bien, te lo diré. Mas tú comprométete conmigo, y jura que con resolución me defenderás de palabra y de obra, pues creo que voy a irritar a quien gran poder sobre todos los argivos ejerce y a quien obedecen los aqueos.⁹

Los versos devuelven otra arista de Calcante, el mejor de los augures, a saber, la familiaridad con lo divino. La propia experiencia

mántica determina un grado de comunicación que parece romper la heterogeneidad de planos entre lo humano y lo divino. En aras de ello mismo, Calcante es el encargado de transmitir a los aqueos el estado de ánimo de Apolo, a riesgo de despertar la cólera del jefe. Riesgos de aquellos que ocupan un lugar de saber y de poder de registro peculiar.

B

Sobre el telón de fondo de esta presentación del arte adivinatorio y de la figura de Apolo, comenzaremos transcribiendo los testimonios que Colli recoge y pasaremos a analizarlos, tal como anticipamos en nuestra introducción.

[...] bajo el codo tengo muchos dardos veloces dentro de la aljaba, que hablan a los sabios; pero para comprender todo mi mensaje necesitan intérpretes.¹⁰

Los versos de Píndaro, poeta nacido en Beocia hacia el 518 a.C., impactan directamente en el corazón de la experiencia adivinatoria y se vincula vigorosamente con la tesis que sostiene Giorgio Colli en el *Nacimiento de la filosofía*¹¹ en torno a la terribilidad de Apolo, el que hiere de lejos. Los versos marcan otra huella identitaria al nombrar los dardos veloces que, en este caso, están homologados con las palabras que el dios emite a través del oráculo. Las palabras hieren como los “dardos veloces” y esa herida radica en la oscuridad de los propios *logoi*. La palabra da cuenta de la fractura metafísica que separa a los dioses y a los hombres porque el *lógos* desciende del más allá, exactamente del *tópos* que le corresponde a la divinidad en su estatuto ontológicamente áltero. Las palabras constituyen un tejido enigmático, una red confusa, una trama inabordable desde la experiencia corriente y ordinaria. Los mortales corroboran a través de esa red discursiva la distancia metafísica que los separa de la divinidad.

Nadie que esté cabalmente en su juicio puede tener una adivinación, propiamente una visión, amparada en el don de videncia que la práctica mántica implica; es necesario que su inteligencia esté suspendida para poder acceder a ese estatuto de *médium* entre el dios, que se reserva la palabra nítida y transparente, y los hombres que padecen la crueldad del hijo de Zeus y Leto.

Pero él mismo advierte la necesidad del intérprete para desanudar su mensaje enigmático. Es el momento del *lógos* propiamente donde la más antigua sabiduría implica el acto de desanudar la trama. El dios envía ese mensaje y corresponde al hombre cuerdo descifrar lo visto en el instante entusiástico.

Tal como sostiene Colli, “en realidad, el instrumento más expresivo – y, a la vez, verdadera arma – de Apolo en el campo de la sabiduría es la palabra (igual que en la esfera de la adivinación). Estos dardos ‘hablan a los sabios’, tanto por la oscuridad de la palabra de Apolo como por la naturaleza aristocrática de la sabiduría”.¹² Apolo toma las armas y se convierte en un adversario que tensiona los juegos de poder entre ambas esferas, al tiempo que pone en marcha las huellas de la primera experiencia del *lógos* como instrumento eficaz para desanudar el enigma.

La escena tensiona a su vez las marcas de lo claro y de lo oscuro. Al primer impacto que produce la oscuridad, asociada a la Noche y a la tenebrosidad del tejido de las palabras, sigue la pretensión de claridad que dona el *lógos*, asociado a la luminosidad del Día y del mensaje des-anudado, de-velado, des-cubierto para pensar en el campo simbólico que la palabra *alétheia* abre.

C

El segundo testimonio corresponde a Heródoto, historiador

Y como no eran capaces de encontrar la tumba de Orestes, enviaron una embajada al dios para preguntarle sobre el lugar en el que yacía Orestes. Y a los enviados que preguntaban por eso la Pitonisa dio esta respuesta: Hay una Tegea en Arcadia, sita en una llanura, donde soplan dos vientos por necesidad imperiosa, golpe es contragolpe, calamidad sobre calamidad.¹³

Lo primero que aparece es la incapacidad humana y la necesidad de consultar al dios como forma de reparar dicha precariedad, más allá de las dificultades que la propia consulta acarrea. En este caso, “ejemplo límite de la oscuridad y ambigüedad del oráculo de Delfos”, según Colli,¹⁴ las consecuencias de la consulta reafirman la provocación del dios en el marco del desafío del enigma. Una vez más será la oportunidad del *lógos* de poder descifrarlo

mediándose de alguna manera con la provocación divina. La esfera humana se planta frente a lo divino en un intento por destrabar aquello que ha sido el motivo de la consulta. Hombre y dios juegan sus cartas y el desafío del enigma parece dar cuenta de las leyes de la partida. De la esfera divina, de la manifestación oracular, a la esfera humana del enigma se están tensando las relaciones de saber-poder entre ambas regiones. El dios desafía desde su extraordinario poder y el hombre responde desde un *lógos* que está ganando progresivamente espacios más amplios y consolidados en la construcción humana del saber.

D

El tercer testimonio corresponde a Platón, que se ha ocupado de la adivinación en distintos pasajes de su obra. Tomaremos un pasaje del *Timeo* por aparecer allí una referencia nítida de la relación entre *lógos* y sabiduría:

Hay un signo que muestra suficientemente que el dios ha dado la mánica a la debilidad cognoscitiva del hombre. En efecto, nadie, estando en sus cabales llega a alcanzar una adivinación inspirada por el dios y auténtica, sino que, más bien, eso sucede cuando el poder de su inteligencia se ve entorpecido por el sueño o por la enfermedad, o desviado por una posesión divina.

Hasta aquí la primera parte del pasaje, previo a la aparición del *lógos*. Se observa nítidamente el poder del dios y la disimetría estatutaria que el escenario devuelve. La paradoja radica en otorgar un bien, como es la adivinación, ya que el propio Platón ha afirmado que “los bienes más grandes nos llegan por medio de la locura, que se nos concede por un don divino”,¹⁵ a cambio de la debilidad del conocimiento. Debilidad que implica la pérdida momentánea o la suspensión del juicio o de la inteligencia en aras del bello bien. El dios posee el poder irrevocable de suspender esa inteligencia humana como condición de posibilidad de su presencia en el adivino. Al mismo tiempo, los bienes más grandes suponen la experiencia de la crueldad a la que nos hemos referido. Se observa nítidamente un fondo ambiguo y paradójico en la experiencia adivinatoria, al tiempo que se tensan distintas ecuaciones: debilidad-fortaleza, sueño-vigilia, oscuridad-luminosidad, enfermedad-salud. En efecto, a la fortaleza que supone

el contacto con el dios, enmarcado, como sabemos, en la lógica del don, corresponde como par complementario la debilidad cognoscitiva; el sueño o a la enfermedad, como estados que posibilitan el trance, se tensan con el estado de vigilia que el desciframiento del enigma adivinatorio implica; la tenebrosidad de la primera palabra oracular es complementaria de la luminosidad del desciframiento. Tal como sostiene Colli, “Pero la aparición de la flecha, como símbolo sapiencial, va acompañada de una herida sangrante: así es la cruel actuación de Apolo. Restringsida a la esfera de la palabra, la sabiduría aparece como desafío del dios: lo que sugiere Apolo no es un conocimiento lúcido, sino un tenebroso enredo de palabras”.¹⁶

La lucidez viene de la mano del *lógos*.

En cambio, el individuo en posesión de sus facultades reflexiona, recordando lo que se le ha dicho en sueños o en estado de vigilia por la naturaleza adivinatoria o por el entusiasmo y reviviendo las visiones que ha tenido, y discierne con la razón dónde está el significado de las cosas y a quién le puede indicar un mal o un bien futuro, pasado o presente.

Punto de contacto entre las dos esferas que exige la participación de quien pueda desanudar una trama que oculta un sentido. Pensado desde la metáfora del tejido, el profeta es, según Platón, el encargado de esclarecer, llevar luminosidad a lo que de por sí posee una oscuridad radical. La metáfora lumínica se vuelve complementaria de la del tejido y ambas explican las relaciones entre locura y razón. La razón que discierne se inscribe sobre el fondo de la manía como primera condición de posibilidad de la experiencia adivinatoria.

El *lógos* acude a los argumentos, a la razón, a las explicaciones para poner en registro humano aquello que resulta incomprensible. Si la locura adivinatoria debilita la inteligencia y devuelve la precariedad humana, el *lógos* vuelve a vigorizar a los mortales en la lucha que el dios invita a librar. El *lógos* se juega en el campo de batalla que Apolo ha preparado desde su marca identitaria; dios del arco y de la lira, la adivinación se asocia estructuralmente a la dimensión arco.

E

El cuarto testimonio corresponde a Lucano, poeta romano nacido en el 39 d.C.

“Por fin la virgen aterrorizada buscó refugio en los trípodas, y en la resonante caverna se detuvo; allí, su reacio pecho concibió al dios, que infundió en la adivina el soplo de la caverna, tibio aún, después de tantas generaciones. [...] Frenética en su orgía, la bacante vaga sin rumbo, arrastra por la viva roca su cuello enajenado, arranca de sus rizos las cintas y coronas de Febo; sus ojos se extravían en el templo vacío, su cabeza gira en vórtice sin fin; a su paso incierto y alocado, vacilan y saltan los trípodas, retumban las cavidades. Su pecho estalla en fuego que abrasa la fantasía. Tú y tu furia, Febo, la consume, la fustiga como látigo; tus llamas, como espuelas, se hunden en sus vísceras. Pero, aún en el delirio, sabes tú poner el freno: de su pecho estuante, pletórico de tu divino numen, la adivina sólo podrá manifestar a los mortales lo que el cauce de tu inspiración le dicte”.¹⁷

En clave poética, el autor devuelve la vívida imagen de lo que constituye la posesión; se trata de un testimonio importante que describe momentos orgiásticos que permiten asociar a Apolo con Dioniso. La sacerdotisa no parece diferir en su exaltación de una bacante y el poeta da testimonio expreso de ello. Se trata de la corroboración de la afinidad entre ambos. La presencia del dios se siente en el pecho, quizás porque el fenómeno entusiástico-mántico se atribuye a la naturaleza del alma, como sostiene Aristóteles (*Sobre la filosofía*, fr. 12 a). La sacerdotisa está *plena deo*, *éntheos* y ello se traduce en la absoluta excepcionalidad de la circunstancia que Lucano describe en cada una de las acciones que rompen la habitud del comportamiento. Tal como sostiene R. Padel, “*Éntheos* significa “con un dios adentro”, poseído. Las ménades están *éntheoi* de Dioniso; Fedra parece estar *éntheos* de Pan o Hécate; los guerreros están *éntheoi* de Ares. Zeus hizo que la *phrén* de Apolo estuviera *éntheos* de la “habilidad” de la adivinación. Vinculado lingüísticamente a *éntheos*, *enthousiasmós* es “inspiración”, “frenesí””.¹⁸ La imagen es elocuente y, en efecto, es el *thíasos* dionisiaco el que mejor da cuenta de la posesión, “de la locura como un violento movimiento interior”.¹⁹

Resultan sumamente interesantes las consideraciones de Padel respecto de la intranquilidad que supone la posesión. Coincidimos con las expresiones y creemos encontrar en ellas un posible motivo de la necesidad del intérprete y su tranquilidad como estado opuesto al del individuo que está paralizado por la posesión: “la locura como

un violento movimiento interior: su opuesto es una mente tranquila y silenciosa, ‘cuerda’ o ‘prudente’; ‘*sóphron*’ significa ‘con una *phrén* segura’, con la mente en el lugar correcto, adentro, no movida, no dañada”.²⁰ Este es exactamente el estado de quien debe interpretar lo adivinado en el registro entusiástico. “Estar en sí” frente al “estar en otro” propio de la sacerdotisa apolínea que, como sostiene Lucano, “Tú y tu furia, Febo, la consume, la fustiga como látigo; tus llamas, como espuelas, se hunden en sus vísceras”.

Estar en uno mismo da la tranquilidad de una mente sosegada para la posible interpretación de los signos que solamente indican. El escenario parece jugarse en una metáfora espacial entre el adentro y el afuera. *Éntheos* implica estar afuera de uno mismo, haberse salido por acción del dios, haber abandonado el mundo interior, propio y de plena pertenencia; la *sophrosýne* que caracteriza al intérprete lo hace estar en sus cabales, dentro de sí y de su *lógos* como patrimonio interior. Reafirmamos la metáfora con la expresión de Padel: “Nuestra mente “sale” de nosotros, fuera de control, En las imágenes del vagabundear, la persona o la mente segura está tranquila, en casa, en su justo lugar”.²¹

CONCLUSIONES

El presente trabajo ha consistido en abordar una marca peculiar en el campo identitario del Señor que reina en Delfos, la adivinación o el saber oracular del cual parece ser su vicario mítico, tal como anticipáramos en nuestra introducción.

En primer lugar presentamos un cuadro de Apolo en relación al campo adivinatorio de la Grecia Arcaica y, valiéndonos de testimonios homéricos, destacamos la figura de Calcante como un adivino infalible, al tiempo que establecimos líneas de contacto con la *Teogonía* hesiódica para rastrear la figura mítica de *Mnemosýne* como pieza clave de la práctica oracular y del *tópos* de saber-poder que el conocimiento del escabroso futuro implica.²²

En segundo lugar, nos valimos de un texto inspirador, *La sabiduría griega* y su par complementario, *El nacimiento de la filosofía*, ambos de Giorgio Colli y tomamos aquellos fragmentos referidos al proceder adivinatorio para rastrear la presencia del *lógos* en la experiencia mántica; tensionando el par locura-sabiduría, por cuanto

parece ser necesaria la intervención de la razón para poder descifrar lo visto en la naturaleza entusiástica. En este escenario, donde la adivinación constituye quizás el rasgo identitario más potente del dios, al tiempo que una de sus caras más terribles a partir de la heterogeneidad de su palabra, producto de la propia heterogeneidad entre dioses y mortales,²³ indagamos la relación entre *lógos* y sabiduría para pensar los juegos de saber-poder que se dan en el corazón más íntimo de la experiencia entusiástica, tensionando las relaciones entre lo racional y lo irracional en el campo de las experiencias socio-religiosas de la Grecia antigua.

Desandar el camino de la sabiduría griega nos conduce a Delfos y a su Señor. El presente trabajo ha intentado recorrer una arista de Apolo, tratando de relevar su polisemia estructural y su marcada intrínseca duplicidad ontológica. Para ello hemos ido a buscar las marcas identitarias del dios. Quisimos contrastar el aspecto diurno y encantador que el canto del cisne y la compañía de las Musas traen consigo, representando su consideración más común, para oponerlo a la terribilidad y hostilidad que otra arista del dios devuelve, el poder oracular. Tal como advierte Colli: “La sabiduría griega es una exégesis de la acción hostil de Apolo. Y los sabios comentan la fractura metafísica en que se apoya el mito griego: nuestro mundo es la apariencia de un mundo oculto, del mundo en que viven los dioses”.²⁴ Es a ese *tópos* al que quisimos arribar para descubrir una cara menos transitada del Señor que reina en Delfos.

En definitiva, desandar el camino de la sabiduría griega no sólo nos condujo a Delfos, sino también a una capa muy arcaica de lo que constituye una excavación arqueológica de la locura en la senda abierta por Michel Foucault.

NOTAS

- 1 FOUCAULT, 1990.
- 2 COLLI, 1998, p. 25
- 3 Hom., *Il.*, I, 69-72.
- 4 DETIENNE, 1986.
- 5 GOÑI, 2002, p. 34.
- 6 Hes., *Teog.*, 60-63.
- 7 COLOMBANI, 2005.
- 8 COLLI, 1998, p. 383.
- 9 (*Il.* I, 74-79). En nuestro trabajo utilizaremos la edición de Gredos, 2000.
- 10 Pínd., *Ol.*, 2, 83-87.
- 11 COLLI, 1994.
- 12 Idem, 1998, p. 384.
- 13 Her., *Hist.*, I, 67)
- 14 COLLI, 1998, p. 385.
- 15 Plat., *Fed.*, 244a.
- 16 COLLI, 1998, p. 52.
- 17 Luc., *Fars.*, 5, 161-177.
- 18 PADEL, 1997, p. 156.
- 19 Idem, *ibidem*, p. 158.
- 20 Idem, *ibidem*.
- 21 Idem, *ibidem*, p. 159.
- 22 COLOMBANI, 2016.
- 23 GERNET, 1982.
- 24 COLLI, 1994, p. 43.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLLI, G. **El nacimiento de la filosofía**. Barcelona: Tusquets, 1994.
- _____. **La sabiduría griega**. Madrid: Trotta, 1998.
- COLOMBANI, M.C. **Hesíodo: una introducción crítica**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.
- _____. **Hesíodo: linaje y discurso – una aproximación arqueológica**. Mar del Plata: Editorial de la Universidad de Mar del Plata, 2016.
- DETIENNE, M. **Los maestros de verdad en la Grecia arcaica**. Madrid: Taurus, 1986
- _____. **Apolo con el cuchillo en la mano: una aproximación experimental al politeísmo griego**. Madrid: Akal, 2001.
- DODDS, E.R. **Los griegos y lo irracional**. Madrid: Alianza, 1997.
- GERNET, L. **Antropología de la Grecia antigua**. Madrid: Taurus, 1981.
- FOUCAULT, M. **Historia de la locura en la época clásica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

HESÍODO. **Obras y fragmentos**. Madrid: Gredos, 2000.

HOMERO. **Iliada**. Madrid: Gredos, 2000.

IRIARTE GOÑI, A. **De amazonas a ciudadanos**: pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua. Madrid: Akal, 2002.

PADEL, R. **A quien los dioses destruyen**: elementos de la locura griega y clásica. Buenos Aires: Manantial, 1997.

PLATÓN. **Diálogos**: Fedón; Banquete; Fedro. Madrid: Gredos, 2003. v. 3.

Os símiles de animais em Homero e sua função paidêutica

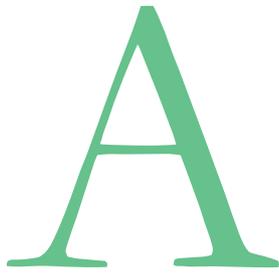
Fábio de Souza Lessa | Renata Cardoso de Sousa

RESUMO

Objetivamos neste artigo refletir como as comparações a animais na *Iliada*, de Homero, constituem-se em um importante instrumento de estudo da *paideia*, que assim constrói um ideal heroico e uma referência de alteridade para a Grécia arcaica. Para tal reflexão, utilizaremos a caracterização de Páris.

PALAVRAS-CHAVE

Homero, *Iliada*, símiles, herói.



As obras homéricas são repletas de figuras de linguagem, mas as que nos chamaram mais atenção foram as comparações feitas entre pessoas e animais. Elas são muito frequentes, em especial, na *Ilíada*, o que despertou a atenção de Annie Schnapp-Gourbeillon. A autora se dedicou às referidas comparações em sua obra *Lions, héros, masques: les représentations de l'animal chez Homère*, evidenciando como a comparação com animais está para além do mero recurso estilístico; pois são revestidas de várias significações.

Explicar, valorar, dar a medida, aqui está umas funções fundamentais. Na aproximação analógica, o animal dá a ver as virtudes dos heróis aos quais ele se refere: ele sugere, ele enfatiza, ele retorna uma imagem amplificada e seletiva, como um espelho sutilmente deformado. [...] ele é signo, mensagem, presságio; [...]. Portador do sofrimento humano, [...]; ator de uma reversão indizível, [...]; elemento fundamental de uma definição social do indivíduo, [...].¹

Cada animal tem uma simbologia envolvida; isso fica bem claro quando nos debruçamos sobre as imagens pintadas em suporte cerâmico. O especialista em arte grega Jeffrey M. Hurwit mostra em seu artigo *Lizards, lions, and the uncanny in Early Greek art* como, por exemplo, o lagarto pode ser a representação de um mau presságio, estando ligado à miríade de seres fantásticos e misteriosos que povoam o imaginário da Grécia Arcaica.²

Em sua pesquisa sobre a Corinto arcaica, Alexandre Carneiro Cerqueira Lima se dedica também a analisar a presença de animais na cerâmica. Ao estudar os animais presentes nos frisos da cratera E 630 do Museu do Louvre, o autor destaca que “os animais são signos que povoam o *imaginário* dos pintores[...]”. Ao se dedicar ao significado das representações da pantera e da águia na cratera, Alexandre Carneiro afirma que tais animais (além do cabrito-montês) evocam a prática da caça e a ideia de alimentação (devoração/selvageria), além de nos remeterem à certas potências e atributos divinos. O cabrito/bode e a pantera aparecem associados a Dionisos.³

Os símiles nos fazem refletir como eles se tornaram uma figura de linguagem a qual corrobora o caráter paidêutico⁴ das obras

homéricas. O discurso presente na *Iliada* e na *Odisseia* serve de modelo para os futuros cidadãos da *pólis*, seja quando se trata da maneira como deve-se comportar em sociedade, seja quando se mostra como esse *modo de ser* é peculiar à comunidade valorizada nos épicos. Nas obras dos autores atenienses, como as tragédias, é possível perceber uma intensa interdiscursividade⁵ com os textos de Homero, sobretudo no uso do seu material mítico e do *modo de agir* ideal do *aner* (varão). Por isso defendemos que a síntese desse modelo paidêutico é o *herói*, o personagem principal da epopeia. Ele é um *hemítheos*,⁶ um semideus, possuindo um estatuto intermediário entre deuses e humanos, ou seja, é “um ser humano que, após sua morte, exerce um poder sobrenatural”⁷ sobre os viventes, os quais prestam-lhe cultos. Em Homero não chega a aparecer o culto aos heróis, mas sabe-se que o culto aos ancestrais (e, provavelmente, o próprio culto aos *hemítheoi*) já existia em sua época.⁸ O helenista Seth Schein acredita que o culto heroico seja omitido dos poemas homéricos por conta do caráter pan-helênico deles, que enfatizam sobremaneira o culto aos deuses olímpicos e não dão destaque aos cultos heroicos.⁹ No entanto, é possível perscrutar na épica homérica traços desse culto, como os jogos, a importância da tumba do herói e a importância dos antepassados para a configuração do caráter do homem do presente. Dentre as funções que comumente os autores associam aos heróis, encontramos: assegurar a mediação entre os *theoi* e os homens; administrar para os mortais a possibilidade de completar essa distância suplementar que os separa dos deuses, de permitir-lhes aceder sucessivamente ao estatuto de herói; encerrar, mais ainda que os deuses, um ensinamento relativo à humanidade.¹⁰

Páris, o nosso herói em questão, parece ser um personagem controverso dentro da *Iliada*: o historiador Moses Finley afirma que “Muitas vezes o próprio material apresentava contradições internas [...]. [Páris] [...] aparece simultaneamente como um desprezível covarde e como um verdadeiro herói”.¹¹ Defendemos que a caracterização desse herói não é produto de uma das contradições dessa epopeia (que, de fato, existem),¹² mas é dotada de um sentido. No canto III, ele desafia os guerreiros aqueus para um embate e recua quando Menelau se candidata. É constrangido pelo seu irmão, Heitor, a retornar e enfrentar o herói e assim o faz. No entanto, Afrodite o retira do campo de batalha assim que percebe que Páris está em

desvantagem. Ela o leva para desfrutar do leito com Helena, onde ele é rechaçado por ela e, logo depois, é repreendido pelo irmão.

Após essa última repreensão, Páris retorna à batalha e dela não se ausenta. Isso ocorre a partir do canto VII. A helenista Ann Suter chama a atenção para o fato de que esse “*turning point*” de Páris acontece justamente no canto VI, quando a denominação *hyiós Priámoio* (filho de Príamo) é epíteto de seu nome divino, *Páris*.¹³ Essa passagem “implica numa total reversão da caracterização, de covarde para herói, de mulherengo [*womanizer*] para guerreiro”.¹⁴ Justamente aqui, no Canto que intermedia sua fuga e seu retorno, tanto no plano semântico quanto no linguístico ocorre essa transformação.

Páris é o modelo de *como se agir*: Nicole Loraux mostra como “na epopeia, não há guerreiro que não tenha tremido alguma vez [...]. Não existe o grande guerreiro que não tenha sentido um dia em todo o seu ser o tremor do terror. Como se o medo fosse a prova que qualifica o herói”.¹⁵ Assim, sentir medo não desvaloriza o herói, tornando-o um covarde. A covardia advém do fato do guerreiro abandonar a batalha e não retornar mais, trazendo vergonha para si. Páris retorna, mostrando que errar é humano, mas que é necessário corrigir esse erro para evitar a *némesis*¹⁶ e o *aidós*¹⁷ dos seus pares.

Podemos neste momento refletir acerca do conceito de virilidade, algo tão caro aos gregos antigos. Maurice Sartre se dedica ao estudo da virilidade entre os gregos e afirma que existe uma construção ideológica sobre a noção de virilidade no mundo grego antigo. Segundo o autor, “os textos e as imagens informam mais sobre aquilo que a sociedade espera do comportamento do macho do que sobre as práticas reais, [...]”.¹⁸ Para o caso das obras de Homero, Sartre conclui que em geral a virilidade aparece associada à força bruta (*alké*) e que o poeta ao qualificar os comportamentos de um homem, opta por afirmar que ele “é homem”, que ele “se apresenta como homem”.¹⁹

No entanto, percebemos que a caracterização de Páris não possui somente elementos valorativos decorrentes de sua posição social, mas também elementos que são desvalorizados, os quais demonstram que ele, embora sendo um herói, é um *Outro*. Defendemos que entre aqueus e troianos, na *Ilíada*, há uma relação de *alteridade*, a qual se dá, não necessariamente, pelos troianos serem os *estrangeiros*, visto que isso não fica claro na *Ilíada*, mas pelo fato

deles serem os *inimigos* em batalha. O helenista Jean-Pierre Vernant chama atenção para isso ao escrever que

Aquiles é inimigo de Heitor, detesta-o, não porque ele é troiano (não há nação, não há chauvinismo, gregos e troianos se entendem muito bem, falam a mesma língua, têm as mesmas reações, e os troianos são descritos pelo poeta com a mesma simpatia), mas porque Heitor matou aquele que era para ele como um irmão, Pátroclo.²⁰

Jacqueline de Romilly corrobora a visão de Vernant, ao afirmar que “os homens nunca são apresentados como pertencendo a civilizações distintas. O fosso entre Gregos e bárbaros ainda não fora cavado. Na *Iliada*, não há absolutamente diferença nenhuma entre Troianos e Aqueus”.²¹ De fato, Homero não traz a distinção grego *versus* bárbaro e esse último vocábulo inexistente na *Iliada* e na *Odisseia*: há apenas a palavra composta *barbarophonos*, de linguagem incompreensível,²² que designa os cários e não possui o significado que *barbaros* adquire no séc. v a.C.²³ No entanto, assim como não podemos afirmar que os troianos são os estrangeiros, também não há a possibilidade de colocarmos aqueus e troianos sob um mesmo rótulo.

Há diferenças marcantes entre aqueus e troianos, percebíveis a nível discursivo, inclusive quando analisamos as comparações entre humanos e animais na *Iliada*. Os símiles de caça são bastante elucidativos na hora de representar o lado mais fraco e o mais forte. Segundo Michael Clarke, “o contraste entre predador e caça é um padrão nas falas [dos heróis que comparam homens a animais], onde um guerreiro compara aqueles com quem ele luta, ou aqueles que ele vê, a bravos ou covardes animais”.²⁴ O narrador da *Iliada* também utiliza bastante esses símiles, tendo o leão como o animal caçador por excelência, encarnação dos valores heroicos em sua simbologia.²⁵ Quando Menelau resolve enfrentar Páris, no início do canto III, o leão é o símile que corresponde a *Menelau*.

Logo que o viu Menelau, o guerreiro discípulo de Ares (*areíphilos*), como avançava com passo arrogante na frente do exército, muito exultante ficou, como leão (*leon*) esfaimado que encontra um cervo (*élabhos*) morto, de pontas em galho, ou uma cabra [selvagem (*ágrionáigá*)];

avidamente o devora, ainda mesmo que cães mui ligeiros
lhe venham vindo no encalço e pastores de aspecto robusto:
dessa maneira, exultou Menelau quando Páris, o belo (*theoeidéa*),
teve ante os olhos, pensando que iria, por fim, castigá-lo.
Rapidamente do carro pulou, sem que as armas soltasse.
Quando o formoso Alexandre, que um deus imortal parecia (*theoeidés*),
o viu à frente dos outros, sentiu conturbar-se-lhe o peito
e para o meio dos seus recuou, escapando da Morte.
Como se dá quando alguém nos convals dos montes estaca
em frente de uma serpente (*dríkontá*), a tremerem-lhe as pernas e os joelhos,
e retrocede de um salto, com o rosto sem cor, todo medo:
por esse modo afundou para o meio dos Teucros valentes
Páris, o divo (*theoeidés*) Alexandre, do filho de Atreu temeroso.²⁶

Chamam-nos atenção os símiles utilizados. Primeiramente, um que remete à caça (leão *versus* cervo ou cabra); depois, outro que mostra o enfrentamento homem *versus* animal (homem *versus* serpente, humano *versus* selvagem). Páris é assemelhado à cabra e ao veado: ambos são animais que possuem relação com o deus Dioniso,²⁷ o que corrobora a vinculação desse herói com esse deus.²⁸ Além disso, são a *caça* do leão. Este sobrepuja em força o veado e a cabra, bem como está no topo da cadeia alimentar desse ambiente selvagem. O símile no canto XIII (v. 489-495) também é revelador: o exército troiano é composto de *carneiros*, animal que serve de caça.

Aristóteles na *História dos animais* considera que a cabra é um animal de bom caráter;²⁹ assim, a inclusão do adjetivo *ágrios* (selvagem) denota que não se trata de uma cabra comum, mas de um animal que é selvagem, que não está domesticado e que foge a esse estereótipo do caráter manso. Isso corrobora a ideia de alteridade entre aqueus e troianos e, sobretudo, o contraste entre Menelau (o leão valoroso e corajoso) e Páris (a cabra que destoa de seu comportamento natural). O símile do veado pode ter uma dupla interpretação, pois esse animal associa-se à musicalidade em Aristóteles – a corça deleita-se com flauta e canto³⁰ e, na arte, simboliza a sexualidade masculina.³¹ Na *Iliada*, Páris é o herói da paixão: seus epítetos não são bélicos, como os de outros personagens, ele não é o melhor guerreiro troiano e também não é um personagem belicoso. Como lembra Robert Aubretton, “Homero faz de Páris o homem amoroso por excelência, e que não pode resistir à paixão que os deuses lhe inculcaram”.³²

Heitor dirige-se ao herói do seguinte modo no canto III: “Esses

cabelos, a cítara, os dons de Afrodite, a beleza / não te valeram de nada ao te vires lançado na poeira”.³³ Os cabelos de Páris (*kóme*), a cítara (*kítcharis*) – instrumento musical –, os dons de Afrodite (*dóra Aphrodítes*) – relacionados ao amor e à beleza – e a sua forma física (*éidos*), não lhe servem para o campo de batalha: ali é o domínio da força (*biê*), da coragem (*alkê*), não da música, da beleza e do amor, como é o caso de Páris.

Aristóteles também chama a atenção tanto para o caráter “nobre, valente e superior” dos leões quanto para a sua localização: “Na Europa³⁴ inteira, só há leões entre os rios Aqueloo e Nesso [noroeste da Grécia]”.³⁵ Mais à frente, no livro VIII, ele afirma que os leões estão, sobretudo, na Europa, enquanto os leopardos habitam a Ásia Menor. Logo em seguida, o estagirita enfatiza que “de um modo geral, os animais ferozes são-nos mais na Ásia, mas todos são mais valentes na Europa”.³⁶

Quando Páris entra em batalha, ele está vestindo uma pele de *leopardo*,³⁷ comum nas representações dos arqueiros citas na imagética.³⁸ Esse é um animal associado a Dioniso e está presente frequentemente em suas representações.³⁹ Além disso, o leopardo, segundo Aristóteles, é um animal que costuma se esconder para conseguir sua presa.⁴⁰ Páris geralmente se esconde para atingir seus inimigos com o arco, arma desvalorizada no campo de batalha e associada a um comportamento também disforizado. Embora saibamos que os arqueiros eram extremamente importantes no campo de batalha, desempenhando um papel decisivo em guerras como a do Peloponeso (431-404 a.C.), no plano discursivo eles eram relegados a um segundo plano, em detrimento dos lanceiros e dos que empunham a espada.⁴¹

Outro símile relacionado ao nosso herói nessa passagem é o do homem que teme a serpente. Este é peculiarmente interessante: a serpente é o símbolo de Zeus, que, sob o epíteto *Xenios*, garante o cumprimento das regras da hospitalidade (*xénia*). Levando em consideração que Páris desrespeitou a *xenia* ao retirar Helena de Menelau durante sua estadia em Esparta, há bastante razão para ele temer a “serpente”: a ira de Zeus recai sobre Páris, mesmo que, no momento, Zeus esteja do lado dos troianos. A transgressão do nosso herói se sobressai.

Outro símile nos chama atenção, quando Páris volta ao campo de batalha:

Páris, também, não ficou muito tempo na estância elevada, mas, tendo as armas de bronze vestido, de fino trabalho, corta, apressado, a cidade, nos rápidos pés confiado. Como galopa um cavalo (*híppos*) habituado no estábulo, quando pode do laço escapar e, feroso, a planície atravessa para ir banhar-se, impaciente, na bela corrente do rio, cheio de orgulho, soleva a cabeça; por sobre as espáduas bate-lhe a crina, agitada; consciente da própria beleza, levam-no os pés para o prado, onde os outros cavalos se reúnem: Páris, o filho de Príamo, assim, desde do alto da Acrópole da sacra Pérgamo, envolto em couraça que a vista ofuscava. Vem exultante; seus rápidos pés o conduzem em pouco tempo aonde Heitor se encontrava, o divino guerreiro, que tinha precisamente deixado o local em que à esposa falara.⁴²

Páris é apresentado como um cavalo dentre cavalos: assim ele se encaminha para a batalha. O cavalo é um símbolo de destaque social (é um animal muito caro, difícil de se manter, demanda bastantes recursos) e de auxílio (ele desloca o guerreiro na guerra, bem como serve à competição esportiva).⁴³ Além disso, é um animal que representa o troiano, como é frequentemente perceptível não somente em Homero, mas na tradição mítica: Eurípides também destaca essa característica deles, denominando-os *phílippoi* (literalmente, “amigos dos cavalos”).⁴⁴ Esse símile aparece justamente quando Páris retorna para o campo de batalha: ele está disposto a auxiliar seus *ísoi*. O cavalo também é um animal que oscila entre o mundo dos homens e dos deuses,⁴⁵ corroborando o caráter *theoeidés*¹⁰ de Páris e a ideia, defendida por Ann Suter,⁴⁶ de que *Paris* é um nome que tem relação com o divino: Homero o usa nesses versos ao se referir a ele, antes de compará-lo a um cavalo.

A partir da análise desses símiles, pudemos ver como eles corroboram tanto a personalidade quanto o comportamento de Páris. Ele é um herói mais ligado às artes musicais e do amor, em vez de uma belicosidade presente na representação da maioria esmagadora dos heróis na *Ilíada*.⁴⁷ Embora não deixe de ser um herói valoroso e nobre, retornando à batalha depois que ele se ausenta, consciente de seu papel e de seu *status* social, Páris é caracterizado como um ponto de *alteridade* entre os aqueus (grupo valorizado na epopeia) e troianos (os inimigos), à medida que é ligado a animais que são *caçados*, não *caçadores*.

A *Iliada* não é o *início* de um processo discursivo, mas parte dele: outros gêneros poéticos que tramitavam pela sociedade influenciaram na composição da épica homérica. Do mesmo modo, outros gêneros artísticos e filosófico-literários basearam-se nesse material épico para suas próprias composições. Aristóteles mesmo utiliza referências da *Iliada* e da *Odisseia* como argumento de autoridade em sua *História dos animais*, bem como os tragediógrafos utilizaram o mito e o material épico para compor suas peças. Páris, cada vez mais no discurso literário helênico, será visto como o *Outro*, sendo nomeado, enfim, *bárbaros* nas tragédias. Sua representação imagética traz muitos elementos orientais, como a pele de leopardo e o barrete frígio, embora, quando caracterizado como guerreiro, porte a mesma espécie de armadura grega.⁴⁸

Essa caracterização pautada por uma série de elementos que a corroboram (inclusive os símiles de animais) denota como os textos homéricos são *paidênticos*, mostrando um modelo comportamental com o qual o grego deveria se identificar e um que deveria ser rechaçado e reconhecido como algo inerente aos que não pertencem à comunidade. Os heróis não só possuíam uma historicidade como eram modelos de conduta para os cidadãos da *pólis*, que sabiam reconhecer sua identidade e as alteridades presentes dentro da Hélade.

ABSTRACT

Animal Similes in Homer and its Paideutic Function

We aim, in this article, to reflect on the comparison between humans and animals in Homer's *Iliad* as an important instrument for the study of *paideia*, which shapes a heroic ideal and a model for otherness in Archaic Greece. We will use the characterization of Paris to achieve it.

KEYWORDS

Homer, *Iliad*, similes, hero.

NOTAS

1 SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 11.

2 cf. HURWIT, 2006, p. 121-136.

3 LIMA, 2014, p. 152,154-155.

4 A *paideia* é a transmissão de saberes e práticas culturais helênicas. O helenista Claude Vial define com precisão o termo ao ressaltar que “a mesma palavra, *paideia* (derivada de *país*, a criança), designa, ao mesmo tempo, a educação (que pode continuar depois da infância) e a cultura” (VIAL, 2013, p.141). Claude Mossé enfatiza que o conceito é amplo, se reportando a todo o processo educacional ateniense, consistindo em práticas intelectuais (como escrita e leitura), práticas físicas (esportes, caça), militares (*efèbia*), além dos valores éticos que eram essenciais à convivência na *pólis* (MOSSÉ, 2004, p. 107-108).

5 O interdiscurso é o diálogo que as obras estabelecem com tradições literárias anteriores sem, no entanto, constituírem-se de suas meras cópias.

6 cf. Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, v. 106-201.

7 VIAL, 2013, p. 211.

8 Cf. Antonaccio, 1994.

9 SCHEIN, 2010, p. 49.

10 VERNANT, 1992, p. 102; KERÉNYI, 1998, p. 18.

11 FINLEY, 1982, p. 43.

12 Temos que levar em consideração que a *Ilíada* e a *Odisseia* são poemas episódicos, não possuindo o tradicional “começo, meio e fim” dos romances.

13 Suter, 1984, p. 28. Alguns personagens (como Astyanax, que também é chamado de *Skamándrios*) teriam nomes duplos: um para ser usado costumeiramente e outro em casos especiais, dentro de grupos especiais, este último relacionando-se à esfera do divino.

14 SUTER, 1984, p. 71.

15 LORAUX, 2003, p. 97.

16 *Némesis* “é uma ira mediada pelo sentido social; um homem não somente sente isso, mas se sente correto em sentir isso” (REDFIELD, 1994, p. 117). A *némesis* se contrapõe ao *aidós*: os dois se relacionam à censura, mas este seria uma censura interna (você vê que está errado, sente vergonha de si mesmo e faz o certo) e aquele uma externa (alguém vê que você está fazendo algo errado, censura, você sente vergonha e faz o certo).

17 *Aidós* é comumente traduzido como “vergonha” ou “respeito”, mas, de fato, “é o medo da desaprovação ou da condenação pelos outros que faz um homem ficar e lutar bravamente” (SCHEIN, 2010, p. 177). Essa noção de *aidós* se configura numa “vulnerabilidade à norma ideal expressa pela sociedade” (REDFIELD, 1994, p. 116) e faz parte do desenvolvimento da poesia iâmbica (acusatória).

18 SARTRE, 2012, p. 19.

19 SARTRE, 2012, p. 20.

20 VERNANT, 2010, p. 41.

21 ROMILLY, 2001, p. 106-107.

22 Hom., *Il.*, II, v. 867.

23 *Barbaróphonos* é composto de duas palavras: o substantivo *phone*, “voz”, e a

onomatopeia *bar bar*, que designa uma linguagem incompreensível. Assim, o *barbarophonos* é aquele de quem não se compreende a fala. Desse modo, se dos cários só se ouve “bar bar”, isso significa que eles não falam o grego, ou o falam mal (JANSE, 2002, p. 334-335).

24 CLARKE, 1995, p. 9.

25 SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 39-40 e 50.

26 Hom., *Il.* III, v. 21-37.

27 SUTER, 1984, p. 111. A associação de Páris com esse deus é trabalhada por Ann Suter em sua tese *Paris/Alexandros: a study in homeric techniques of characterization*, visto que ela mostra como a poesia iâmbica¹ (uma *blamepoetry*, “poesia acusatória”) está ligada à construção da representação de Páris por Homero.

28 cf. SUTER, 1984, p. 162-173.

29 Aristóteles. *História dos Animais*, 492a

30 Aristóteles. *História dos Animais*, 611b

31 cf. WERNES, 2006, p. 390.

32 AUBRETON, 1968, p. 202.

33 Hom., *Il.* III, v. 46-47.

34 *Europa*, nos textos antigos, diz respeito à Grécia Central e Setentrional, não ao Peloponeso

35 CASHFORD; RICHARDSON, 2003, p. 157.

36 Arist., *História dos animais*, 488b, 579b e 606b.

37 Hom., *Il.*, III, v. 17.

38 cf. LISSARAGUE, 2002, p. 104-105.

39 cf. COHEN, 2012, p. 462.

40 Arist., *História dos Animais*, 612a.

41 cf. SOUSA, 2013, p. 154-157.

42 Hom., *Il.*, VII, v. 503-517.

43 cf. SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 169; LESSA, 2015.

44 Eur., *Alexandre*, fr. 62f.

45 cf. SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 162.

46 cf. SUTER, 1984, p. 21-52.

47 cf. SOUSA, 2014, p. 85-86.

48 LISSARAGUE, 2002, p. 114.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONACCIO, C.M. Contesting the past: hero cult, tomb cult, and epic in Early Greece.

American Journal of Archaeology, v. 98, n. 3, p. 389-410, 1994.

ARISTÓTELES. **História dos animais** (I-VI). Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **História dos Animais** (VII-X). Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: INCM, 2008.

AUBRETON, R. **Introdução a Homero**. São Paulo: DIFEL, 1968.

BAILLY, A. **Le Grand Bailly: dictionnaire grec français**. Paris: Hachette, 2000.

CASHFORD, J.; RICHARDSON, N. (Eds). **The Homeric Hymns**. Londres: Penguin, 2003.

- CLARKE, M. Entre homens e leões: imagens do herói na *Ilíada*. Trad. Leonardo Teixeira de Oliveira, 2006. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, n.36, p. 137-159, 1995.
- COHEN, B. The non-Greek in Greek art. In: PLANTZOS, D.; SMITH, T. J. (Eds.). **A Companion to Greek Art** – vol. II. Oxford: OUP, 2012, p. 456-479.
- EURIPIDES. Alexander. In: EURIPIDES. **Fragments: Aegeus – Meleagros**. Trad. David Kovacs. Londres; Cambridge: Loeb, 2008.
- FINLEY, M.I. **O mundo de Ulisses**. Lisboa: Presença, 1982.
- FONTES, J.B. O guerreiro covarde. **Phaos**, n. 1, p. 93-103, [s.l.], 2001.
- HESIODO. **Trabalhos e dias**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.
- _____. **Ilíada** – 2 vols. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: ARX, 2001-2002.
- HURWIT, J.M. Lizards, lions, and the uncanny in Early Greek Art. **Hesperia**, n. 75, p. 121-136, 2006.
- JANSE, M. Aspects of bilingualism in the history of the Greek language. In: ADAMS, J. N.; JANSE, M; SWAIN, S. (Eds.). **Bilingualism in Ancient Society: Language Contact and the Written Text**. Oxford: Oxford Scholarship Online, 2002, p. 332-390.
- KERÉNYI, K. **Os heróis gregos**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- LESSA, F.S. Hipismo: práticas esportivas, práticas aristocráticas na imagética Ática (Séculos VI ao V a.C.). **Interfaces Brasil/Canadá**, n. 15, p. 166-189, 2015.
- LIMA, A.C.C. Pantera e águia: representações de animais nos frisos da Cratera E 630 do Museu do Louvre. In: LIMA, A.C.C. (Ed.). **Imagem, Gênero e Espaço: representações da Antiguidade**. Niterói: Alternativa, 2014, p. 147-159.
- LISSARAGUE, Fr. The Athenian image of the foreigner. In: HARRISON, Th. (Ed.). **Greeks and Barbarians**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002, p. 101-124.
- LOURAUX, N. **Las experiencias de Tiresias: lo femenino y el hombre griego**. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- MOSSÉ, Cl. **Dicionário da civilização grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- NAGY, G. **The best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry**. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.
- NAZARI, O. **Dialetto omerico: grammatica e vocabolario**. Torino: G. Chiantore, 1999.
- REDFIELD, J. **Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector**. Durham; London: Duke University Press, 2004.
- ROMILLY, J. **Homero: introdução aos poemas homéricos**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- SARTRE, M. Virilidades gregas. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (Eds.). **História da virilidade**. Vol. 1. Petrópolis-RJ: Vozes, 2012, p. 17-70.
- SCHEIN, S.L. **The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2010.
- SCHNAPP-GOURBEILLON, A. **Lions, héros, masques: les représentations de l'animal chez Homère**. Paris: Maspéro, 1981.
- SOUSA, R.C. Arquearia entre a *Ilíada*, Uma gesta de Robin Hood e Henrique v. **Medievalis**, v. 2, n. 2, p. 152-162, 2013.
- _____. **Páris épico, Páris trágico: Um estudo comparado da etnicidade helênica entre Homero e Eurípides (séculos VIII e V a.C.)**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

- SUTER, A. **Paris/Alexandros**: A Study in Homeric Technique of Characterization. Dissertation. Princeton (New Jersey): Princeton University, 1984.
- VERNANT, J.-P. **A travessia das fronteiras**: entre mito e política II. São Paulo: EDUSP, 2010.
- _____. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Editora UNB, 1992.
- VIAL, Cl. **Vocabulário da Grécia Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- WERNESS, H.B. **The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art**. New York: Continuum International Publishing Group, 2006.

Giordano Bruno, Pitagora e i pitagorici: distanze e debiti.¹

Marco Matteoli

ABSTRACT

I rapporti tra Giordano Bruno e le fonti pitagoriche sono mediati da un denso stratificarsi di testimoni e riferimenti secondari, tra i quali spiccano le citazioni aristoteliche e platoniche. Ed è proprio tra questi due autori, Aristotele e Platone, che si colloca l'utilizzo strumentale da parte di Bruno della figura e del pensiero di Pitagora e della sua Scuola, usati come mezzo concettuale per accentuare in senso universale e infinitistico certi aspetti naturalistici dell'aristotelismo e, al tempo stesso e in una direzione opposta, depotenziare la trascendenza dell'ontologia platonica, portandola a maggiore 'contatto' e prossimità teorica con la propria visione di una natura infinita e in incessante trasformazione. In questa ottica Pitagora e il pitagorismo risultano essere, agli occhi di Bruno, fondamento primario di una concezione unitaria del cosmo – derivato dalla monade –, importante paradigma concettuale per esplorare e approfondire l'idea dell'animazione spirituale dell'universo e, infine, archetipo teorico per una visione corpuscolare e atomistica della materialità.

PAROLE CHIAVE

pitagorismo rinascimentale; *anima mundi*; atomismo; numerologia.

La principale fonte dalla quale Bruno attinge informazioni sulla dottrina pitagorica è senza dubbio Aristotele il quale, nella *Metaphysica*, nell'espone le proprie posizioni sui principi dell'essere e della sostanza, si confronta con quanti l'hanno preceduto e, assieme all'opinione di Platone e di quella dei 'fisici' presocratici, prende dettagliatamente in considerazione anche quella di Pitagora e dei Pitagorici.² Dalla lettura critica del *De caelo* e della *Physica*³ da parte di Bruno si evince inoltre che, sulle questioni relative allo statuto dello spazio materiale e del cosmo, risulta importante la rilettura della prospettiva platonica attraverso il filtro del pitagorismo e in continuità con esso; sullo sfondo di queste tematiche emerge quindi anche la presenza dei commenti di Simplicio alle opere naturali di Aristotele.⁴ Non è secondaria, poi, la lettura delle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio,⁵ così come la *Vita di Pitagora* di Porfirio,⁶ mentre un altro autore dal quale vengono ricavati importanti riferimenti al pitagorismo è Virgilio che, in moltissime occasioni e in varie opere, viene evocato con l'epiteto di 'poeta pitagorico'.⁷

A partire da questi testi e autori la figura di Pitagora e il pitagorismo mostrano nelle opere bruniane una molteplice valenza la quale è circoscritta essenzialmente attorno a pochi ma rilevanti nuclei tematici: anzitutto il filosofo di Samo è annoverato tra quegli «uomini divini e sapientissimi»⁸ portatori di una sapienza antica che precede la corruzione della filosofia sorta con l'aristotelismo; tale rappresentazione lascia anche trapelare – associando Pitagora a Platone – un fondo di verità che guarda alla divinità con un atteggiamento mistico e iniziatico;⁹ non di meno il pitagorismo viene sistematicamente annoverato tra le filosofie che trattano della natura, le quali, per l'appunto, hanno considerato la dimensione naturale come l'ambito privilegiato ed esclusivo per l'esercizio del pensiero. Ne consegue che alcuni degli aspetti portanti della 'Nolana filosofia' si ricollegano esplicitamente alle dottrine pitagoriche: un certo modo di intendere l'unità come elemento fondante del piano ontologico; il valore dei numeri e della geometria come veicolo di fondazione/descrizione della struttura della materia; una concezione atomistica e quindi 'discreta' dello sostrato materiale stesso; una rimodulazione del motivo della metempsicosi. In generale il pensiero e la figura di

Pitagora vengono evocati (in compagnia dei platonici o dei ‘fisici’ presocratici) quando Bruno intende rimarcare l’autorevolezza delle sue posizioni antiaristoteliche, oppure, con una strategia argomentativa completamente opposta, volendo sottolineare il distacco da certe riflessioni metafisiche eccessivamente assimilabili al platonismo e ribadire invece la concezione di un piano sostanziale che è immanente all’orizzonte fisico dell’universo infinito.

La figura di Pitagora¹⁰ trasmessa al Medioevo e all’età umanistica attraverso numerosissime fonti classiche e tardo antiche, perviene alla modernità avvolta da un’aura mitica. Anche il suo pensiero va incontro ad un destino simile: considerato il nucleo esoterico di una scuola a carattere religioso e iniziatico, la sua origine viene fatta risalire ad un sostrato di dottrine e conoscenze sulla divinità, la natura, il cosmo e la matematica ritenute, addirittura, di ascendenza mediorientale. Porfirio, ad esempio, narra che Pitagora «apprese le cosiddette scienze matematiche dagli Egizi e dai Caldei e dai Fenici»¹¹ e Giamblico che «fu iniziato ai misteri» presso Babilonia.¹² Nelle varie e frammentarie testimonianze degli autori greci e latini a una visione teorica estremamente originale si somma e si sovrappone la particolare disciplina di vita che Pitagora e i suoi discepoli conducevano (l’astensione dalle carni, la condotta morale esemplare, la ritualità simbolica di moltissimi gesti e comportamenti, la segretezza degli insegnamenti, ecc.), rafforzando l’immagine di una sapienza volta alla ricerca del vero in maniera integrale, la quale coinvolgeva, al tempo stesso, sfera intellettuale e morale, conoscenza scientifica e azione pedagogica, religiosità e organizzazione civica. Come si è detto molte sono le fonti che convergono sul contenuto di tali dottrine, tra le quali le dirette testimonianze dei filosofi che ne seguirono gli insegnamenti o che, in qualche modo, ritennero di avere un debito teorico nei confronti del suo pensiero: il pitagorismo determinò, del resto, il primo e più significativo fermento culturale e filosofico nelle colonie greche d’Italia e pensatori come Empedocle di Agrigento, Parmenide di Elea, Archita di Taranto e Timeo di Locri vennero in seguito associati perennemente alla figura di Pitagora in quanto continuatori, più o meno fedeli, delle sue dottrine o anche semplicemente emuli del suo stile di vita contemplativo e disciplinato.

Per quanto riguarda i capisaldi teorici del pitagorismo Diogene

Laerzio, nell'ottavo libro delle *Vite dei filosofi*, riporta che Pitagora insegnava, innanzitutto, che il «principio di tutte le cose è la monade, che dalla monade nasce la diade infinita, soggiacente come materia alla monade ch'è causa»;¹³ da questa prima coppia derivano tutti i numeri, dai quali a loro volta derivano i punti, le linee, le figure piane e solide e, infine, i corpi.¹⁴ Oltre alla funzione 'ontologica' dei numeri, posti a fondamento di tutte le cose,¹⁵ ha grande valore teorico l'opposizione generativa dei contrari; nel primo libro della *Metaphysica* Aristotele ricorda che i pitagorici 'veneravano' dieci coppie di principi, disposti secondo una sorta di serie gerarchica: «limite-illimito, dispari-pari, uno-molteplice, destro-sinistro, maschio-femmina, fermo-mosso, retto-curvo, luce-tenebre, buono-cattivo, quadrato-rettangolo».¹⁶ Vi è poi la particolare concezione della geometria in senso aritmetico, in virtù della quale i poligoni venivano considerati come composizioni di unità-punto discrete: di conseguenza alle figure erano riconosciute molte proprietà legate al calcolo e, viceversa, varie operazioni potevano essere espresse attraverso lo strumento geometrico (ad esempio costruendo i 'quadrati' dei numeri tracciando un quadrato che ha per lato la radice). Certi numeri acquistavano poi caratteristiche peculiari sulla base delle cifre che li compongono, ma anche proprietà 'filosofiche' riconducibili a una visione che metteva in comunicazione il piano matematico con quello naturale e cosmologico: l'universo era così spiegato partendo dall'unicità di un centro (non coincidente con la Terra) e da una pluralità armonica di astri-mondi circostanti le cui distanze erano scandite da precisi rapporti numerici, dai quali derivava anche il movimento dei corpi celesti stessi.¹⁷ Gli aspetti filosofici e naturalistici andavano poi a sovrapporsi a tutta una serie di riflessioni di carattere morale e religioso, centrate sulla particolare concezione della matematica non solo come mezzo per la descrizione e la comprensione delle relazioni tra le cose, ma anche come strumento di comunicazione con la divinità e in quanto sistema di archetipi ideali per la direzione della morale e delle relazioni sociali. In particolare tale e articolato orizzonte teorico fu sviluppato anche per dare conto del rapporto tra le anime individuali e la dimensione divina e universale (che attraverso l'unità si riflette in ogni cosa), della quale le prime sono espressione singolare: sorse così la considerazione che i cicli di nascita e di morte ai quali tutto era soggetto, in realtà sancivano la continuità dell'essere e del principio

vitale che lo sosteneva nella realtà, secondo un'idea della trasmigrazione delle anime attribuita dalle fonti direttamente a Pitagora.¹⁸

Il nucleo teorico del pensiero bruniano si fonda sull'idea che una sostanza unica, infinita, vitale e onnipervasiva costituisca il tessuto ontologico comune a tutto l'universo. Tale prospettiva affonda le proprie radici in una concezione monistica dell'essere, ma, nel momento in cui l'unità assoluta si incontra e si moltiplica nell'eterogeneità e pluralità delle cose, essa viene declinata ed espressa secondo un registro dualistico che fa della contrarietà e della complementarità di coppie di termini principali (potenza/atto; materia/forma) l'asse portante dell'esplicazione e realizzazione di tale sostanza nella realtà. Questo schema, solo parzialmente debitore di 'oggetti' concettuali propri dell'aristotelismo, guarda piuttosto alla tradizione platonica e neoplatonica – mediata da una fonte fondamentale per Bruno, ossia Niccolò Cusano¹⁹ – e, per quanto riguarda una visione così forte e determinante dell'uno (e per la conseguente produzione e riproduzione nell'universo naturale) a Parmenide e a Pitagora. In particolare, relativamente alla nozione di unità della sostanza e, ancor più approfonditamente, di unità come sostanza delle cose, Bruno nel *De la causa* confronta la posizione di Platone, che pone un principio individuo e puntuale (in senso geometrico) a fondamento delle 'figure' e specie degli enti, con quella di Pitagora che sostiene essere l'uno – inteso come monade – il principio di tutte le cose. Secondo la prospettiva bruniana quest'ultima posizione è quindi teoricamente più profonda, «perché la unità è causa e ragione della individualità e puntualità, et è un principio più assoluto et accomodabile a l'universo ente».²⁰ Platone non ebbe dunque abbastanza forza speculativa per presupporre nozioni astratte (come quelle dei numeri) a fondamento delle cose concrete: eppure «la aritmetica similitudine e proporzione, è più accomodata che la geometrica per guidarne [...] alla contemplazione et apprensione di quel principio indivisibile» che è «unica e radical sustanza di tutte cose».²¹ L'unità (matematica) supposta da Pitagora diviene quindi, nella costruzione teorica bruniana, il più efficace archetipo intellettuale per rappresentare l'unità (ontologica) che è la fonte produttiva di tutta la realtà. Un simile modello interpretativo

si riscontra anche nella *Lampas trigintas statuarum*, con una collocazione della citazione pitagorica che può assurgere a vero e proprio paradigma delle strategie argomentative di Bruno nell'utilizzo di questo particolare autore: nell'articolare le caratteristiche della 'statua' de «l'intelletto primo»,²² descrivendo i rapporti di dipendenza e derivazione che intercorrono tra il primo principio e l'universo naturale, viene fatto riferimento al commento alle *Enneadi* di Ficino evocando un passo nel quale si descrive la trasmissione dell'intelletto primo verso il tutto per mezzo dell'immagine del diramarsi di cerchi concentrici e progressivi in seguito al lancio di un sasso in uno specchio d'acqua.²³ La spiegazione di tale metafora, tuttavia, viene data chiamando in causa i Pitagorici i quali ritengono che «intorno al punto indivisibile della pienezza si genera quale principio primo e prossimo questo cerchio [l'intelletto universale] totalmente simile e totalmente unito al centro»;²⁴ dall'intelletto primo, in seguito, «si esplica il circolo dello spirito universale, o anima del mondo» e intorno a questo, «come affermano i platonici, si esplica poi il circolo della natura».²⁵ In questo caso alla citazione ficiniana e alla conseguente evocazione di temi neoplatonici viene interpolata quella pitagorica, affinché passi l'idea che il punto dal quale si diramano i cerchi non è la mente prima e divina come affermano i 'platonici', ma l'inaccessibile, indivisibile e puntuale unità dalla quale, in un secondo momento teorico – sebbene ontologicamente immediato – promana l'intelletto e quindi l'anima del mondo, per poi trasfondersi nella natura; in questo modo, secondo un motivo teorico molto caro alla speculazione bruniana, si fa della Monade il 'motore' primario dell'esplicarsi naturale, si pone il *logos* come subordinato ad essa e, infine, si collega in maniera stretta, da un punto di vista ontologico, l'unità con la molteplicità delle cose. Anche relativamente al tema dell'animazione universale il ricorso a Pitagora serve a salvare la posizione di Bruno dal rischio di fraintendimenti eccessivamente 'trascendentalisti': «il spirito, l'anima, la vita che penetra tutto», si legge nel *De la causa*, «è in tutto, e move tutta la materia, empie il gremio di quella»;²⁶ questa posizione è riconosciuta essere 'conforme' «al senso di Pitagora», così come viene riportato da Virgilio – 'poeta pitagorico' – in versi che ritornano nell'opera bruniana molto spesso: «Principio caelum ac terras camposque liquentes,/ Lucentemque globum lunae Titaniaque astra/ Spiritus intus alit, totamque infusa per artus/ Mens agitat molem,

totoque se corpore miscet». ²⁷ L'orizzonte esclusivo entro il quale l'*anima mundi* si immerge e alimenta con la sua vitalità ogni cosa è la natura stessa e l'esplicita presenza della stessa fonte anche nelle opere magiche non fa altro che ribadire ulteriormente tale posizione: in quei testi è del resto fin troppo facile, per un lettore che si muove entro la tradizione magica dell'ermetismo e del neoplatonismo ficiniani, prendere termini come *mens* e *anima* in un senso eccessivamente antropomorfo o metafisico, sovvertendo o fraintendendo la prospettiva bruniana.

Strettamente connessa a queste riflessioni vi è poi la constatazione che, derivando tutte le cose dall'unica sostanza, ne consegue anche l'unificazione e la convergenza dei contrari; per definire teoricamente questo aspetto Bruno ricorre nuovamente a un motivo proprio del pitagorismo: «le cose tutte sono uno: come ogni numero tanto pare quanto impare, tanto finito quanto finito, se riduce all'unità, la quale iterata con il finito pone il numero, e con l'infinito nega il numero»; ²⁸ quindi, confutando la nozione di specie aristotelica, ne conclude che quando si fa esperienza della molteplicità e particolarità delle cose, «non [si] apprende sostanza particolare, ma sostanza nel particolare e nelle differenze che son circa quella». ²⁹ La *coincidentia* degli opposti (tema sviluppato approfonditamente da Cusano, dal quale Bruno lo ricava) agisce soprattutto in senso generativo e anche in questo caso il richiamo alle dottrine pitagoriche serve a ribadire che tale dinamica, piuttosto che affondare le proprie radici nella dimensione metafisica, riguarda la struttura profonda della natura, scandita attivamente dalla contrapposizione di termini contrari e sprigionantesi in un movimento unico e 'organico' di vicissitudine universale che produce la pluralità e l'eterogeneità di tutto quanto esiste: «in conclusione chi vuol sapere massimi secreti di natura, riguardi e contemple circa gli minimi e massimi de gli contrari et oppositi. Profonda magia è saper trar il contrario, dopo aver trovato il punto de l'unione». ³⁰ In maniera simile all'inizio de *La cena de le ceneri*, per dare conto di questo stesso motivo, viene esplicitamente citato Pitagora, dipanando lo schema binario dei principi primari del pitagorismo, ma rivolgendolo verso la complessità della realtà naturale, in una 'scala' discensiva che abbraccia e comprende tutte le cose, dai modi secondo cui la sostanza si articola nell'orizzonte universale (forma e materia), ai singoli corpi e alle loro qualità:

Perché due sono le prime coordinazioni, come dice Pitagora: finito et infinito, curvo e retto, destro e sinistro, e vā discorrendo. Due sono le spezie di numeri: pare et impare, de quali l'una è maschio, l'altra è femina. Doi sono gli Cupidi: superiore e divino, inferiore e volgare. Doi sono gli atti de la vita: cognizione et affetto. Doi sono gli oggetti di quelli: il vero et il bene. Due sono le specie di moti: retto con il quale i corpi tendeno alla conservazione, e circolare col quale si conservano. Doi son gli principii essenziali de le cose: la materia e la forma. Due le specifiche differenze della sustanza: raro e denso, semplice e misto. Doi primi contrarii et attivi principii: il caldo et il freddo. Doi primi parenti de le cose naturali: il sole e la terra.³¹

Si può osservare dunque come, più in generale, le fonti pitagoriche vengano utilizzate, in merito alle questioni sopra evidenziate, ogni qual volta Bruno, volendo esporre gli aspetti centrali del suo sistema filosofico, nello smarcarsi in maniera netta e critica dall'aristotelismo, cerca tuttavia di non far convergere eccessivamente le proprie posizioni sul platonismo – soprattutto quando introduce elementi che trascendono la dimensione fisica – sottolineando di contro la strettissima relazione tra la sostanza e gli enti, vincolando la monade alla dimensione della natura e declinandola nelle coppie di opposti primari la cui tensione ontologica anima il divenire del tutto, secondo una progressione che va dall'uno ai molti e che trova nel modello matematico/geometrico di origine pitagorica l'archetipo teorico più efficace.

Un altro aspetto in cui traspare intensamente sullo sfondo la presenza delle dottrine pitagoriche è l'uso che Bruno fa della geometria come strumento per fondare – prima ancora che descrivere – la propria teoria dell'atomismo naturale. Tale concezione è, del resto, diretta conseguenza teorica dell'affermazione dell'unità della sostanza universale, in virtù della quale, posto l'uno come assoluto individuo e puntuale principio di derivazione di ogni cosa, si accede alla molteplicità attraverso la contrarietà, ossia all'implementazione progressiva dell'uno nell'eterogeneo e nell'alterità. In questo senso il richiamo al pitagorismo è centrale, soprattutto se si fa riferimento alle ultime opere di Bruno, nelle quali i temi della monade e del minimo sono fondamentali, sono indissolubilmente connesse con la concezione cosmologica e risultano strettamente accompagnati da

ampie e approfondite riflessioni sui numeri (*De monade*) e sulla geometria (*De minimo*). Tale percorso di riflessione inizia, tuttavia, molto prima – con gli scritti sul compasso del Mordente e nei testi di commento alla *Physica* e al *De coelo*³² – ragionando intorno allo statuto fisico della spazialità, della quale Bruno nega criticamente la continuità in favore di una visione corpuscolare e atomistica della materia, che viene a sua volta edificata sopra una concezione discreta dei numeri e della geometria euclidea.³³ Il cuore teorico di questa prospettiva è dunque ed indubbiamente pitagorico³⁴ e le esplicite citazioni in questi scritti – sebbene non siano cospicue di numero –, ne mostrano il profondo debito teorico: negli *Articuli adversus mathematicos*, ad esempio, nel capitolo dedicato alle «operazioni intorno al minimo», si dice che l'esistenza del minimo può essere intuita ed appresa allo stesso modo in cui Pitagora intuiva e rappresentava sensibilmente la tetrade, ovvero «in specie monadis in diadem, diadis in triadem, triadis in tetradem et tetradis in nullum transeuntis»;³⁵ specularmente, sul piano geometrico, «ex similitudine puncti habentis rationem unitatis, lineae quae per transitum inter duo signa intelligitur, superficiei quae ex ternario est, et primi solidi quod ex quaternario».³⁶ I principi dell'aritmetica e della rappresentazione geometrica si sovrappongono così alla discussione filosofica, mentre scorrono parallele e speculari le istanze pitagorica – che rappresenta il passaggio dall'unità alla decade – e bruniana, che vuol dar conto del rapporto tra unità e molteplicità rispetto ai tre stati fondamentali dell'essere (metafisico, fisico e logico, ovvero unità della sostanza, universo infinito e la concettualizzazione matematico-filosofica di entrambi).

Anche l'articolata numerologia che costituisce l'ossatura portante del *De monade* trae ispirazione dalla tradizione pitagorica, come è più volte dichiarato nel testo: tutte le 'scale' presentate partono infatti dall'idea che «i numeri di questo genere costituirono per Pitagora, Aglaofamo, Zoroastro ed Ermete babilonese gli stessi principi grazie ai quali gli uomini potevano cooperare con l'operosa natura».³⁷ In modo particolare lo sfondo pitagorico si fa più accentuato in corrispondenza di quei numeri che la tradizione pitagorica considerava maggiormente significativi: la monade è detta quindi «sostanza di ogni numero», così come è 'una' «la Diade prima [...] che distingue tutte le cose» e «uno è il primo soggetto comune di tutti gli opposti»;³⁸ nella triade «i Platonici ed i Pitagorici»

riconoscevano tre «principi indistinti: Unità, Verità e Bontà»;³⁹ similmente la tetrade è esaltata da Pitagora «come fondamento e fonte della decade»⁴⁰ ed è, in quanto «parimente pari», «simbolo della giustizia»;⁴¹ l'esade è poi per i pitagorici «conveniente alla generazione, agli Imenei primaverili e alla fabbrica del mondo».⁴² La presenza di Pitagora e delle sue dottrine, accostata ad altre tradizioni (cabalistica, magico-ermetica, ecc.), trova dunque giustificazione non solo nel rafforzare l'autorevolezza del progetto bruniano di rappresentare per mezzo dei numeri, con i loro reciproci rapporti e le figure geometriche che ne derivano, tutta la realtà – idea che di per sé può essere associata al pitagorismo –, ma anche, come già fatto in altri contesti, per declinare le proprie posizioni in senso ancor più naturalistico, ribadendo in tutti i luoghi nelle quali esse emergono la 'continuità' sostanziale tra unità e molteplicità, quale cifra più caratteristica del 'suo' pitagorismo.

Un ulteriore e significativo aspetto della tradizione pitagorica ripreso e sviluppato in maniera significativa negli scritti bruniani è il tema della trasmigrazione delle anime rispetto ad una sostanza vitale/spirituale eterna, motivo che, associato al pensiero di Pitagora, è presente in maniera diffusa nell'opera bruniana,⁴³ anche se è sviluppato soprattutto nella *Cabala del cavallo pegaseo*. Questo scritto prende spunto, infatti, dalla figura dell'asino cillenico, paradossale allegoria del perdurare dell'identità individuale contro una trasformazione incessante che nega e annulla proprio la singolarità degli enti. Bruno presenta infatti, da un punto di vista opposto e contrario, uno dei temi centrali della sua filosofia: l'anima dell'asino che sfugge all'oblio dell'identità nell'atto della trasmigrazione da un corpo ad un altro, scopre in realtà che la sua essenza, nella prospettiva divina, «non è differenza di forma e soggetto, di cosa e cosa; ma è semplicissima et una».⁴⁴ La 'discesa' dell'anima nella dimensione naturale avviene infatti per la mediazione di un principio formale e vitale che è unico per tutte le cose (sebbene intrinsecamente molteplice) e che viene distinto specificatamente solamente in virtù dell'acquisizione di un'estensione corporea.⁴⁵ Il riferimento alla dottrina pitagorica della metempsicosi serve in questo caso a ribadire, da una parte, lo sfondo unitario dell'azione generatrice, dall'altra che l'ingresso dell'anima nei vari corpi avviene entro l'orizzonte naturale e non in contrasto con esso:

il mutamento al quale i singoli individui sono sottoposti non è quindi altro che l'effetto del ritmo incessante del trasfondersi nella materia di un principio spirituale e universale che le conferisce un valore unificante e vitale, pur nella pluralità ed eterogeneità dei suoi atti. Nel secondo e nel terzo dialogo della *Cabala* la dottrina della metempsicosi diviene pertanto oggetto di una profonda rielaborazione concettuale, ricollocandola entro la prospettiva bruniana: è, anzitutto, affermata – come espediente per porre in campo il problema della continuità vicissitudinale prodotta dal ciclo degli enti –, mostrandone poi tutta la debolezza teorica (anche attraverso la parodia d'una pedantesca accademia pitagorica della quale l'asino vuol essere parte⁴⁶) fino a che non emerge con chiarezza la posizione di Bruno: «or cotal spirito secondo il fato o provvidenza, ordine o fortuna, viene a giungersi or ad una specie di corpo, or ad un'altra: e secondo la ragione della diversità di complessioni e membri, viene ad avere diversi gradi e perfezioni d'ingegno et operazioni». ⁴⁷ Quello che pertanto deve essere colto come uno dei motivi più caratteristici del pitagorismo, non è tanto la credenza del sopravvivere dell'identità del singolo rispetto al divenire, quanto l'idea dell'universalità dell'azione di un unico principio vitale nel contesto naturale («unica e radical sustanza di tutte cose»⁴⁸), a motivo della quale non bisogna «spreggiar cosa che si trove nel seno della natura»,⁴⁹ perché è solamente da quella prospettiva che si può cogliere l'inestricabile legame che vincola nella necessità e reciprocità anima e corpo, forma e materia, vita e vicissitudine.⁵⁰

Per completare questa rassegna della presenza delle dottrine e dei luoghi pitagorici nell'opera bruniana, occorre rilevare anche un ulteriore ed ampio gruppo di citazioni che riguardano l'argomento cosmologico, presenti nei *Dialoghi italiani*, nel *De immenso*, ma anche nei testi di commento alla *Physica* e al *De Coelo* aristotelici. In questi luoghi l'opinione di Pitagora (o quella dei Pitagorici Timeo e Archita) è chiamata in causa come *auctoritas* per confermare l'idea dell'esistenza di molteplici corpi celesti,⁵¹ negare che sussista il vuoto oltre il cielo,⁵² confutare la centralità della Terra nel cosmo.⁵³ Questi ed altri riferimenti servono soprattutto a ribadire la forza dell'originale – e assai più radicale – punto di vista bruniano e non indicano un'adesione, specialmente sul piano teorico complessivo, all'astronomia pitagorica, della quale, ad esempio, viene criticata

l'idea – ritenuta dogmatica, insulsa e puerile – che sussista per i singoli corpi celesti una sorta di ordinamento interno all'orizzonte cosmico, il quale è, perché infinitamente esteso, privo di centro e di riferimenti.⁵⁴

Un ultimo debito concettuale va poi riconosciuto a due nuclei tematici che manifestano una certa vicinanza di Bruno, sul piano etico e sapienziale, al pensiero e alla figura del pensatore di Samo. Il primo di essi si incontra, tra i molti luoghi,⁵⁵ nei versi che aprono il *De umbris idearum* e fa riferimento alla «lettera di Pitagora»,⁵⁶ cioè alla Y che simboleggia, nei due rami che si biforcano, le possibili vie da affrontare nel percorso di conoscenza del vero: una facile e frequentata dai più, l'altra meno nota e più ardua, ma che conduce alla verità. Tale motivo riprende un noto precetto della tradizione pitagorica: «evita le strade frequentate e va per i sentieri»⁵⁷ e ben si sposa con il progetto filosofico bruniano e la rappresentazione che Bruno dà talvolta di se stesso.⁵⁸ Il secondo, ancor più significativo, fa riferimento ad un motto, ispirato all'*Ecclesiaste*, la cui paternità, da un punto di vista concettuale, viene assegnata da Bruno sia a Salomone che a Pitagora: «Quid est quod est? Ipsum quod fuit. Quid est quod fuit? Ipsum quod est. Nihil sub sole novum». Tali parole, vergate nel 1588 sul retro di una xilografia rappresentante Nola e dedicate, l'anno prima, anche all'amico e allievo Hans von Warnsdorf,⁵⁹ costituiscono un motivo ricorrente all'interno dell'opera bruniana: sono riportate nel *De la causa*,⁶⁰ nel *Sigillus sigillorum*⁶¹ e nei *Libri physicorum Aristotelis explanati*,⁶² mentre vengono evocate anche tra le carte processuali come argomento in favore del perdurare di un principio sostanziale e vitale sullo sfondo della perenne mutazione di tutte le cose;⁶³ esse costituiscono quindi, a ben vedere, una sintesi fedele ed efficace dei temi portanti della 'Nolana filosofia'.

RESUMO

Giordano Bruno, Pitágoras e os pitagóricos: distâncias e débitos

As relações entre Giordano Bruno e as fontes pitagóricas são mediadas por uma densa rede de testemunhas e referências secundárias, entre os quais se destacam as citações aristotélicas e platônicas. E é justamente entre esses dois autores, Aristóteles e Platão, que se coloca a utilização instrumental por parte de Bruno da figura e do pensamento de Pitágoras e de sua escola, usados como meio conceitual para acentuar, em sentido universal e infinitístico, certos aspectos naturalísticos do aristotelismo e, ao mesmo tempo e em uma direção oposta, reduzir a transcendência da ontologia platônica, levando-a a um maior “contato” e proximidade teórica com a própria visão de uma natureza infinita e em incessante transformação. Nessa ótica, Pitágoras e o pitagorismo, avultam, aos olhos de Bruno, como um fundamento primário de uma concepção unitária do cosmo – derivado da mônada –, importante paradigma conceitual para explorar e aprofundar a ideia da animação espiritual do universo e, por fim, arquetípico teórico para uma visão corpuscular e atomística da realidade.

PALAVRAS-CHAVE

Pitagorismo no Renascimento; *anima mundi*; atomismo; numerologia.

NOTAS*

- 1 Questo saggio riprende e approfondisce la voce *Pitagora* redatta per l'enciclopedia *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, direzione scientifica di Michele Ciliberto, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, vol. II, pp. 1502-1506; su questo stesso tema si veda anche: D. GIOVANNOZZI, *Pitagora*, in «Bruniana & Campanelliana», XVIII, 2012/2, pp. 587-96; A. MONTANO, *Le radici presocratiche del pensiero di Giordano Bruno*, prefazione di Michele Ciliberto, Napoli, Libreria Editrice Redenzione, 2013.
- 2 Cfr. ARISTOTELE, *Metaphysica*, A 5. 985 b 23; A 5. 986 a 15; A 5. 986 a 29; A 5. 987 a 9; A 6. 987 b 10; A 6. 987 b 22; A 8. 989 b 29; E 7. 1072 b 30; M 6. 1080 b 16; M 8. 1083 b 8; Z 2. 1028 b 16; Z 11. 1036 b 8; N 3. 1090 b 5; N 3. 1091 a 13; N 6. 1092 b 26.
- 3 Cfr. ARISTOTELE, *De caelo*, A 1. 268 a 10; B 9. 290 b 12; B 13. 293 a 18; B 13. 293 b 18; A 1. 300 a 14; ID., *Physica*, A 5. 204 a 29; A 6. 213 b 22; A 10. 218 a 33.
- 4 Cfr. *Commentaria in Aristotelem Graeca* edita consilio et auctoritate academiae litterarum Regiae Borussicae, Berolini, typis et impensis Georgii Remeri, 1894, Volume VII, SIMPLICII *In Aristotelis De caelo commentaria*, p. 511, 26; le prime edizioni rinascimentali: SIMPLICII *Commentaria in octo libros De Physico Auditu*, Lucillo Philaltheo interprete, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1543; SIMPLICII *Commentaria in quatuor libros De coelo Aristotelis*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1540.
- 5 DIOGENIS LAERTII *Vitae philosophorum* edidit Miroslav Marcovich, Stuttgart-Lipsia, Teubner, 1999, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, vol. 1, Book VIII.
- 6 Cfr. PORPHYRE, *Vie de Pythagore, Lettre à Marcella*, E. des Places, ed. and trans., Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- 7 Cfr. F. DELL'OMODARME, *Virgilio Marone Publio*, in *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, cit., II, pp. 2061-2065.
- 8 G. BRUNO, *La cena de le Ceneri*, in ID., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di Michele Ciliberto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000, p. 103.
- 9 Questa immagine viene senz'altro veicolata, nel Rinascimento, dagli scritti di Marsilio Ficino, il quale, attraverso la sua ampia opera di traduzione dei testi ermetici e neoplatonici – compresi molti scritti di Giamblico – relega la figura di Pitagora tra quei *prisci et antiqui theologi* che hanno anticipatamente intuito le verità del cristianesimo; cfr. C. S. CELENZA, *Pythagoras in the Renaissance: The case of Marsilio Ficino*, «Renaissance Quarterly», vol. 52, No. 3 (Autumn, 1999), pp. 667-711.
- 10 Gli studi e le monografie su Pitagora e i pitagorici sono moltissime; mi preme, in questa sede, segnalarne, per l'originalità interpretativa e la densità delle riflessioni, due: C. RIEDWEG, *Pythagoras. Leben, Lehre, Nachwirkung*, München, C.H. Beck oHG, 2002 e D.J. O'MEARA, *Pythagoras Revived. Mathematics and Philosophy in Late Antiquity*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- 11 *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, a cura di Gabriele Giannantoni, Roma-Bari, Editori Laterza, 1993, p. 122 [Diels-Kranz, 14A, fr. 9].
- 12 Ivi, p. 120 [Diels-Kranz, 14A, fr. 8].
- 13 Ivi, p. 510, [Diels-Kranz, 58B, fr. 1a]
- 14 *Ibid.*

Conservamos aqui o sistema de referências adotado originalmente pelo autor.

- 15 ARISTOTELE, *Metafisica*, introduzione, traduzione, note e apparati di Giovanni Reale, Milano 1997³, 985 b 23, p. 27.
- 16 Ivi, 986 a 23-30, p. 29.
- 17 Cfr. ivi, 989 b 29-990 a 30, pp. 47-51; 1090 a 20-25, p. 675.
- 18 Cfr. *I Presocratici*, cit., p. 122 [Diels-Kranz, 14A, fr. 8^a].
- 19 Sulla ripresa da parte di Bruno di temi cusani, cfr. P. SECCHI, «*Del mar più che del ciel amante*». *Bruno e Cusano*, prefazione di Michele Ciliberto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
- 20 G. BRUNO, *De la causa, principio e uno*, in ID., *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 286;
- 21 G. BRUNO, *De la causa*, cit., p. 287. Lo stesso concetto è espresso con ancora maggiore incisività nel *De minimo*: «per Pitagora i primi principi delle cose sono la monade e i numeri; per Platone gli atomi, le linee e le superfici; per Empedocle i quattro elementi primordiali; per un medico i quattro umori [...]. Tuttavia la monade pitagorica viene prima di qualsiasi altra; viene prima la materia dei corpi per Platone che i corpi qualitativamente determinati per Empedocle; vengono prima i quattro elementi semplici per Empedocle che le quattro fondamentali complessioni degli elementi semplici per il medico». G. BRUNO, *Il triplice minimo e la misura*, in ID., *Opere latine*, a cura di Carlo Monti, Torino, Utet, 1980, pp. 129-130 (*De triplici minimo et mensura*, in IORDANI BRUNI NOLANI *Opera latine conscripta*, publicis sumptibus edita, recensebat F. Fiorentino [F. Tocco, G. Vitelli, V. Imbriani, C.M. Tallarigo], Napoli - Firenze, 1879-1891, I, 3, pp. 173-4).
- 22 G. BRUNO, *Lampas triginta statuarum*, in ID., *Opere magiche*, a cura di Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2000, pp. 1024-45.
- 23 Cfr. ivi, pp. 1038-1039; MARSILIUS FICINUS, *In Plotini Epitomae, seu argumenta, commentaria et annotationes*, in MARSILII FICINII FLORENTINI *Opera*, Basileae 1576 (riprod. anast. Torino 1962), II, p. 1640: «sicut ergo ex circulo qui ex iactu lapilli fit in aqua, mox altera circulus oritur, deincepsque similiter, sic ex orbe quodam idealis divinae mentis pendet ferme similis orbis in animae mundanae mentis: hic vero mox in natura, ex natura similiter in materiam».
- 24 G. BRUNO, *Lampas triginta statuarum*, cit., p. 1039; sul motivo pitagorico della monade-centro, cfr. G. BRUNO, *La monade, il numero e la misura*, in *Opere latine*, cit., p. 317: «Non a caso concluderemo con i Pitagorici, secondo gli arcani dogmi di questa filosofia dell'unità, che la natura che fluisce dal centro alla circonferenza e dalla circonferenza migra nuovamente al centro, dona giusta proporzione ai composti [...], Perfezione a tutte le cose» (cfr. *De monade*, in *Opera latine*, cit., I,2, pp. 348-9).
- 25 G. BRUNO, *Lampas triginta statuarum*, cit., p. 1039.
- 26 G. BRUNO, *De la causa*, cit., p. 219.
- 27 G. BRUNO, *De la causa*, cit., pp. 219-20; i versi virgiliani sono leggermente diversi e si concludono con «et magno se corpore miscet» (cfr. P. VERGILIUS MARO *Aeneis*, recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte, Berolini et Novi Eboraci, Walter de Gruyter, 2009, VI, vv. 724-727, pp. 188-189): uno slittamento di termini che forse serve a Bruno per corroborare la propria posizione 'panteistica' rispetto all'animazione universale; cfr. L. ALBANESE, *Bruno, Virgilio e lo Spirito Santo*, «Bruniana & Campanelliana», 6/1 (2000), pp. 181-188. Altri luoghi bruniani significativi nei

- quali ricorrono tali versi: *Sigillus sigillorum*, in G. BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, a cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2009, p. 213; *De innumerabilibus, immenso et infigurabili*, in *Opera latine conscripta*, cit., I, 2, p. 119; *Lampas triginta statuarum*, cit., pp. 1058-9; *De magia naturali*, in *Opere magiche*, cit., p. 240.
- 28 G. BRUNO, *De la causa*, cit., p. 289; cfr. ID., *De progressu et lampade venatoria logicorum*, in ID., *Opera latine conscripta*, cit., II, 3, p. 33: «Proximum est quod duo rerum principia unitatem et binarium interminatum dixerunt Pythagorei, dum per illam esse absolutum quod habent omnia, per istud vero respectivum significari vellent»; ARISTOTELE, *Metafisica*, cit., 986 a 15-20, p. 29: «[i pitagorici] pongono [...] il pari e il dispari; di questi, il primo è illimitato e il secondo limitato».
- 29 G. BRUNO, *De la causa*, cit., p. 288.
- 30 *ivi*, p. 295.
- 31 G. BRUNO, *La cena de le ceneri*, cit., p. 20; cfr. ID., *De monade*, cit., pp. 351-357.
- 32 Cfr. G. BRUNO, *Due dialoghi sconosciuti e due dialoghi noti. Idiota triumphans – De somnii interpretatione – Mordentius – De mordenti circino* (Paris 1586), a cura di Giovanni Aquilecchia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1957; *Figuratio aristotelici physici auditus* (Paris 1586), in *Opera latine conscripta*, cit., I, 4, pp. 129-221; *Centum et viginti articuli de natura et mundo adversus Peripateticos* (Paris 1586), in G. BRUNO, *Centoventi articoli sulla natura e sull'universo contro i peripatetici / Centum et viginti articuli de natura et mundo adversus Peripateticos*, a cura di E. Canone, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Ed., 2007; *Camoeracensis Acrotismus seu rationes articularum physicorum adversus Peripateticos* (Wittenberg 1588), in *Opera latine conscripta*, cit., I, 1, pp. 53-190.
- 33 Cfr. L. DE BERNART, *Numerus quodammodo infinitus. Per un approccio storico-teorico al «dilemma matematico» nella filosofia di Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002; A. BÖNKER-VALLON, *Giordano Bruno e la matematica*, «Rinascimento», XXXIX (1999), pp. 67-94; M. MATTEOLI, *Materia, minimo, misura: la genesi dell'atomismo 'geometrico' in Giordano Bruno*, «Rinascimento», II s., L, (2010), pp. 425-449.
- 34 Cfr. K. ATANASIJEVIĆ, *La doctrine métaphysique et géométrique de Bruno exposée dans son ouvrage «De triplici minimo»*, Paris-Belgrade, Impr. Mirototchivi, 1923; C. MONTI, *Introduzione a G. BRUNO, Opere latine*, cit., pp. 9-62; P. ZELLINI, *Figure della ripetizione nella filosofia della natura di Giordano Bruno*, in *Aspetti della geometria nell'Opera di Giordano Bruno*, a cura di Ornella Pompeo Faracovi, Lugano, Agorà & Co., 2012, pp. 103-128.
- 35 G. BRUNO, *Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos*, in *Opera latine conscripta*, cit. I, 3, p. 28.
- 36 *Ibid.*; cfr. *De triplici minimo et mensura*, cit., p. 269; *De monade, numero et mensura*, cit., pp. 380-381; cfr. PROCLI DIADOCHI LYCHII *philosophi Platonici ac mathematici probatissimi in primum Euclidis elementorum librum commentariorum ad universam mathematicam disciplinam principium eruditionis tradentium...*, A Francisco Barocio patritio veneto..., Patavii, Excudebat Gratosus Perchacinus, 1560, p. 56: «At nobis metipsis magis Pythagoricos sermones in memoriam reducemus, qui Signum quidem Unitati, Lineam vero Binario, Superficiem autem Ternario, Corpus vero Quaternario proportionem correspondentiam ponunt».
- 37 G. BRUNO, *La monade, il numero e la misura*, cit., p. 305; cfr. *De monade*, cit., p. 334: «Sed nos propositum resumens dicimus huiusce generis numeros Pythagorae, Aglaophemo, Zoroastro, Hermetique Babylonio fuisse principia, quibus operanti

naturae homines cooperatores esse possint»; *De gli eroici furori*, in *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 919: «qua [nella natura] andò Pitagora cercandola [la verità] per le sue orme e vestigi impressi nelle cose naturali, che son gli numeri».

38 Ivi, p. 315; cfr. *De monade*, cit., p. 346: «Monas una omnis numeri substantia, Una prima Dias omnia distinguens, oppositio. Unum primum omnium oppositorum commune subiectum».

39 Ivi, p. 330; cfr. *De monade*, cit., p. 364: «Tria Platonis et Pythagorici sunt indistincta principia, UNITAS, VERITAS, BONITAS».

40 Ivi, p. 341; cfr. *De monade*, cit., p. 380: «Pythagoras decadi ut initum fontemque celebrat».

41 *Ibid.*; cfr. *De monade*, cit., p. 381: «Primus pariter quadrangulus est par, / Iustitiaeque typus».

42 Ivi, p. 374; cfr. *De monade*, cit., p. 422: «Pythagoramque ferunt, genesi, vernisque hymenaeis Aptatam voluisse orbis fabricaeque quadrantem».

43 Cfr. G. BRUNO, *De la causa*, cit., p. 281; ID., *Spaccio de la bestia trionfante*, in *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 468; *De minimo*, cit., p. 143; *De magia naturali*, cit., p. 273; L. FIRPO, *Il processo di Giordano Bruno*, Roma, Salerno editrice, 1993, pp. 176-177.

44 G. BRUNO, *Cabala del cavallo Pegaseo*, in ID., *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 687.

45 *Ibid.*

46 Ivi, pp. 743-750.

47 Ivi, p. 717.

48 G. BRUNO, *De la causa*, cit., p. 287.

49 G. BRUNO, *Cabala del cavallo pegaseo*, cit., p. 746.

50 Cfr. ivi, p. 717; *De gli eroici furori*, cit., pp. 817-818, 837.

51 Cfr. G. BRUNO, *La cena de le ceneri*, cit., p. 112.

52 Cfr. G. BRUNO, *Figuratio aristotelici physici auditus*, cit., pp. 167, 183.

53 Cfr. *La cena de le ceneri*, cit., p. 65; *De immenso*, cit., p. 384; *De l'infinito, universo e mondi*, in *Dialoghi filosofici italiani*, cit., pp. 391-392; *Processo*, pp. 167, 269)

54 Cfr. *De immenso*, cit., I, 1, p. 301: «Nec non illae sursum atque deorsum, dextri atque sinistri, tanquam ex natura rerum, differentiae, quam insulse atque pueriliter (velut ex pythagorico dogmate) deducantur, dictis atque dicendis sufficientissime commonstratum habebitur». Occorre sottolineare, a questo proposito, che tra le riflessioni pitagoriche di Bruno ha un ruolo del tutto marginale la teoria dell'armonia celeste, la quale invece incontra un notevole riscontro nell'astronomia cinquecentesca, soprattutto in autori come Copernico e Keplero (cfr. C. RIEDWEG, *Pythagoras. Leben, Lehre, Nachwirkung*, cit., pp. 170-174; S. K. HENINGER JR., *Touche of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino (CA), Huntington Library, 1974, pp. 146-200).

55 Cfr. *De gli eroici furori*, cit., p. 820; *De lampade combinatoria lulliana*, in G. BRUNO, *Opere lulliane*, a cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2012, p. 341; *De imaginum, idearum et signorum compositione*, in G. BRUNO, *Opere mnemotecniche*, II, cit., p. 557.

56 Cfr. G. BRUNO, *De umbris idearum*, in G. BRUNO, *Opere mnemotecniche*, I, a cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2004, p. 4.

57 Cfr. *I Presocratici*, cit., pp. 535-536 [Diels-Kranz, 58C fr. 6]; ISIDORI HISPALENSIS

Episcopi Etymologiarum sive origiunum libri XX, ed. W. M. Lindsay, t. I, Oxonii, ex typographeo Claredoniano 1911, I, III, 7: «Y literam Pythagoras Samius ad exemplum vitae humanae primus formavit; cuius virgula subterior prima aetatem significat, incertam quippe et quae adhuc se nec vitiis nec virtutibus dedit. Bivium autem, quod superest, ab adolescentia incipit: cuius dextra pars ardua est, sed ad beatam vitam tendens: sinistra faciliior, sed ad labem interitumque deducens».

58 Cfr. G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di Vincenzo Spampinato, Bari, Laterza, 1923, p. 7: «Ricordatevi, Signora, di quel che credo che non bisogna insegnarvi: - Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. - Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto. Però, qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte, aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte: tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi. Godete, dunque, e, si possete, state sana, ed amate chi v'ama».

59 Cfr. V. SALVESTRINI, *Bibliografia di Giordano Bruno*, seconda edizione postuma a cura di L. Firpo, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 171-3; E. CANONE, «*Hic ergo sapientia aedificavit sibi domum*»: il soggiorno di Bruno in Germania (1586-1591), in *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la peregrinatio europea. Immagini, testi, documenti*, a cura di Eugenio Canone, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 1992, pp. 120-122.

60 Cfr. G. BRUNO, *De la causa*, cit., p. 221.

61 Cfr. G. BRUNO, *Sigillus sigillorum*, cit., pp. 292-293.

62 G. BRUNO, *Libri physicorum Aristotelis explanati*, in *Opera latine conscripta*, cit., III, p. 341.

63 Cfr. L. FIRPO, *Il processo di Giordano Bruno*, cit., pp. 300-301.

De cultu hortorum de Lúcio Moderato
Columela
Gilson José Santos

RESUMO

O livro x (*De cultu hortorum*), do *De re rustica* de Lúcio Moderato Columela (I d.C.), é um poema didático sobre a cultura do horto, idealizado como uma espécie de complemento às *Geórgicas* de Virgílio. Esse livro, por ser o único no conjunto do *De re rustica* a ter sido escrito em versos, ocupa lugar especial na obra. Columela deixa, aqui, a grande propriedade rural para descrever um pequeno horto cultivado por um único homem: essa mudança de perspectiva vinha imposta pelo tom e espírito do livro, evocadores do pequeno horto do velho de Tarento (G. IV 125-146). Neste artigo, estudamos o poema do ponto de vista da construção do texto, dos significados particulares do caráter de ensinamento e da abordagem de temas vários vinculados à organização do conteúdo instrucional.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura agrária romana; poesia didática; *De cultu hortorum*.

Lúcio Moderato Columela nasceu em Cádiz (Espanha) na primeira metade do séc. I d.C. Na Bética, deve ter passado a infância e a juventude; depois, transferiu-se para Roma, sem que suas atividades na *Vrbs* sejam conhecidas.¹ Em Roma, manteve relações com membros dos círculos sociais mais elevados, como indica a primeira frase do prefácio geral que abre seu tratado sobre agricultura na Itália antiga, o *De re rustica* (DRR), “Das coisas do campo” – “*Saepe numero ciuitatis nostrae principes audio culpantes modo agrorum infecunditatem, modo caeli per multa iam tempora noxiam frugibus intemperiem*”;² “Frequentes vezes ouço aos primeiros homens de nossa cidade culpar umas vezes à esterilidade dos campos e outras à intempérie que se nota no ar desde muito tempo, como prejudicial aos frutos” –, que nos remete ao ambiente de seus concidadãos e amigos, como o filósofo Sêneca e seu irmão, Galião, a quem se refere de modo familiar em sua obra.³ Nessa citação, já se encontra anunciada, em termos gerais, a questão central que move o agrônomo a empreender o tratado: a crise agrícola que assola a Itália, obrigando-a a importar grandes quantidades de grãos.⁴ Infere-se, a partir do *De re rustica*,⁵ que o agrônomo viveu na época de Nero, porque menciona uma propriedade de Sêneca em Nomento, célebre por sua produção vinícola. Plínio, o Velho, menciona também essa propriedade agrícola na *Naturalis Historia*,⁶ cuja redação é de 69 ou 70 d.C. Plínio afirma que a referida fazenda fora comprada 20 anos antes (por volta de 50 d.C.) por um Rêmio Paleão, que a vendeu a Sêneca dez anos depois (mais ou menos, 60 d.C.); daí conclui-se que o livro III do *De re rustica* situa-se entre 60, data de aquisição da propriedade, e 65 d.C., ano da morte do filósofo. A partir da data de composição do livro III, deduz-se que o *De re rustica* foi composto durante a década de 60 d.C.⁷ Da leitura do tratado, avalia-se que Columela dedicou grande parte de seu tempo à exploração de suas propriedades agrícolas nos arredores de Árdea, Carsioli ou Alba, três locais do Lácio.⁸ A data de seu falecimento é desconhecida, mas acredita-se que sobreveio em idade avançada.

Columela é autor erudito, teórico e prático,⁹ que tratou dos temas rurais com conhecimento dos fatos, porque estudava as obras dedicadas às questões rurais e em suas propriedades investigava maneiras de aperfeiçoar as técnicas de produção tradicionais em Roma.

Em sua obra, encontram-se ensinamentos colhidos em teóricos gregos, romanos e do cartaginês Magão;¹⁰ a bibliografia que vem indicada no livro I¹¹ abarca mais de cinquenta autores. Ler sua obra, portanto, significa entrar em contato com o conhecimento que essas civilizações detinham a respeito dos temas rurais, e que os romanos acolheram de bom grado. Os autores latinos e Magão são as fontes mais comuns. Entre eles, Virgílio constitui um caso especial, por ser o autor mais citado no *De re rustica*,¹² o que revela a admiração que nutria pelo poeta mantuano,¹³ mas sem que tal entusiasmo lhe impedisse de contestar-lhe alguma informação que julgasse imprecisa. Essa atitude “científica”, que se estende a todos os autores citados em sua obra, revela que o agrônomo selecionava e criticava as informações colhidas em fontes variadas, não se permitindo, simplesmente, compilar e divulgar informações e teorias expostas por seus predecessores. O exame crítico das informações fundava-se em sua experiência pessoal, como agricultor aberto a inovações vantajosas, e no juízo crítico, refinado na leitura dos autores mais conceituados. Nesse sentido, o método de Columela se afasta da atitude comum de agrônomos anteriores, que fazem concessões excessivas as *auctoritates*.¹⁴

O *De re rustica* de Columela é considerado, por vezes, não somente o *opus magnum* do agrônomo romano, senão o mais importante tratado técnico que se conservou a respeito da atividade rural da Antiguidade.¹⁵ Nessa obra, que abriga doze livros em prosa (exceto o livro X, escrito em versos), o agrônomo oferece um conjunto de instruções e técnicas minuciosas aos leitores a respeito da atividade rural na Itália antiga.

DE CULTU HORTORUM (DA CULTURA DO HORTO)

O livro X destaca-se do conjunto do *De re rustica* por se tratar de um poema didático em hexâmetros datílicos, segundo o modelo das *Geórgicas* de Virgílio.¹⁶ Apesar de o poema representar a continuidade e extensão temática do livro anterior (IX), sobre a apicultura, pois trata não só das hortaliças empregadas na alimentação humana, mas também das plantas úteis à apicultura, quer por suas propriedades medicinais benéficas às abelhas, quer por suas flores melíferas, a sua localização interna no *De re rustica*, distante dos livros I-V, especificamente agrícolas, parece relacionar-

se à influência direta de Virgílio, que havia configurado em linhas gerais a cultura do horto em correlação com a apicultura:

*Atque equidem, extremo ni iam sub fine laborum
uela traham et terris festinem advertere proram,
forsitan et, pinguis hortos quae cura colendi
ornaret, canerem biférique rosaria Paesti,
quoque modo potis gauderent intiba riuis
et virides apio ripae, tortusque per herbam
cresceret in uentrem cucumis; nec sera comantem
narcissum aut flexi tacuisssem nimen acanthi
pallentisque hederas at amantis litora myrtos.¹⁷*

Na verdade, já no fim extremo de meus trabalhos, se eu não recolhesse as velas e me apressasse a dirigir a proa para as terras, talvez cantasse que cuidado de cultivar orna férteis jardins e os roseirais de Pesto, que florescem duas vezes ao ano, e de que modo as chicórias e as margens verdejantes com o aipo se alegam bebendo em riachos, e como o retorcido pepino alarga o ventre por entre a erva; nem teria silenciado o narciso vagaroso em formar a ampla cabeleira, nem o caule do flexível acanto, nem as pálidas heras, nem os mirtos que amam as praias.

O vate mantuano sinaliza nos dois versos iniciais¹⁸ a impossibilidade de desenvolver nas *Geórgica IV* o tema da cultura do horto; mas, logo a seguir,¹⁹ oferece ao leitor uma descrição sucinta dele, permitindo-lhe inferir sua concepção de horto – essencialmente produtivo, pois os legumes e plantas listados, a despeito de sua função ornamental, são empregados na alimentação humana ou na apicultura. Adiante, ao encerrar o belíssimo episódio do velho corício,²⁰ Virgílio finalmente delega o assunto da cultura do horto a outros poetas: “*Verum haec ipse equidem spatiis exclusus iniquis/Praetereo atque aliis post me memoranda relinquo*”,²¹ “Mas eu mesmo omito esses assuntos [cultura do horto], decerto impedido pela estreiteza do espaço, e deixo a outros que os hão de rememorar depois de mim.

Inspirado por esses versos, Columela assume o ousado papel de sucessor didático de Virgílio e compõe o *De cultu hortorum*, que se configura como complemento ao poema virgiliano, uma espécie de ‘*Geórgica V*’,²² por assim dizer. Columela deixa, aqui, a grande propriedade rural a que vinha se dedicando nos livros anteriores do *De re rustica*, para descrever um pequeno horto cultivado por um único

homem. Essa mudança de perspectiva vinha imposta pelo tom e espírito do poema, evocadores do pequeno horto do velho corício virgiliano. No prefácio em prosa que antecede o poema propriamente dito, o agrônomo detalha sua empresa:

*Faenoris tui, Siluine, quod stipulanti spoponderam tibi, reliquam pensiunculam percipe. Nam superioribus nouem libris hac minus parte debitum, quod nunc persoluo, reddideram. Superest ergo cultus hortorum segnis ac neglectus quondam ueteribus agricolis, nunc uel celeberrimus. Siquidem cum parciur apud priscos esset frugalitas, largior tamen pauperibus fuit usus epularum lactis copia ferinaque ac domesticarum pecudum carne, uelut aqua frumentoque, summis atque humillimis uictum tolerantibus. Mox cum sequens et praecipue nostra aetas dapibus libidinosa pretia constituerit, cenaeque non naturalibus desideriis, sed censibus aestimentur, plebeia paupertas submota a pretiosioribus cibis ad uulgares compellitur. Quare cultus hortorum, quoniam fructus magis in usu est, diligentius nobis, quam tradiderunt maiores, praecipendus est: isque, sicut institueram, prosa oratione prioribus subnecteretur exordiis, nisi propositum meum expugnasset frequens postulatio tua, quae praecepit, ut poeticis numeris explerem Georgici carminis omissas partes, quas tamen et ipse Vergilius significauerat, posteris se memorandas relinquere. Neque enim aliter istud nobis fuerat audendum, quam ex uoluntate uatis maxime uenerandi: cuius quasi numine instigante pigre sine dubio propter difficultatem operis, uerumtamen non sine spe prosperi successus aggressi sumus tenuem admodum et paene uiduatam corpore materiam, quae tam exilis est, ut in consummatione quidem totius operis annumerari ueluti particula possit laboris nostri, per se uero et quasi suis finibus terminata nullo modo conspici. Nam etsi multa sunt eius quasi membra, de quibus aliquid possumus effari, tamen eadem tam exigua sunt, ut, quod aiunt Graeci, ex incomprehensibili paruitate arenae funis effici non possit. Quare quidquid est istud, quod elucubrauimus, adeo propriam sibi laudem non uindicat, ut boni consulat, si non sit dedecori prius editis a me scriptorum monumentis. Sed iam praefari desinamus.*²³

Recebe, Silvino, a pequena paga restante de teus juros, que eu garantira a ti ao exigires contratualmente. Com efeito, nos nove livros precedentes, eu saldara a dívida, exceto por esta parte, que agora quito. Resta, então, a cultura do horto, outrora considerada vã pelos antigos agricultores e por eles negligenciada, mas agora concorridíssima. Embora sendo, entre os antigos, mais severa a frugalidade, foi maior para os pobres o acesso aos alimentos, com abundância de leite e carne de animais de caça e domésticos, bem como com água e trigo garantindo o sustento os mais afortunados e os mais humildes. Logo, como a época seguinte e, mormente, a nossa estabeleceu gastos exorbitantes para os banquetes, e os

jantares têm o preço fixado não pelas necessidades naturais, mas pela posição social, a pobreza plebeia, afastada de alimentos mais caros, é estrangida aos comuns. Por isso, a cultura do horto, como seus produtos têm mais amplo emprego, deve ser ensinada por nós com mais cuidado do que no-la transmitiram os antigos; e ela, como eu determinara, em prosa reunir-se-ia aos primeiros livros, se a meu propósito inicial não se tivesse imposto teu amiadado pedido, que me prescreveu completar em ritmos poéticos as partes deixadas de lado às *Geórgicas*. O próprio Virgílio, porém, indicara deixá-las para serem lembradas pelos pósteros; nem, com efeito, de outro modo devêramos ousá-lo, não fosse pela vontade de honrar fortemente o vate: como se nos movesse o assentimento dele, relutantes, sem dúvida, pela dificuldade do trabalho, mas não sem esperança de sucesso próspero, acercamos de um tema muito magro e quase desprovido de corpo, tão tênue que, decerto, no conjunto da obra inteira, poderia ser contado como partícula de nosso esforço, em si mesmo e, por assim dizer, circunscrito em seus limites, de modo algum atrair o olhar. Com efeito, embora sejam muitos os seus membros, de que podemos dizer algo, tão exíguos são que, como dizem os gregos, da pequenez inapreensível da areia não se poderia trançar uma corda. Por isso, o que quer que seja aquilo que elaboramos à custa de vigília, não se reivindicar a tal ponto o louvor próprio que tem por bem se não desonrar as obras antes publicadas por mim. Mas cessemos já de prefaciá-las.

Do que se depreende da leitura do prefácio, a composição do poema significava “completar em ritmos poéticos as partes deixadas de lado às *Geórgicas*”, apesar de ser um empreendimento ousado, a que ele resistia tanto pela dificuldade mesma da matéria, quanto por tratar-se de emular o mestre. Mas, se Columela ousara tal empreendimento, foi porque o próprio Virgílio “indicara deixá-las para serem lembradas pelos pósteros”, e fazia-a “não sem esperança de sucesso próspero”.

Apoiando-nos ainda no prefácio, o *De cultu hortorum* é o décimo livro na organização interna do *De re rustica*, obra que Columela prometera ao amigo Públio Silvino. Ao entregá-lo, ele julga saldada a dívida por considerar a cultura do horto a última parte da obra; mas seguem-se imediatamente dois outros, totalizando doze livros. Tal aparente incoerência indica que o agrônomo retomou posteriormente a obra e a desenvolveu. Confirma essa teoria uma particularidade encontrada no livro seguinte (xi): no capítulo 3, o autor reescreve em

prosa o livro x, derivando do poema didático uma versão genericamente distinta (tratado técnico). Tal reformulação teve por objetivo completar a unidade semântico-formal da totalidade da obra técnica e desenvolver, com pormenores, questões que, em versos, não poderiam ser tratadas de modo conveniente às necessidades do apropriado tratamento técnico do assunto. Essa diferença na preceituação do assunto está pressuposta na diferença genérica que ordena maneiras particulares de abordar e desenvolver os temas, de acordo com o gênero em questão. De fato, a decisão de compor em versos o livro x comprometeu a estrutura e finalidade da obra até então executada, pois o tema “cultura do horto” não recebera o tratamento técnico dos assuntos desenvolvidos nos livros anteriores, o que foi corrigido com a reescritura do poema.

APRESENTAÇÃO SUCINTA DO *DE CULTU HORTORUM*

No tocante à elaboração construtiva, o poema ostenta 436 versos em hexâmetro datílico, antecedidos por um prefácio em prosa. A organização da matéria é bem marcada e pode ser dividida em três partes. A primeira parte do poema – introdução²⁴ – exhibe quatro seções distintas: um proêmio, que traz uma dedicatória a Silvino e alusão às *Geórgicas*;²⁵ uma descrição do terreno em que se instala o horto;²⁶ uma descrição das cercas e da proteção ao horto;²⁷ e uma invocação às musas e alusão à ordem cronológica adotada na exposição da matéria.²⁸ A segunda parte – exposição da matéria²⁹ – apresenta os trabalhos realizados segundo a estação do ano: outono,³⁰ inverno,³¹ primavera,³² verão,³³ e novamente outono.³⁴ A terceira parte – epílogo³⁵ – faz menção a Públio Silvino e se refere às *Geórgicas*. Um aspecto notável da composição do poema é a ordenação circular de seus elementos internos: o epílogo³⁶ dirige-se novamente ao destinatário da obra, Públio Silvino, e reafirma seu modelo genérico-literário, as *Geórgicas* de Virgílio, retomando informações já apresentadas no proêmio.³⁷ A seção central do poema,³⁸ relativa aos trabalhos do agricultor no horto segundo as estações do ano em que são desenvolvidos, ordena-se também de modo circular: os trabalhos iniciam-se no outono de um ano e terminam no outono do seguinte, que encerra o ciclo anual dos afazeres agrários. Nessa seção, a primavera³⁹ desempenha a função de eixo central de exposição da

matéria e ostenta o maior número de versos (234). O destaque conferido a essa estação do ano relaciona-se, naturalmente, à posição especial que desempenha na realização dos trabalhos do campo e na celebração da vida – nela se faz a colheita e armazenagem da produção, bem como os rituais em honra aos deuses campestres. A estrutura do *De cultu hortorum* é semelhante à empregada por Virgílio na organização da *Geórgica 1*, que, por sua vez, remonta à estruturação de sua matriz genérica grega, *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo⁴⁰ – indicam-se os “trabalhos” em correlação com os melhores “dias” do ano para realizá-los. Tal desenho reforça a inserção do poema columeliano na tradição didática iniciada por Hesíodo e continuada, em Roma, por Virgílio. A análise da parte central do poema demandaria espaço muito superior ao que dispomos aqui; por essa razão, concentrar-nos-emos na introdução e epílogo.

Descrição sucinta da introdução⁴¹ e do epílogo⁴²

A primeira parte do poema exhibe quatro seções distintas: um proêmio, que traz uma dedicatória a Silvino e alusão às *Geórgicas*,⁴³ uma descrição do terreno em que se instala o horto;⁴⁴ uma descrição das cercas e da proteção ao horto;⁴⁵ e uma invocação às musas e alusão à ordem cronológica adotada na exposição da matéria.⁴⁶

No proêmio,⁴⁷ já estão indicadas, de forma sumária, as características essenciais da poesia didática:

*Hortorum quoque te cultus, Silvine, docebo,
Atque ea, quae quondam spatii exclusus iniquis,
Cum caneret laetas segetes et munera Bacchi,
Et te, magna Pales, necnon caelestia mella,
Vergilius nobis post se memoranda reliquit.*⁴⁸

Das hortas, Silvino, ensinar-te-ei também a cultura
E aquilo que, outrora, cerceado pelo pequeno espaço,
Ao cantar as alegres searas, os dons de Baco,
E a ti, grande Pales, bem como os méis celestes,
Virgílio deixou depois de si a ser por nós retomado.

Columela apresenta-se como *magister* didático e se dirige a seu amigo, Públio Silvino, como *discipulus*. De fato, a poesia didática implica sempre na existência de um destinatário (*discipulus*), com quem o leitor, interessado de alguma forma no tema abordado, se identifica. A maior parte dos poetas didáticos identifica nos seus poemas esses destinatários. Em seguida, vem a invocação dos deuses – Baco,

divindade que os romanos associavam a Líber, seu deus do vinho; e Pales, divindade dos campos, rebanhos e pastores. A quem (*magister*) pretende ensinar uma matéria impõe-se a necessidade prévia de firmar sua autoridade na inspiração divina. Após a invocação, o agrônomo retoma uma informação já revelada no prefácio, a de que o tema da horticultura fora sugerido nas *Geórgicas* por Virgílio. Naturalmente, a postura de ensinamento do *magister* solicita artifícios retóricos e linguagem de caráter demonstrativo adequados a esse fim, e já previstos aqui, no verbo *docebo*, “ensinar-te-ei”. Nota-se, ainda nessa passagem, que os versos de Columela se referem aos quatro cantos das *Geórgicas* de Virgílio: as “alegres searas”, *laetas segetes*, referem-se ao livro I; os “dons de Baco”, *munera Bacchi*, ao II; a “grande Pales”, *magna Pales*, deusa protetora dos rebanhos, ao III; e “méis celestes”, *caelestia mella*, ao IV.⁴⁹

O segundo componente particularizado da introdução se refere à escolha do local em que o horto deve ser instalado.⁵⁰

*Principio sedem numero praebat horto
Pinguis ager, putres glebas resolutaque terga
Qui gerit, et fossus graciles imitatur arenas.*⁵¹

Primeiro, dê o lugar para um horto fecundo
Um fértil solo, soltas glebas e superfícies descobertas,
Que tenha e, escavado, semelhe finas areias.

Nessa passagem,⁵² nota-se que a ordem da exposição do tema é linear, indicada pelo advérbio “*Principio*”, que lista a primeira obrigação do agricultor – escolher o local propício à instalação da horta. Esse é o roteiro previsto e apropriado a um texto de caráter demonstrativo, didático e, ainda, retórico – revelar cada etapa do processo de maneira progressiva e ordenada. Seguem-se assuntos intimamente correlacionados a essa escolha, como, por exemplo, as características do solo favorável ao cultivo de hortaliças, a presença de fonte de irrigação nas proximidades e a proteção do local. O terceiro componente da introdução se refere às especificações relativas à confecção de cercas para o horto e às demais medidas protetivas:⁵³

*Talis humus uel parietibus, uel saepibus hirtis
Clandatur, ne sit pecori, neu pernia furi.*

*Neu tibi Daedaliae quaerantur munera dextrae,
Nec Polyclitea nec Phradmonis, aut Ageladae
Arte laboretur: sed truncum forte dolatum
Arboris antiquae numen uenerare Priapi
Terribilis membri, medio qui semper in horto
Inguinibus puero, praedoni falce minetur.*⁵⁴

Essa terra, quer com muros, quer com cercas eriçadas,
Feche-se, para que nem a animais nem a ladrão seja acessível.
Nem os trabalhos da mão de Dédalo sejam buscados por ti,
Nem se elabore com a arte de Policleto, de Frádmon
Ou de Agelada: mas um tronco de antiga árvore talhado
Casualmente venera como o Nume de Priapo de terrível
Membro, que sempre no meio da horta ameace um menino
Com seu sexo, um ladrão, com a foice.

Diferentemente do que possa parecer, a quem julgar precipitadamente, a exposição progressiva do tema não compromete a elegância e o vigor da composição poética. O poeta recorre a uma série de alusões mitológicas para recomendar os cuidados necessários à proteção das hortas. Inicialmente,⁵⁵ o *magister* aconselha seu *discipulus* a construir muros (de madeira) ou a plantar cercas vivas de arbustos espinhosos. Essa recomendação – simples, direta e desprovida de artifícios – é significativa, pois traduz valores importantes para os romanos, a saber: na agricultura, valorizam-se a simplicidade, a praticidade e a eficiência do processo produtivo. Assim, nesses versos, a forma poética reforça a ideia; e a ideia já está representada na forma, isto é, à simplicidade e objetividade da instrução dada corresponde a simplicidade e objetividade da própria expressão, da própria linguagem que transmite essa instrução. Na sequência,⁵⁶ porém, a expressão é ornada com quatro metáforas cultas, inspiradas em personagens gregos. O primeiro elemento mitológico se refere a Dédalo, arquiteto que construiu um labirinto em Creta onde ficava encerrado o minotauro; os três seguintes são, nessa ordem: Policleto, Frádmon e Agelada. Todos esses, arquitetos e/ou escultores gregos. O *magister* didático sugere, por meio dessas alusões, que as questões estéticas não são essenciais às atividades agrícolas. E recomenda ao *discipulus* não empregar tempo e dinheiro em obras elegantes, mas pouco eficientes. A primeira referência mitológica, por exemplo, ilustra bem a ideia: o labirinto, em Creta, embora construído com pedras pelo famoso arquiteto, mostrou-se ineficiente, porque não impediu

que o invasor (Teseu) o penetrasse e matasse seu habitante (minotauro). Há, nessa passagem do poema (e em outras), uma crítica velada à influência grega nos costumes romanos (não desenvolveremos, aqui, essa questão). A instrução se prolonga pelo início do v. 30, unindo-se, através da conjunção adversativa *sed* (= mas), aos versos que retomam e encerram as indicações de medidas de segurança.⁵⁷ Aqui, a preceituação protetiva tem caráter religioso: aliás, um outro traço marcante da cultura romana. Recomendava-se colocar nas hortas uma imagem de Priapo, deus da fertilidade, ostentando seu enorme falo, a fim de estimular a fecundidade das plantas e espantar visitantes indesejados. A imagem poderia exibir adornos; nesse caso, uma foice.

As obras didáticas antigas manifestavam de modos variados o caráter instrucional. Virgílio, por exemplo, sem se descuidar da transmissão de preceitos instrucionais, disseminou longas digressões de caráter essencialmente poético nos quatro cantos geórgicos: no primeiro, a exposição de prodígios que acompanharam a morte de César; no segundo, o elogio à Itália; no terceiro, o episódio da peste que devasta a região alpina do Nórico; e no quarto, o episódio de Aristeu, no qual se insere o de Orfeu e Eurídice. Columela, porém, evita tais desvios da função informativa e se concentra na divulgação “linear” de saberes agrários. O poeta, sem deixar de ser agrônomo, apresenta uma postura afim à esperada de um ‘professor’ de agronomia. A seção final da introdução⁵⁸ indica o modo de ordenação da matéria na parte expositiva e um verso final em que se faz a invocação às musas:

*Ergo age nunc cultus et tempora quaeque serendis
Seminibus, quae cura satīs, quo sidere primum
Nascantur flores, Paestique rosaria gemment,
Quo Bacchi genus, aut aliena stirpe gravata
Mitīs adoptatis curvetur frugibus arbos,
Pierides tenui deducite carmine Musae.*

Eia, então, agora, as culturas e cada tempo de plantar
As sementes, qual o cuidado das plantas, sob qual astro
Primeiro nascem as flores e rebentam os rosais de Pesto,
Sob qual a espécie de Baco ou, carregada por um tipo
Diverso, curve-se dócil a árvore com enxertados frutos
Fiai, Musas da Piéria, em delicado canto!

Essa passagem contém a indicação do plano cronológico adotado na exposição da matéria: expõem-se as diferentes culturas segundo a estação do ano em que são plantadas, os cuidados variados que elas requerem e os astros que indicam as diferentes estações do ano e indicam ao agricultor o momento de realizar cada atividade agrícola. O verso final⁵⁹ exhibe a invocação às “Musas da Piéria”, filhas de Mnemosine, deusa da memória, e de Zeus, cujo culto teria sido levado da Piéria (encosta norte do monte Olimpo) para o Hélicon, razão pela qual eram, por vezes, denominadas “da Piéria”. Aqui, já se anuncia, ao se invocarem as musas gregas ao invés das veneráveis camenas latinas, o que se confirma ao longo do poema: os deuses presentes no *De cultu hortorum* não são, em geral, os do camponês romano, mas os da tradição poética culta. Em uma passagem,⁶⁰ refere-se à musa que preside a poesia didática (*mea Calliope*, “minha Calíope”) e logo adiante lista um catálogo de ninfas gregas.⁶¹

O epílogo ocupa os quatro versos finais do poema:⁶²

*Hactenus hortorum cultus, Silvino, docebam
Siderei uatis referens praecepta Maronis,
Qui primus ueteres ausus recludere fontes
Ascraeum cecinit Romana per oppida carmen.*⁶³

Até aqui, Silvino, preceituava o cultivo das hortas,
Os ensinamentos do vate celestial Marão ecoando,
Ele que primeiro ousou abrir velhas fontes
E cantou ascreu poema por cidades romanas.

O *magister* se dirige uma última vez a seu *discipulus*, encerrando suas preleções sobre os temas rurais. Lembra-lhe que retransmitiu os ensinamentos do “*siderei uatis*” (= “vate celestial”), termo que significa “o que faz vaticínios” e, também, “poeta”, mas de uma categoria superior, pois são iluminados pelos deuses. Note-se que Columela reverencia Virgílio,⁶⁴ poeta que “ousou abrir velhas fontes” – isto é, cantou nas *Geórgicas* temas rurais há muito esquecidos em Roma –, retomando uma tradição iniciada por Hesíodo, cuja pátria é Ascra (daí o termo *Ascreu carmen*, “ascreu poema”). E, ao encerrar o poema descrevendo essa tradição, ele próprio – Columela – se filia à linhagem de poetas didáticos.⁶⁵

ABSTRACT

De cultu hortorum, by Lucius Moderatus Columela

Book x of *De re rustica*, *De cultu hortorum*, by Lucius Moderatus Columela (1st century a.D.), is a didactic poem on horticulture conceived as a kind of complement to Virgil's *Georgics IV*. Unique inside the set of *De re rustica* in that it was written in verses, it holds a prominent position within that work. In it, instead of depicting a large rural property, Columela under the changes in perspective imposed by the tone and the spirit of the book, describe a small garden cultivated by a single man which evokes Tarento's small garden (G. IV, 125-146). This paper analyses this poem from the points of views: 1) of text construction; 2) of specific meanings which arise from its teaching character; and 3) of its approach to several themes linked to the shaping of an instructional content.

KEYWORDS

Roman agrarian literatur; didactic poetry; *De cultu hortorum*.

NOTAS

¹ ARMENDÁRIZ, 1995, p. 25.

² DRR, v. 1, *praefatio*.

³ DRR, III 3, 3; IX 16, 2.

⁴ Columela critica as práticas agrícolas (e políticas) que conduziram Roma à crise agrícola de seu tempo, obrigando o Estado a importar alimentos como nos tempos das guerras civis. René Martin (1971, p. 311) assim se expressa sobre o assunto: “*Face à la crise agricole de son temps, Columelle ne se borne pas à diagnostiquer le mal et à déterminer ses causes; il propose aussi un certain nombre de remèdes, qu’il nous faut étudier maintenant, et qui le font passer, ainsi que nous le verrons, de l’économie et de la philosophie à la politique*”.

⁵ III 3, 2.

⁶ XIV 49.

⁷ AGUILAR, 2006, p. 264.

⁸ DRR I 3, 3 e III 9, 2.

⁹ Segundo Noè (2002, p.152) “*Le res rusticae sono un’arte che si articola in un momento pratico e in un momento teorico, per il quale è fondamentale la funzione della ratio, di un metodo che consenta una sistemazione per quanto concerne appunto il livello speculativo. In questa volontà di razionalizzazione Columella aderisce programmaticamente alla riflessione sulle technai della cultura ellenistico-romana, alle regole di un canone letterario che è quello del genere manualistico*”.

¹⁰ *Magão*: agrônomo cartaginês cuja obra (28 livros sobre temas diversos, relacionados ao campo) foi traduzida para o latim, por ordem do senado romano, logo após a conquista de Cartago.

¹¹ I 1, 7-14.

¹² No *De re rustica*, segundo Cossarini (1977, p. 230, nota 31), “*contro 59 citazioni di Virgilio ve ne sono 9 di Catone, 6 di Grecino, 4 di Senofonte, 2 di Esiodo, 1 rispettivamente di Appio Claudio, Celso, Ennio, Omero, Igino, Magone, Varrone*”.

¹³ CONTE; BARCHIESI, 2010, p. 87.

¹⁴ ARMENDÁRIZ, 1995, p. 31.

¹⁵ AGUILAR, 2006, p. 264.

¹⁶ “*El libro X, escrito en hexámetros, constituye desde tal perspectiva – en cuanto tratamiento literario de un contenido técnico – un verdadero tour de force. Ciencia y poesía quedan ensambladas con variable fortuna en un carmen inspirado sobre todo en Virgilio e inscrito en la tradición del poema didáctico. Al igual que en las Geórgicas, los principales recursos estilísticos son las perífrases y digresiones, las alusiones mitológicas y la acumulación de nombres propios de gran sonoridad*” (ARMENDÁRIZ, 1995, p. 33).

¹⁷ G. IV 116-124.

¹⁸ IV 116-117.

¹⁹ IV 118-124.

²⁰ IV 125-149.

²¹ G. IV 148-149.

²² NOÈ, 2002, p. 162.

²³ DRR X *Praefatio*.

²⁴ X 1-40.

²⁵ X 1-5.

- ²⁶ X 6-26.
²⁷ X 27-34.
²⁸ X 35-40.
²⁹ X 41-432.
³⁰ X 41-54.
³¹ X 55-76.
³² X 77-310.
³³ X 311-422.
³⁴ X 423-432.
³⁵ X 433-436.
³⁶ X 433-436.
³⁷ X 1-5.
³⁸ X 41-432.
³⁹ X 77-310.
⁴⁰ TREVIZAM, 2013, p. 27-28.
⁴¹ X 1-40.
⁴² X 433-436.
⁴³ X 1-5.
⁴⁴ X 6-26.
⁴⁵ X 27-34.
⁴⁶ X 35-40.
⁴⁷ X 1-5.
⁴⁸ DRR X 1-5.
⁴⁹ Acréscimo sugerido pelo prof. Dr. Robson Tadeu Cesila (USP).
⁵⁰ X 6-26
⁵¹ DRR X 6-8.
⁵² X 6-8.
⁵³ X 27-34.
⁵⁴ DRR X 27-34.
⁵⁵ X 27-28.
⁵⁶ X 29-31.
⁵⁷ X 31-34.
⁵⁸ X 35-40.
⁵⁹ X 40.
⁶⁰ X 225.
⁶¹ X 263-268.
⁶² X 433-436.
⁶³ DRR X 433-436.
⁶⁴ COSSARINI, 1977, p. 229.
⁶⁵ NOÈ, 2002, p.162.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, David Paniagua. **El panorama literario técnico-científico em Roma (siglos I-II d.C.) “et docere et delectare”**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

- ARMENDÁRIZ, J.I.G. **Agronomía y tradición clásica**: Columela en España. Sevilla: Universidad de Cádiz; Universidad de Sevilla, 1995.
- COLUMELLA, L.J.M. **On agriculture**. London: Harvard University Press, 1968. v. 2.
- CONTE, G.B.; BARCHIESI, A. Imitação e arte alusiva: modos e funções da intertextualidade. In: CAVALLO, G.; FEDELLI, P.; GIARDINA, A. **O espaço literário da Roma antiga**. Tradução de Daniel P. Carrara e Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. v. 1 (a produção do texto). p. 87-121.
- COSSARINI, A. Aspetti di Virgilio in Columella. **Prometheus**. Firenze, n. 3, p. 225-240, 1977.
- MARTIN, R. **Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales**. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- NOÈ, E. **Il progetto di Columella**: profilo sociale, economico, culturale. Como: Edição New Press, 2002.
- TOOHEY, P. **Epic Lessons**: An Introduction to Ancient Didactic Poetry. London; New York: Routledge, 1996.
- TREVIZAM, M. **Linguagem e interpretação na literatura agrária latina**. 2006. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- VIRGÍLIO. **Bucólicas, Geórgicas, Apêndice Virgiliano**. Introducción general J.L. Vidal. Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascención Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 2008.

Zur verbalen Gestaltung des fiktiven Schauplatzes in der attischen Tragödie des 5. Jhdts. v. Chr.¹

Raimund Merker

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Artikel beschäftigt sich mit der Frage, auf welche Weise der sogenannte "verbale Schauplatz" in der griechischen Tragödie während des fünften Jahrhunderts v. Chr. verwendet wurde. Anhand dreier Stücke - dem *Philoktet*, dem *Ödipus auf Kolonos* und dem *Ion* - wird erklärt, inwieweit dieses literarische Konzept die Handhabung der Regie beeinflusst und welche Auswirkung es auf die szenischen Bestandteile und das Publikum hat.

SCHLAGWÖRTER

Griechische Tragödie; Bühnenausgestaltung; Verbaler Schauplatz; Imaginationstechnik; Erzähltechnik.

E

EINLEITUNG UND PROBLEMSTELLUNG

ine besondere Form der narrativen Vermittlung, respektive eines – mehrheitlich in den Expositionen der antiken Dramen – angewandten erzähltechnischen Gestaltungsprinzips liegt in der von den Figuren in Form einer deiktischen Sprache dargebrachten Schilderung der Charakterisierungsmerkmale der szenischen Örtlichkeit sowie der äußeren Gegebenheiten des räumlichen Kontexts.

Dieses dramaturgische Prinzip, das nicht und wie mehrheitlich zu lesen, im Theater der englischen Renaissance, sondern im attischen Drama des 5. Jhdts. v. Chr. seinen ästhetischen Ursprung hat,² finden wir in der dramatischen Literaturhistorie in weiterer Folge in den unterschiedlichsten Ausprägungen, insbesondere wie erwähnt im elisabethanisch-jakobinischen Theater,³ aber auch im epischen Theater eines Bertold Brecht⁴ bzw. überall dort, wo die Gestaltung und Einrichtung der Bühne, die Ausstattung des Spielplatzes technisch begrenzt oder aus künstlerischen Gründen bewusst eingeschränkt war.⁵

Die durch die *dramatis personae* in ihren verbalen Schilderungen dargebrachten optischen Konkretisierungen der fiktiven Lokalität sind als grundlegende Basisinformation für das Auditorium unerlässlich, um schlüssig dem zu erzählenden Handlungsstrang folgen zu können. Entsprechend seiner spezifisch dramaturgischen Verwendung in der Theaterpraxis bzw. in der dramatischen Literatur hat sich für diese Erzähltechnik im deutschen Sprachraum der Gesamtbegriff „gesprochener Raum“ oder auch „Wortkulisse“ (engl. *verbal scenery*; frz. *décor verbal*; span. *decorado verbal*) eingebürgert, der sich nach dem Theaterwissenschaftler Heinz Kindermann wiederum in die „gesprochene Dekoration“, das „gesprochene Requisit“ und in die „gesprochene Aktion“ unterteilen lässt.⁶ Im Folgenden die Erläuterungen aus drei unterschiedlichen Nachschlagewerken, welche die Begriffsbestimmung der Wortkulisse näher definieren. So legt die Literaturwissenschaftlerin Franziska Schöbler den Begriff wie folgt aus:

Die Figuren entwerfen in ihren verbalen Repliken (unsichtbare) Räume, die das Publikum imaginativ, also in seiner Vorstellung, nachvollziehen muss. Die Wortkulisse steht damit in einem Kontrast zu dem, was auf der Bühne sichtbar ist.⁷

Die Medienwissenschaftlerin Elke Platz-Waury schreibt:

Die wichtigste Form der verbalen Lokalisierungstechnik ist der gesprochene Raum. Häufig wird dafür auch der Begriff Wortkulisse verwendet. Es handelt sich hier um poetische Textpassagen im Haupttext, die einen imaginären Raum schaffen und so die Möglichkeiten der Bühne ergänzen.⁸

Und der Theaterwissenschaftler Patrice Pavis bietet folgende Konkretisierung an:

Scenery which is shown not through visual means but through a character's commentary (cf. Rosalind in *As You Like it*). This technique of verbal scenery is only possible by virtue of a convention that is accepted by the spectator, who must imagine the place and the immediate transformation of the place as announced. In Shakespeare transitions are easily made in this way from outside to inside, from forest to palace. Scenes are linked without having to provide more than a simple spatial indication or an exchange of words that evoke a different place (indications of time and place).⁹

Wenn man den determinierten Bereich des gesprochenen Raumes etwas weiter fasst so fallen auch die sogenannten „akustischen Lokalisierungshinweise“ einer (antiken) Inszenierung mit in das Begriffsfeld hinein, die sich wiederum als (funktionale) Musik¹⁰ oder als charakteristische Geräuschkulisse verifizieren lassen. Diese phonetischen Hinweise und akustischen Stimmungsbilder wie z.B. Vogelgezwitscher, Donner oder herannahender Kriegslärm etc. haben auf dem Theater respektive in einer laufenden Aufführung die Funktion, neben dem visuellen Ambiente eine zweck- und zielgerichtete auditive Bühnenatmosphäre zu erzeugen, ohne die eine gehaltvolle szenische Umsetzung eines dramatischen Stoffes – sowohl in der griechisch-römischen Antike als auch heutzutage – kaum auskam und -kommt. Im Rahmen unserer vorzustellenden szenischen Beispielreihe werden wir noch darauf zu sprechen kommen.

Der sprachlichen Lokalisierungstechnik zur Gestaltung eines fiktiven Schauplatzes steht die „nonverbale Lokalisierungstechnik“ entgegen, die sich rein optischer illusionsschaffender Mittel bedient und durch die verwendete Bühnenarchitektur, das temporär errichtete Bühnenbild, die eingesetzten Bühnenversatzstücke sowie durch Kostüme, Perücken, Handrequisiten etc.¹¹ den szenischen Raum der Handlung näher definiert.¹² Für das Freilichttheater der Griechen

wären darüber hinaus noch die naturgegebenen Elemente wie die Sonne, das oftmals für die Zuschauer sichtbare Meer oder schlicht und einfach die vorhandene Umgebung zu nennen¹³, welche sich mit ihren natürlich vorhandenen optischen Eigenarten und ihrer Ausdruckskraft auch unter Einbezug relevanter Textpassagen, atmosphärisch in eine Inszenierung einfügen lassen.¹⁴

Der grundlegende und auf die Aufführungspraxis bezogene Vorteil der außersprachlichen gegenüber der sprachlichen Lokalisierungstechnik besteht darin, dass der Zuschauer sowohl verschlüsselt als auch bewusst offen und klar gesetzte semiotische Botschaften innerhalb einer dramatischen Einstudierung über einen längerfristigen Abschnitt (im klassischen Theater der Griechen zumeist über den ganzen Aufführungszeitraum, da szenische Umbauten kaum stattfanden)¹⁵ ständig vor Augen hat und der unveränderliche Spielplatz sich in seiner symbol- und zeichengebenden Funktion vom Anfang bis zum Ende einer Handlung stetig in Richtung Auditorium entfalten kann.¹⁶

Anhand einiger ausgewählter expositorischer Tragödien-Szenen möchten wir das dramatische und dramaturgische Wesen des gesprochenen Raums sowie die damit eng verbundene Bühnentechnische, aber auch darstellerische Umsetzung für das griechische Theater des 5. Jhdts. v. Chr. erläutern und versuchen aufzuzeigen, dass die von den Tragikern bewusst eingesetzte verbale Lokalisierungstechnik – in Kombination mit dem Vollzugscharakter von Handlungen – vollkommen ausreichte, ja geradezu prädestiniert war, um eine konkret zu definierende szenische Örtlichkeit, eine dramatische Situation respektive einen Handlungsstrang für das Publikum sinnstiftend nachvollziehbar und vor allen Dingen ganz im Sinne der dramatischen Eigengesetzlichkeit des theatralischen Kunstwerkes zu transportieren und in der Wahrnehmung des Auditoriums zu manifestieren. Diese Überlegung schließt die These ein, dass das im 5. Jhd. v. Chr. (in der Regel) über die gesamte Breite der *Orchestra* errichtete hölzerne Bühnenhaus (im Athener Dionysos-Theater bzw. überall dort, wo im 5. Jhd. v. Chr. nach den attischen Konventionen Theater gespielt wurde) kaum respektive keine wie auch immer geartete dekorative Ausgestaltung oder Veränderung für eine Tragödienaufführung des Aischylos, Sophokles oder Euripides erfuhr, also in der Hauptsache mit dem agiert und inszeniert wurde,

was in architektonischer und topographischer Hinsicht „von Haus aus“ im Theater vorhanden war. Dass das Dionysos-Theater schon im 5. Jhdt. bauliche Veränderungen erfuhr, die zwangsläufig einen gewissen Einfluss auf die Umsetzung eines dramatischen Stoffes hatten – so z.B. die Einführung zweier weiterer Türen in der *Skene* oder das Abarbeiten und schlussendliche Verschwinden des Pagosfelsens in der *Orchestra* –, wurde durch E. Pöhlmann schlüssig nachgewiesen.¹⁷ Diese Veränderungen haben aber in Summe kaum Auswirkung in Bezug auf das dramaturgische Prinzip und den gestalterischen Einsatz der Wortkulisse, welche sich sowohl in äußerst frühen als auch in sehr spät entstandenen griechischen Tragödien nachweisen lässt. In unserer vorzustellenden Beispielreihe möchten wir uns aber auf drei Tragödien aus den letzten zwei Jahrzehnten des 5. Jhdts. konzentrieren, da in diesen sowohl der dramatische als auch der dramaturgische Aspekt besonders deutlich wird.

EXEMPLA

SOPH. OC 1-2, 9-20

V.a. Sophokles bedient sich in seinen Stückexpositionen des gestalterischen Mittels der verbalen Lokalisierungstechnik.¹⁸ Diese von ihm rege angewandte Konvention darf uns aber in gestalterischer Hinsicht insofern nicht verwundern, da Sophokles in Bezug auf seine beiden Tragikerkollegen nicht für seine ausschweifenden Inszenierungs- und Darbietungsformen bekannt ist.¹⁹ So legt er z.B. im Gegensatz zu Aischylos das performative Handlungsfeld mehr in die Seele seiner Figuren, was zwangsläufig Auswirkungen auf die unterschiedlichsten formierten Aktionen hat, die sich demzufolge auch besonders in der sparsamen Ausstattung seiner Tragödien bemerkbar machen.

In seiner *Ödipus-auf-Kolonos*-Tragödie (posthum 401 v. Chr. aufgeführt) definiert er hierbei nicht nur gleich zum Auftakt der Tragödie anhand der knappen Aussagen von Ödipus und Antigone einen für den Zuschauer fiktiven Raum²⁰ (den heiligen Hain der Eumeniden), sondern, und dies stellt einen weiteren dramaturgischen Aspekt seiner Eingangsszene dar, er spielt von Beginn an mit den Begriffen sakral und profan als gegensätzlichen Instanzen, was sich gleichsam als roter Faden quer durch das ganze Drama verfolgen lässt:⁷

Οἰδίπους:

Ὄκνον τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη, τίνας
χώρους ἀφίγμεθ' ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν;

[...]

Ἄλλ', ὦ τέκνον, θάκησιν εἴ τινα βλέπεις
ἢ πρὸς βεβήλοισι ἢ πρὸς ἄλσεσιν θεῶν,
στήσόν με κάξιδρυσον, ὡς πυθοίμεθα
ὅπου ποτ' ἔσμεν· μανθάνειν γὰρ ἤκομεν
ξένοι πρὸς ἀστῶν, ἄν <δ'> ἀκούσωμεν τελεῖν.

Ἀντιγόνη:

Πάτερ ταλαίπωρ' Οἰδίπους, πύργοι μὲν οἷ
πόλιν στέγουσιν, ὡς ἀπ' ἀμμάτων, πρόσω·
χώρος δ' ὄδ' ἶρός, ὡς σάφ' εἰκάσαι, βρύων
δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ'
εἶσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες·
οὐ κῶλα κάμψον τοῦδ' ἐπ' ἀξέστου πέτρου·
μακρὰν γὰρ ὡς γέροντι προϋστάλης ὁδόν.

Ödipus:

Du Kind des blinden Alten, Antigone, in welchem
Gebiet sind wir gekommen, welcher Männer Stadt?

[...]

Doch, liebes Kind, erblickst du einen Ruhesitz,
sei's ungeweihter Boden oder Götterhain,
so führ' und lass mich ruhn, dass wir erkunden, wo
wir etwa sind: als Fremde müssen wir uns ja
nach den Bewohnern richten, ihren Willen tun.

Antigone:

Mein armer Vater Ödipus, die Türme, die
die Stadt umkränzen, sind den Augen zwar noch fern;
doch heilig ist der Ort, das spürt man gleich: er prangt
von Lorbeer, Ölbaum, Wein; ein ungezählter Chor
von Nachtigallen singt tief drinnen holden Lauts.
Beug hier die Kniee auf den unbehaunten Stein;
du machtest für dein Alter einen weiten Weg.²¹

Die heilige Aura des eumenidischen Hains wird von Antigone anhand ihrer bukolischen Beschreibungen dessen, was sie visuell wahrnimmt, für ihren blinden Vater (d.h für das Publikum) konkretisiert und definiert. Dass Antigone zu ihren augenscheinlichen Beobachtungen auch noch die lautmalerische Kulisse hervorhebt (Soph. OC 18), ist szenisch insofern beachtenswert, da Ödipus zwar blind, aber nicht taub ist. Dramaturgisch dient dieses bewusste Hervorheben und Beschreiben der Vogelgesänge dazu, die von ihr

erläuterte Idylle mit entsprechenden akustischen Effekten zu unterstützen und ihre zuvor getätigten optischen Behauptungen mit einem klanglichen Stilmittel gesamtbildlich abzurunden.²² Entsprechend lässt sich begründet die These aufstellen, dass Sophokles allein mit Hilfe seines expositorischen Textes ein schlüssiges Gesamtbild der Eingangsszenenerie seines *Ödipus auf Kolonos* vor dem geistigen Auge der Zuschauer kreiert.²³

Inwieweit nun in der *Orchestra* bzw. an der hölzernen *Skenotheke* zusätzlich zur unmissverständlichen poetischen Komposition gemalte oder reale Lorbeerbäume, Ölbäume und Weinranken als Kulissen-dekoration zu sehen waren, ist in der szenisch-rekonstruktiven Beschäftigung mit der antiken Tragödie Diskussionsgegenstand.²⁴ Doch gerade die wertvollen Forschungsarbeiten von z.B. C.W. Marshall,²⁵ G.M. Sifakis,²⁶ E. Csapo²⁷ oder E. Pöhlmann (um eine Person aus dem deutschsprachigen Raum zu nennen) lehren uns, dass wir es beim Theater der Griechen im 5. Jhdt. v. Chr. mit einer echten Illusionsbühne zu tun haben, die sowohl in symbolischer als auch in theatralisch-pragmatischer Hinsicht keinerlei optische Ausgestaltung – in welcher Form auch immer – benötigte.²⁸ So schreibt Pöhlmann völlig zu Recht:

Vielmehr sind alle für das Verständnis des szenischen Ablaufs erforderlichen Angaben in den Texten selbst enthalten. Jene sog. „indirekten Regiebemerkungen“ können akustische oder optische Phänomene betreffen, Bewegungsvorgänge ankündigen oder schließlich den Spielort und seine Peripherie beschreiben. [...] Im Übrigen ließ das Bühnenhaus des 5. Jhs. v. Chr. gerade durch seinen Mangel an architektonischer Durchbildung der Phantasie des Zuschauers jeden Spielraum.²⁹

Auch in Bezug auf unsere Beispielszene ist eine (optisch unterstützende) Bemalung oder naturalistische Ausstattung weder im dramaturgischen noch im Sinne einer theatralischen Eigengesetzlichkeit notwendig, ja sogar kontraproduktiv, da alle relevanten Informationen bezüglich der Örtlichkeit des heiligen Hains samt seinen individuellen Gegebenheiten verbal und akustisch dem Publikum serviert werden und die sophokleische Intention – im Sinne einer lebendigen Dramaturgie – für die beginnende und zu erzählende Handlung eigentlich nur sein kann, einen sakralen (Bühnen)Raum zu etablieren und nicht pseudo-naturalistisch zu präsentieren. Die

erzähltechnische Gefahr einer narrativen Verdreifachung wäre das abträgliche Ergebnis: Es werden a) die äußeren Umstände von Antigone verbal beschrieben, die b) auf der Bühne als reale Objekt vorhanden und sichtbar sind und c) welche die Mehrheit des Auditoriums aus eigener Erfahrung und Beobachtung kennt.³⁰

Sophokles kann es zweifelsfrei nicht darum gegangen sein, einen realen und optisch beeindruckenden (Natur)Raum dem Auditorium zu präsentieren, sondern vielmehr den Umgang von Ödipus und Antigone mit diesem heiligen Platz deutlich zu machen. Die zentrale Information, die das Auditorium in dieser eröffneten Eingangsszene nicht kennt und dementsprechend für den Tragiker wert war zu erzählen, ist:

- a) Wer diese auftretenden Personen sind.
- b) Wo sie sich genau befinden.
- c) Wie sie sich in diesem Raum verhalten und zu diesem Raum sich in Beziehung setzen.

Ein mögliches Equipment auf der Szene war potenziell der Felsbrocken, auf dem sich Ödipus und Antigone sitzend niederlassen (Vers 19-20). Aber an welcher auf dem Spielplatz vordefinierten Position dieses Bühnenversatzstück lag/stand und als Teil der Kulisse entsprechend platziert wurde, kann in einer szenischen Rekonstruktion nicht zufriedenstellend beantwortet werden. Wahrscheinlich befand er sich irgendwo in der Nähe des zentralen Eingangstores des Bühnenhauses. Selbstredend besteht im Sinne der Wortkulisse aber auch hier der nicht unbegründete Verdacht, dass wir es aus Gewichts- und Praxisgründen gar nicht mit einem Naturstein zu tun haben (der natürlich eine gewisse Größe aufweisen musste, wenn er für zwei Personen Platz bieten sollte), sondern z.B. mit einer Holzbank o.ä., die einen (Bühnen)Felsen symbolisierte, die man jederzeit und bei Bedarf mit zwei Handgriffen leicht von der Bühne entfernen konnte.³¹ Dass es eine Sitzgelegenheit auf der Bühne gegeben haben muss, belegt uns neben dem Text allenfalls ein Vasenbild des De Schulthess-Malers, der eine ähnliche Situation zwischen Ödipus und seinen beiden Töchtern (Soph. OC 311-509) auf einem apulischen Kalyx-Krater (datiert in die Zeit um 340 v. Chr.) zum Thema hat. Wir sehen den blinden Ödipus zwischen Antigone und Ismene auf einer Bank/Mauer, eventuell auf den

Bühnenstufen (falls baulich schon um 400 v. Chr. vorhanden), vielleicht sogar auf dem Altar der Eumeniden sitzen, während im Hintergrund eine geflügelte Erinye den Ort des Geschehens deutlich macht (Abb. 1).³²

Als Umsetzungs- bzw. Inszenierungsvariante käme hier der Dionysos-Altar im Zentrum der *Orchestra* in Frage, den man ohne weiteres als Sitzgelegenheit für zwei Personen adaptieren könnte, da er sich sowieso auf der Szenen-

Vers 19 ließe er sich für das Auditorium problemlos als *ἀξέστου πέτρου* behaupten. Der inszenatorische Vorteil dieser Spielart läge einerseits darin, dass die Akteure im Zentrum der Bühne und frontal zum Publikum saßen, andererseits darin, dass sich ein eventuell notwendiger szenischer Umbau (das Wegschaffen des Felsens von der Bühne)

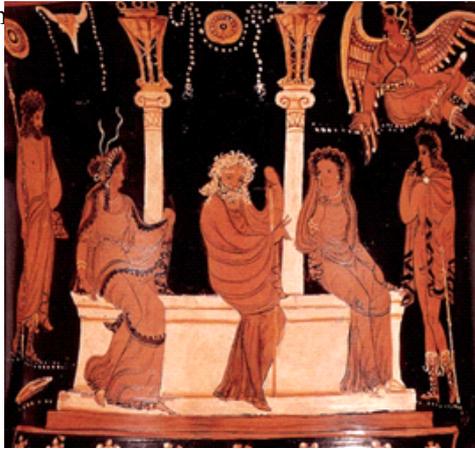


Abb. 1

erübrigte. Aber in Bezug darauf, wo und worauf nun Ödipus und Antigone schlussendlich saßen, gilt es in performativer und in bühnenökonomischer Hinsicht die Auffassung von C.M. Marshall zu bekräftigen, der im Hinblick auf die sophokleische Kunst schreibt:

Sophocles writes as a *διδάσκαλος* (*didaskalos*, „director“), fully conscious that any play, when performed, does not prescribe meaning but invites heterogeneous interpretation. Although it is not possible to examine here the likely or possible dimensions of the performance space of the Theater of Dionysus of Athens, the performance dynamic as exhibited in the structure of the plays demonstrates, that Sophocles wrote with a directorial eye.³³

Soph. Ph. 1-2, 16-21, 26-41

Wie schon in seiner *Aias*-Tragödie (um 450 v. Chr.) macht Sophokles in seinem *Philoktetes* (409 v. Chr.) das Ausgegrenztsein eines Helden zum Thema einer Tragödie. Und wie sein *Aias* spielt auch sein *Philoktetes* – dem Mythos entsprechend – an einem entlegenen Ort. War es auf der einen Seite eine einsame Gegend an der troischen Küste (Soph. Aj. 815ff.), ist die *location* im *Philoktetes*-Trauerspiel die

nordägäische Insel Lemnos, genauer gesagt das Ἐρμῶϊον ὄρος an der NO-Küste des Eilands.³⁴

Nach ähnlichen erzähltechnischen Prinzipien und mit identisch erkennbaren Mitteln wie Sophokles seine Antigone-Figur das fiktive *country setting* ihrem Vater im OC erklären lässt, lässt er Odysseus – in seiner dramaturgischen Funktion als Prologsprecher dem jungen Neoptolemos (d.h. wiederum dem Publikum) neben weiteren relevanten Handlungsinformationen wie z.B. zum vorliegenden Mythos, die agierenden Personen und ihre Strategie,³⁵ vor allen Dingen auch die topographischen Gegebenheiten der Lokalität beschreiben, die dem Sohn des Laertes durch seinen ersten Besuch auf der Insel vor zehn Jahren noch gut in Erinnerung geblieben sind. Er spricht (Vers 1-2 u. 16-21):

Ὀδυσσεύς:

Ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς
Λήμνου, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη,
[...]
σκοπεῖν θ' ὅπου ἔσ' ἐνταῦθα δίστομος πέτρα
τοιᾶδ', ἵν' ἐν ψύχει μὲν ἡλίου διπλῆ
πάρεστιν ἐνθάσκησις, ἐν θέρει δ' ὕπνον
δι' ἀμφιτρῆτος αὐλίου πέμπει πνοή·
βαῖον δ' ἔνερθεν ἐξ ἀριστερᾶς τάχ' ἄν
ἴδοις ποτὸν κρηναῖον, εἴπερ ἔστί σῶν.³⁶

Odysseus:

Dies hier ist nun des meerumwogten Lemnos Strand,
ein Land, von Menschen nicht betreten noch bewohnt.
[...]
Erspäh' die doppelt offene Felsenhöhle dort,
wo man im Winter in die Sonne beiderseits
sich setzen kann und wo zur Sommerszeit der Wind
durch beide Öffnungen, den Schlaf befördernd, weht,
ein wenig unterhalb zur Linken wirst du dann
den Trinkquell sehen, wenn er noch vorhanden ist.³⁷

Und auch bei dieser doch relativ detaillierten Beschreibung der fiktiven Örtlichkeit stellt sich uns die Frage, was der Zuschauer im Athener Dionysostheater an Bühnenbild, an tatsächlicher szenischer Ausgestaltung zu sehen bekam respektive was Sophokles allein mit sprachlichen Mitteln vor dem geistigen Auge des Auditoriums narrativ erzeugte.

Odysseus schildert eine Felsenlandschaft an der Küste des Meeres, in deren Zentrum sich der (doppelte) Eingang in die Höhle, in die Wohnstatt des Philoktetes befindet. Ein kleines verspieltes Detail – eine Süßwasserquelle, die links vom Höhleneingang zu entspringen scheint (Soph. Ph. 21) – findet ebenfalls in seiner Erzählung passende Erwähnung.

Anhand von Odysseus' sprachlichen Charakterisierungen, der Bühnenarchitektur des Dionysostheaters im 5. Jhdt. v. Chr.³⁸ sowie dem konstruktiven Wesen der Wortkulisse folgend dürfen wir davon ausgehen, dass das (geöffnete) zentrale Tor des Bühnenhauses den Haupteingang in die Höhle des Philoktetes formt.³⁹ Mit der angesprochenen lebensetzten Naturbeschreibung wie der Wasserquelle, dem Wind und der Sonne verfolgt Sophokles in der Hauptsache zwei dramaturgische Gesichtspunkte: Erstens ein schlüssiges und abgerundetes Naturbild der äußeren Gegebenheiten der Insel dem Publikum zu vermitteln, ohne dabei unnötigerweise allzu faktisch zu werden. Sophokles kann es auch an dieser Stelle und wie im vorangegangenen Beispiel nicht darum gegangen sein, die Insel Lemnos in ihrer natürlichen, realen Ausprägung in die Gedankenwelt der Zuschauer zu zaubern, sondern lediglich die für die Bühnenhandlung signifikanten räumlichen Gegebenheiten im Sinne des zu erzählenden Plots zu betonen. Dabei spielt es in narrativer Hinsicht keine Rolle, dass sich das unbewohnte Eiland kaum von anderen menschenlosen griechischen Gestaden unterscheidet. Zweitens – durch die darstellenden Worte des Odysseus hinsichtlich der Lebensumstände des Philoktetes während der letzten 10 Jahre – eine Situation zu zeichnen, die sich in den Ohren der Zuschauer weniger schrecklich anhört (Wärme, Wasser, Schutz: alles was man zum Leben braucht ist reichlich vorhanden) als sich der tragische Umstand des tatsächlich Ausgeliefertwordenseins ausnimmt. Entsprechend werden gleich zu Beginn der Tragödie der Umfang der Schuld, die Odysseus beim Aussetzen des Philoktetes auf sich geladen hat, gleichsam rückwirkend im Bewusstsein der Zuschauer minimiert, ja getilgt und alle *dramatis personae* für den weiteren Verlauf der Geschichte gleichsam moralisch auf eine Stufe gestellt, was insbesondere für die nun beginnende Intrige vonnöten ist. Abgerundet und ergänzt wird Odysseus' expositorisches Natur- und Situationsgemälde durch

Neoptolemos, der auf Befehl des Odysseus eine detailreiche Beschreibung des Innenraums der Höhle liefert (Vers 26ff.):

Νεοπτόλεμος:

Ἄναξ Ὀδυσσεῦ, τοῦργον οὐ μακρὰν λέγεις·
δοκῶ γὰρ οἶον εἶπας ἄντρον εἰσορᾶν.

Ὀδυσσεύς:

Ἄνωθεν, ἢ κάτωθεν; οὐ γὰρ ἐννοῶ.

Νεοπτόλεμος:

Τόδ' ἐξῦπερθε, καὶ στίβου γ' οὐδεὶς κτύπος.

Ὀδυσσεύς:

Ὅρα καθ' ὕπνον μὴ καταλισθεὶς κυρῆ.

Νεοπτόλεμος:

Ὅρῳ κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα.

Ὀδυσσεύς:

Οὐδ' ἐνδον οἰκοποιός ἐστί τις τροφή;

Νεοπτόλεμος:

Στιπτή γε φυλλὰς ὥς ἐναυλίζοντί τω.

Ὀδυσσεύς:

Τὰ δ' ἄλλ' ἔρημα, κούδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;

Νεοπτόλεμος:

Αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φλαουρουργοῦ τινος

Τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεὶ ὁμοῦ τάδε.

Ὀδυσσεύς:

Κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.

Νεοπτόλεμος:

Ἰοῦ ἰοῦ· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται

ῥάκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα.

Ὀδυσσεύς:

Ἀνὴρ κατοικεῖ τούσδε τοὺς τόπους σαφῶς,

κάστ' οὐχ ἑκάς που.⁴⁰

Neoptolemos:

König Odysseus, was du meinst, ist gar nicht weit:
die Höhle, die du nanntest, glaub ich schon zu sehen.

Odysseus:

Wo? Oben oder unten? Denn ich sehe nichts.

Neoptolemos:

Hier oben ist sie; doch von Schritten keine Spur.

Odysseus:

Sieh, ob er nicht zum Schlaf sich hingelagert hat.

Neoptolemos:

Ich sehe die Behausung leer: kein Mensch ist drin.

Odysseus:

Ist denn kein Prunkstück drinnen, das sie wohnlich macht?

Neoptolemos:
Laubstreu, gedrückt, als hätte jemand drauf geruht.
Odysseus:
Sonst alles öde? Ist nichts weiter unterm Dach?
Neoptolemos:
Ein Trinkgefäß aus Holz, Behelfswerk, roh geschnitzt
von ungeübter Hand, und Zeug zur Feuerung.
Odysseus:
Sein ganzer Reichtum also ist's, was du mir nennst.
Neoptolemos:
Pfui, pfui, da ist noch was: ein Lappen trocknet da,
vom Eiter einer üblen Wunde ganz befleckt.
Odysseus:
Der Mann wohnt hier an dieser Stelle offenbar
und ist nicht weit entfernt;⁴¹

Zusammengenommen erhält so das Auditorium auf sprachlichem Wege eine präzise Beschreibung des hypothetischen Spielorts sowie genaue Informationen über die Wohn- und Lebensumstände des Philoktetes auf der Insel. Vom inszenatorischen Standpunkt aus betrachtet macht eine gleichzeitig farblich oder materiell dekorierte Ausgestaltung der *Skene* bühnenökonomisch keinen Sinn, da – wie im Beispiel zuvor – Sophokles mit der dramatischen Illusion und der künstlerischen Eigengesetzlichkeit des Theaters sowie mit der Vorstellungsgabe der Zuschauer spielt.⁴² Diese These, die leider im Laufe der Zeit und in der mannigfaltigen Beschäftigung mit der antiken Tragödie der letzten 100 Jahre in ihrer Kernaussage verloren gegangen ist, wurde schon 1893 von dem Altphilologen Ernst Bodensteiner in Ansätzen formuliert:

Wir glauben, dass die Worte des Dichters mächtig genug sind, die Illusion, wenn nötig, zu ersetzen [...] und dass die Dichter oft durch größeren Aufwand von Worten und eingehenden Schilderungen den Zweck verfolgten, der Phantasie des Zuschauers das Nahezubringen, was nicht auf der Bühne dargestellt war.⁴³

Hinzu kommt, dass in der Philoktetes-Tragödie keinerlei notwendigen technischen Erfordernisse für die zu erzählende Handlung zu finden sind, die – in welcher Form und Qualität auch immer – eine realistische oder naturalistische Spielplatzgestaltung erforderlich machen würden.⁴⁴ Was unter Umständen allein an (technischen) Hilfsmitteln⁴⁵ benötigt worden sein könnte, und dies

gälte es gesondert zu hinterfragen, sind Leitern, Steighilfen o.ä., die es einerseits *on-stage* Neoptolemos ermöglichen, (als Spielvariante) auf das Dach des Bühnenhauses zu gelangen, um seine von Odysseus befohlenen Beobachtungen zu machen (Soph. OC 22ff.)⁴⁶, respektive eine weitere Steighilfe im hinterszenischen Bühnenbereich, die für den Auftritt und Abgang des Herakles entsprechende Verwendung findet (Vers 1409-1451), da er als göttliches Wesen sicherlich auf dem Dach des Bühnenhauses in erhöhter Position seine friedensstiftende Rhesis hält.⁴⁷

Doch noch einmal zurück zum Problem der von Odysseus angesprochenen zwei Höhleneingänge (Soph. Ph. 16): Die Mehrheit der Kommentatoren und Interpreten vermuten den zweiten Eingang in Gestalt der zweiten (dritten) Tür, die sich links respektive rechts des zentralen Bühnenhaustores befand(en). Diese Interpretation scheint insofern schlüssig, da wir in spätklassischer Zeit wahrscheinlich von drei Türen am Bühnenhaus ausgehen dürfen. Davon ausgehend wäre es nur logisch und läge nahe, das inszenatorisch einzusetzen, was bautechnisch im Theater vorhanden ist.⁴⁸ Wenn das zentrale Tor des Bühnenhauses den Eingang in die Höhle markiert, kann selbstredend auch der kleinere Nebeneingang als eine entsprechende Öffnung in die Wohnstatt des Philoktetes fungieren, was wiederum einer relativ leicht verständlichen Bühnenästhetik zugutekäme.

Natürlich besteht wie im vorhergehenden Beispiel auch hier die (theoretische) Inszenierungsmöglichkeit, dass die Höhle mehr oder weniger plastisch ausgestaltet respektive die Front des Bühnenhauses bemalt worden war, um die Wohnstatt des Philoktetes nicht nur allein mit sprachlichen Mitteln, sondern auch in Realisation, in ihrer wahrnehmungsmäßigen Erscheinungsweise und in gegenseitiger inhaltlicher Ergänzung dem Auditorium gleichsam mehrdimensional präsentiert wurde. Vor allem ältere Rekonstruktionen auf der Basis einer wortgetreuen Textauslegung inklusive einer Heranziehung der materiellen Hinterlassenschaften in Form von Vasenbildern etc. verdeutlichen dies.⁴⁹ Doch wie schon eingangs erwähnt, sind diese heute doch teilweise kurios anmutenden rekonstruktiven Bemühungen einmal ihrer Entstehungszeit, d.h. dem damaligen Stand der Forschung, geschuldet, andererseits ging der hierfür bei den Interpreten zentrale dramaturgische und

inszenatorische Blick – wenn überhaupt vorhanden – von einem gänzlich naturalistischen respektive realistischen Theater aus, welches in ästhetischer Hinsicht bis in die 70er- und 80er-Jahre des 20. Jhdts. die Theaterlandschaft weit über die Grenzen Europas hinaus beherrschte.

Aufgrund des Umstands, dass die Tragiker bei der Konzeption ihrer Stücke die Gegebenheiten des Dionysos-Theaters berücksichtigten und wissentlich für diesen Raum schrieben, kommt es zwangsläufig zu einer Wechselbeziehung zwischen den architektonischen und topographischen Bühnenverhältnissen und dem dramatischen Text. In unserem Philoktet-Beispiel bzw. in allen drei hier angeführten Exempla zur Wortkulisse wird der sprachlich erzeugte Illusionsraum bewusst verfremdet, indem in der Stückexposition sprachlich auf den Realitätscharakter der Bühne respektive des (fiktiven) szenischen Orts verwiesen wird. Es stellt sich also im *Philoktetes* nicht die Frage nach dem tatsächlichen Vorhandensein eines zweiten Höhleneingangs oder im *OC* nach einer Bühnenpräsenz von Weinranken etc., sondern viel eher nach der darstellerischen Verkörperung dieser von Odysseus/Antigone getätigten bildhaften Behauptungen.

EU. ION 184-218

Das letzte und unserer Auffassung nach prägnanteste Modell einer gesprochenen Kulisse ist die Parodos des Chores der jungen Mädchen im *Ion* des Euripides (414 v. Chr.).

Die Szenerie ist Delphi. Nach dem für eine Tragödie durchaus ungewöhnlich heiteren Prolog, der sich inhaltlich und figurentechnisch in zwei monologische Teile gliedert (Hermes: Vers 1-81 und Ion: Vers 82-183), betritt mit Vers 184 der Chor der jungen Dienerinnen den offenen Spielplatz der *Orchestra*. Ihrer Königin Kreusa sind sie in freudiger Erwartung vorausgeeilt, um die architektonische Pracht des Apollontempels (den das Bühnenhaus im Stück verkörpert) zu besichtigen. Ungeachtet Ions Anwesenheit vor dem Heiligtum beschreiben die Mädchen einander gegenseitig mit Verve und Elan die bildlichen Darstellungen der Metopen sowie den Giebelschmuck des heiligen Gebäudes:

Χορός:
οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἄθᾶ-
ναις εὐκίονες ἦσαν αὐ-
λαὶ θεῶν μόνον, οὐδ' ἄγχι-
άτιδες θεραπείαι·
ἀλλὰ καὶ παρὰ Λοξία
τῷ Λατοῦς διδύμων προσώ-
πων καλλιβλέφαρον φῶς.
ἴδου τάνδ', ἄθρησον,
Λερναῖον ὕδραν ἐς αἶρει
χρυσέαις ἄρπαις ὁ Διὸς παῖς·
φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις.
ὄρω· καὶ πέλας ἄλλος αὐ-
τοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἶ-
ρει τις – ἄρ' ὅς ἐμαῖσι μυ-
θεύεται παρὰ πήναις,
ἄσπιστὰς Ἰόλαος, ὅς
κοινοὺς αἰρόμενος πόνους
Δίῳ παιδί συναντλεῖ;
καὶ μὰν τόνδ' ἄθρησον
πτεροῦντος ἔφεδρον ἵππου·
τὰν πῦρ πνέουσαν ἐναίρει
τρισώματον ἀλκὰν.
πάντα τοι βλέφαρον διώ-
κω. σκέψαι κλόνον ἐν τείχεσ-
σι λαίνοισι Γιγάντων.
ὦ φίλαι, ὦδε δερκόμεσθα.
λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδω
γοργωπὸν πάλλουσαν ἴτυν...;
λεύσσω Παλλάδ', ἐμὰν θεόν.
τί γάρ; κεραυνὸν ἀμφίπυρον
ἄβριμον ἐν Διὸς
ἐκηβόλοισι χερσίν;
ὄρω· τὸν δαῖον
Μίμαντα πυρὶ καταιθαλοῖ.
καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοι-
σι κισσίνοισι βάκτροις
ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς.⁵⁰

Chor:

Nicht in Athen nur, der heiligen Stadt,
gibt es Tempel mit herrlichen Säulen
und Stätten der Ehrung
für den Beschützer der Straßen.
Auch bei Loxias,
dem Sohn der Leto,

blickt strahlend, aus schönen Augen,
ein doppeltes Antlitz!
Sieh nur, schau nur hin!
Der Sohn des Zeus
erlegt die Schlange von Lerna
mit goldener Sichel!
Schau nur, Liebe, hierher!
Ich sehe. Und nahe bei ihm
schwingt ein anderer die lodernde Fackel –
wohl er, von dem wir erzählen,
wenn wir mit Weben beschäftigt,
der Träger des Schildes, Iolaos,
der vereint mit dem Sohne des Zeus
die Gefahren besteht?
Sieh da, betrachte auch ihn,
er sitzt auf geflügeltem Roß!
Ein Ungetüm tötet er,
Flammen schnaubt es
und hat drei Leiber.
Nach allen Seiten schweift mein Blick.
Schau dort auf der steinernen Mauer
das Schlachtgewühl der Giganten!
Ja, ihr Lieben, wir sehen es!
Erkennst du, wie auf Enkelados
den Schild mit der Gorgo sie schwingt?
Ich erkenne sie, Pallas, meine Göttin!
Was dann?
Den flammenden, wuchtigen Blitz
in den Fäusten des Zeus,
die unfehlbar treffen ihr Ziel?
Ich sehe ihn. Er brennt zu Asche
den wütenden Mimas.
Und stürmend streckt
einen anderen Sohn der Erde
mit friedlichem Efeustab
Bakchos zu Boden.⁵¹

In der Tragödien-Forschung wurde schon vielfach der Interpretationsversuch unternommen, den vom Chor beschriebenen Tempelschmuck in einen engen inhaltlichen Bezug zur Handlung zu setzen, was aber in inszenierungs- und in ausstattungstechnischer Hinsicht unweigerlich impliziert – Martin Hose hat in seiner Arbeit zum Chor bei Euripides darauf hingewiesen –,⁵² dass alle vom Chor angesprochenen Objekte sowohl in ikonografisch-inhaltlicher als auch

dekorationstechnischer Hinsicht für das Publikum gut sicht- und verifizierbar baulich umgesetzt und für die Spieldauer der Tragödie visuell präsentiert worden sein müssten. Denn nur, wenn die beschriebenen Kunstgegenstände über eine ausreichende Zeitspanne ihre durchaus komplexe und mehrdeutige ikonographische Botschaft aussenden, können sie ihre inhaltliche Botschaft und bildliche Überaufgabe für das Stück zufriedenstellend erfüllen. Sollte dies nicht der Fall sein, würde sich eine architektonische Umsetzung und szenische Präsentation für die zu erzählende Handlung zwangsläufig erübrigen.⁵³

Unseres Erachtens wird die zentrale dramaturgische Aufgabe der Chorodie-Szene – insbesondere im Rahmen der zu etablierenden Stückexposition – viel zu wenig bzw. gar nicht in die uns bereits vorliegenden szenischen Untersuchungen mit einbezogen,⁵⁴ da es in dieser eröffnenden Phase der Tragödie – allein schon aus Bühnenökonomischer und inszenatorischer Sicht – um nichts weniger geht, ja gehen kann, als zunächst ein notwendiges Bühnenambiente zu konstituieren, also eine mit einer entsprechenden Atmosphäre gefüllte Szene zu etablieren, die das Potenzial hat, im Publikum gleichsam lebensbejahend nachzuwirken. Diese, wenn man so will, dramaturgische Überaufgabe (engl. *throughline*, *spine*)⁵⁵ der Chorodie-Szene, die ihren Ausgang, ihren emotionalen Ursprung in der Rhesis des *Ion* hat, könnte auf den Tragödienbeginn und die Exposition des Ion-Dramas mit den Terminus Lebensfreude oder Heiterkeit überschrieben werden.

Nichts anderes macht Sophokles in seinem Philoktetes-Drama, wenn er die äußeren und die inneren Gegebenheiten der Höhle von Odysseus und Neoptolemos beschreiben lässt und so neben der szenischen Lokalität indirekt auf die Lebensumstände der Titelfigur hinweist. Hier bekommt man als Zuschauer – neben allen weiteren vordergründig relevanten bühnentechnischen Informationen für die Handlung – (gleichsam fakultativ) Mitleid mit dem Ausgesetzten, wobei die überbegrifflichen Schlagwörter sich vielleicht eher mit Anteilnahme und Erbarmen umschreiben lassen.

Dass dieses im *Ion* von Euripides angewandte dramaturgische Prinzip in seinen dramatischen Arbeiten kein narrativer Einzelfall ist, belegt uns z.B. die Parodos in der *Iphigenie in Aulis* (Eu. IA 164-303). Auch dort beschreibt ein Chor junger Mädchen detailreich ganz

nach ähnlichem Gestaltungsmuster die lebendige Szenerie des griechischen Heerlagers samt ihren – nicht immer figürlich auf der Szene vorhandenen – griechischen Helden.⁵⁶ Und auch in dieser expositorischen Phase der Tragödie wird allein mit sprachlichen Mitteln vor dem inneren Auge des Zuschauers ein konkretes Bild evoziert, das alle sinnlichen Qualitäten hat, um im Publikum die Emotionen des Chores nachzuvollziehen, ja sich gefühlsmäßig daran zu beteiligen.

Die im *Ion* vom Chor dargebrachten lustvollen Beschreibungen des Tempelschmucks respektive ihre im Stück vorab präsentierte Vorfremde darauf, dienen Euripides also, und zwar im besten Sinne des Wortes, als Beweggrund, als dramaturgischer Aufhänger und Vehikel, um die von der Ion-Figur zuvor tragödienuntypisch positive und hoffnungsvolle Grundstimmung gleichsam nicht versanden zu lassen, sondern analog im Stück handlungsrelevant weiter zu transportieren⁵⁷, was umsetzungstechnisch und in inszenatorischer Hinsicht impliziert, dass Euripides den Chor nicht unmotiviert bzw. mit einer für den Zuschauer szenisch wenig nachvollziehbaren Legitimation in der *Orchestra* erscheinen lassen kann.⁵⁸ Demzufolge wird auch der Auftritt des Chores in der Rede Ions vorbereitet bzw. der Zuschauer auf Fremde beim Tempel hin vorgewarnt, denn nicht zufällig spricht Ion in Eu. Ion 100 von zu erwartenden Besuchern beim Apollon-Heiligtum. Dazu B. Seidensticker:

Erst mit Kreusas Auftritt, genauer, erst in dem Moment, in dem sie angesichts des Apollontempels in Tränen ausbricht (241 ff.), fällt ein Schatten auf das untragische Idyll, beginnt mit der ersten Begegnung zwischen Mutter und Sohn die tragische Gegenbewegung des Stücks, die in den wechselseitigen Mordanschlägen ihren Höhepunkt erreicht. In den ersten Szenen des Stücks ist von dieser Gefahr noch nichts zu spüren. Hier sind offenbar nicht Furcht und Mitleid, sondern unbeschwerter Heiterkeit und amüsiertes Schmunzeln Ziel des Autors, der darum bemüht ist, einen wirkungsvollen Kontrast zu der weiteren überraschenden Entwicklung zu schaffen.⁵⁹

Zurück zur Lokalisierungstechnik: Allein die narrative Tatsache, dass der Chor äußerst plastisch und anschaulich die dekorative Ausgestaltung des Tempels beschreibt, macht eine auf materieller Basis dekorative Umsetzung für den Zuschauer zunächst

wenig nötig. Hinzu kommt, dass das attische Publikum mit dem Wesen und dem Prinzip der Wortkulisse durch jährliche Besuche der Dionysien und Lenäen bestens vertraut war. Szenische Beispiele im engen Bezug einer gegenständlichen Bühnenökonomie machen uns deutlich, dass die für die Handlung notwendigen optischen Signale im griechischen Theater eher durch das dramaturgische Überraschungsmoment ausgelöst wurden (ich erinnere hier z.B. an die Teppichszene im *Agamemnon* des Aischylos oder an die Urnenszene in der *Elektra* des Sophokles), um eine inszenatorisch vorprogrammierte Interaktionswirkung bei den *dramatis personae*, aber auch beim Publikum zu erzielen.⁶⁰

Weitere Belegelemente, warum wir es hier mit einer geradezu mustergültigen Umsetzung (durchaus nach sophokleischem Muster) einer auf sprachlicher Basis zur Darstellung gelangten wahrnehmungsmäßigen Erscheinungsweise zu tun haben, also mit Dingen und Aktionen auf der Bühne zu tun haben, die willentlich nicht gezeigt werden, obwohl von ihnen im Haupttext die Rede ist, lassen sich im Stück verifizieren. Schon mit dem ersten Erscheinen Ions auf der offenen Szenerie, in der er u.a. die Nacht verabschiedet sowie die aufgehende Sonne begrüßt (Eu. Ion 82-88), seine Charakterisierung der unterschiedlichen Vogelarten, die sich rund um die Tempelanlage fliegend oder sitzend aufhalten (Eu. Ion 152ff.), all diese gestalterischen Elemente, diese für eine zu konstituierende Szene notwendigen atmosphärischen Zutaten, werden von Euripides allein mit sprachlichen Mitteln erzeugt und fügen sich mit dem vorhandenen Bühnenhaus zu einem sphärischen und ästhetischen Ganzen.

Natürlich besteht in performativer Hinsicht die komponierte Möglichkeit, dass Ions Beschreibungen der Vögel mithilfe von (Musik)Instrumenten akustisch unterstützt wurden, um diese imaginative Darstellung gleichsam auf doppeltem Wege für das Auditorium zu transportieren. Ein Vasenbild mit einer Komödienszene aus dem J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Abb. 2) mag diese Technik veranschaulichen: Gut zu erkennen ist, dass nicht die beiden für die Zuschauer sichtbaren Akteure die Aulosflöten spielen, sondern der auf der rechten Seite hinter einem Bühnenbusch versteckte Musiker die Klangkulisse erzeugt.⁶¹

Aber z.B. auch der steile Weg zum Heiligtum (Eu. Ion 725ff.), den sicherlich viele Zuschauer durch Berichte, aber auch durch eigene Besuche in Delphi kannten, wird allein mit sprachlichen Mitteln inkl. dem performativen Spiel der beiden Alten dem Publikum vor das geistige Auge geführt.



Abb. 2

Unser Schlussargument – und dieses gilt im erweiterten Sinne für alle hier angeführten, aber auch nicht behandelte Beispiele zur sprachlichen Lokalisierungstechnik – ist das inzwischen in der Tragödienforschung fest verankerte ambivalente Verhältnis der Griechen zum Hören und Sehen. So waren Faktoren wie die poetische Sprache, die unterstützende Musik, Tanz sowie die spezifischen körperlichen Bewegungen der Darsteller die eigentlichen Wirkungsträger in einer Aufführung im 5. Jhdt. v. Chr. und trugen beim agonalen Wettstreit wesentlich zum Sieg respektive im negativen Sinne zur Niederlage einer Aufführung, eines Dramas, eines Tragikers bzw. eines Choregen bei.⁶²

Da der Zuschauer im Dionysostheater spätestens ab den Sitzreihen 12/13/14 keine (ev. vorhandenen) dekorativen Einzelheiten mehr erkennen konnte, war er zwangsläufig genötigt, seine Konzentration mehr auf die individuelle Vortragsweise, die stimmliche Qualität und den expressiven performativen Gestus der Darsteller zu lenken.⁶³ Entsprechend waren die Inszenierungen, die in Athen oder auch anderswo in der griechischen Welt inszenatorisch über die Bühne gingen, in ihrem technischen und künstlerischen Wesen – wie schon erwähnt – eher einfach gehalten. Wir haben es beim griechischen Drama in klassischer Zeit nicht mit einem Ausstattungstheater zu tun, wie wir es heute durch Besuche im Schauspiel oder in der Oper gewohnt sind. Es wurde vor einer einfachen unveränderlichen Kulisse mit relativ wenigen, aber dafür umso mehr dramaturgisch aussagekräftigen Requisiten gespielt⁶⁴ und

alle szenisch notwendigen Gegenständlichkeiten (Dinge, Menschen, Vorgänge) ausschließlich mithilfe des Textes vor- und aufbereitet. Diese gängige Spiel- und Inszenierungsmethode, die bis heute am Theater nach wie vor Bestand hat, findet ihren nächsten künstlerischen Höhepunkt im Theater der englischen Renaissance und in den Werken ihrer bekanntesten Vertreter wie W. Shakespeare, B. Jonson, Ch. Marlowe, J. Ford, F. Beaumont oder Th. Heywood. Auch im elisabethanisch-jakobinischen Sprechtheater wurde in einem baulich und dekorationstechnisch kaum veränderlichen Raum (Globe Theatre London) inszeniert und agiert. Und wie im klassischen Theater der Griechen lag auch im englischen Theater die künstlerische Hauptleistung des Regisseurs/Arrangeurs, des Autors und der Darsteller einerseits darin, die Dinge, Menschen und Aktionen mehrheitlich verbal in nachvollziehbaren vorstellungsmäßigen Ansichten zur Darstellung zu bringen, andererseits gleichzeitig in diesem sprachlichen Gerüst die verschiedenen physischen und psychischen Zuständlichkeiten und Geschehnisse der gerade sprechenden Person bzw. der szenischen Situation auszudrücken.⁶⁵

KONKLUSION

Anhand der drei Tragödien-Beispiele *Philoktetes*, *Ödipus auf Kolonos* und *Ion* konnte aufgezeigt werden, dass die verbale Technik zur Lokalisierung und Gestaltung eines fiktiven Schauplatzes den attischen Tragikern gut bekannt war und entsprechend – insbesondere in den Expositionen ihrer Dramen – Verwendung fand. Festmachen lässt sich, dass sich die Erzähl- und Inszenierungstechnik der antiken Tragödie in Bezug auf außerszenische oder tabuisierte Handlungen in Form von Schilderungen und Berichten auch auf die technische und künstlerische Ausgestaltung einer Tragödie umlegen lässt, da die spezifischen Kernmerkmale zur Definition des fiktiven Spielorts überwiegend anhand des dramatischen Textes, vornehmlich über sprachliche Mittel und somit auf verbal-akustischem Weg dem Auditorium übermittelt wurden, was in Summe die realistische oder naturalistische Ausgestaltung eines Dramas vernachlässigbar erscheinen lässt.

ABSTRACT

About the verbal embodiment of the fictional setting within the attic

tragedy of the 5th century B.C.

This article engages the question of how to use the so-called “verbal setting” in Greek tragedy during the 5th century BC. On the basis of three plays – *Philoctetes*, *Oedipus at Colonus* and *Ion* – it explains the extent to which this literary concept influences directorial application and what effect it has on the scenic features and the audience.

KEYWORDS

Greek Tragedy; Stage Arrangement; Verbal Scenery; Imaginary Technique; Narrative Technique.