

PHOÏNIX 2017

Ano 23
Volume 23
Número 1

ISSN 1413-5787

LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ANTIGA/UFRJ

PHOÏNIX
2017

Ano 23

Volume 23

Número 1

Mauad X

Phoínix 2017 – Ano 23 – Volume 23 – Número 1 – ISSN 1413-5787
Copyright © by Neyde Theml, Fábio de Souza Lessa, Regina Maria da Cunha Bustamante e
Alexandre Santos de Moraes (editores) *et alii*, 2017
Edição: 1.000 exemplares

Direitos desta edição reservados à:

MAUAD Editora Ltda.
Rua Joaquim Silva, 98, 5º andar – Lapa
Rio de Janeiro – RJ – CEP 20.241-110
Tel.: (21) 3479-7422 – Fax: (21) 3479-7400
www.mauad.com.br
mauad@mauad.com.br

Laboratório de História Antiga – LHIA / IH / UFRJ
Largo de São Francisco de Paula nº 1, sala 211 A e 213 – Centro
Rio de Janeiro – RJ – CEP 20.051-070
Tel.: (021) 2221-0034 ramais 205 e 213 – Fax: (021) 2221-4049
www.lhia.historia.ufrj.br
revistaphoínix@gmail.com

Projeto Gráfico:

Núcleo de Arte / Mauad Editora

Revisão:

Bárbara Mauad

Imagem da Capa:

Zeus em mármore coberto com folhas de ouro. Cópia romana do século II d.C.,
a partir de um original grego do século V a.C. Museu Nacional de Roma - Palazzo
Altemps, inv. 8635, Ludovisi Collection.

Phoínix. Laboratório de História Antiga / UFRJ
P574 Ano 23, v. 23, n. 1
 Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.
 Semestral
 ISSN 1413-5787
 ISSN 2527-225X (versão digital)
 História Antiga. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
 Laboratório de História Antiga.
 CDD – 930

PHOÏNIX



Ano 23 – V. 23 – N. 1

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitor: Prof. Dr. Roberto Leher

INSTITUTO DE HISTÓRIA – IH

Diretora: Prof^ª. Dr^ª. Norma Côrtes

LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ANTIGA – LHIA

Coordenador: Prof. Dr. Deivid Valério Gaia

EDITORES

Prof^ª. Dr^ª. Neyde Theml

Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa

Prof^ª. Dr^ª. Regina Maria da Cunha Bustamante

Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes

CONSELHO EDITORIAL

Prof^ª. Dr^ª. Ana Livia Bomfim Vieira – UEMA

Prof^ª. Dr^ª. Ana Teresa Marques Gonçalves – UFG

Prof. Dr. José Antônio Dabdab Trabulsi – UFMG

Prof^ª. Dr^ª. Kátia Maria Paim Pozzer – UFRGS

Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães – UESB

Prof^ª. Dr^ª. Margaret Marchiori Bakos – UEL

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Sousa e Silva – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof. Dr. Markus Figueira da Silva – UFRN

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima – UFF

Prof^ª. Dr^ª. Ana María González de Tobia – UNLP (Argentina)

Prof. Dr. Anderson de Araújo Martins Esteves – UFRJ

Prof. Dr. André Leonardo Chevitaese – LHIA / UFRJ

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira – UFPel

Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva – UFES

Prof. Dr. José Manuel dos Santos Encarnação – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof^ª. Dr^ª. Margarida Maria de Carvalho – Unesp

Prof^ª. Dr^ª. María Cecilia Colombani – Universidad Nacional de Mar del Plata e
Universidad de Morón (Argentina)

Prof^ª. Dr^ª. Maria das Graças de Moraes Augusto – UFRJ

Prof. Dr. Nuno Simões Rodrigues – Universidade de Lisboa (Portugal)

Prof. Dr. Pedro Paulo de Abreu Funari – Unicamp

Prof^ª. Dr^ª. Renata Senna Garraffoni – UFPR

Prof^ª. Dr^ª. Violaine Sebillotte Cuchet – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Serviços Técnicos

Renata Cardoso de Sousa

Bruna Moraes da Silva

Indexada por

Latindex: <http://www.latindex.org>

Cornell University Library: <http://cornell.worldcat.org>

Worldcat: <http://www.worldcat.org>

Sudoc: <http://m.sudoc.fr>

Impactum – Coimbra University Press: <http://impactum.uc.pt>

SUMÁRIO

EDITORIAL	9
TRÊS MITOS GREGOS DE CAOS E DE <i>ATAXIA</i>	12
<i>Nuno Simões Rodrigues</i>	
¿CÓMO NOMBRAR LO INNOMBRABLE? LA VIDA Y LA MUERTE EN LAS SOCIEDADES GRIEGAS ARCAICAS.....	30
<i>María Cecilia Colombani</i>	
ZEUS ¿ÓRFICO? EN <i>SUPLICANTES</i> DE ESQUILO: ENTRE EXPERIENCIA COLECTIVA Y <i>POÍESIS</i> TRÁGICA	49
<i>María del Pilar Fernández Deagustini</i>	
TEATRO E PINTURA, DUAS FORMAS DE <i>MIMESIS</i>	66
<i>Maria de Fátima Silva</i>	
OS PRÓLOGOS DE HERÓDOTO E TUCÍDIDES: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DE ÂMBITO FILOSÓFICO E FILOLÓGICO.....	89
<i>Martinho Tomé Martins Soares</i>	
<i>EUSÉBEIA:</i>	
UM VALOR DO “SISTEMA DE CONDUTA” ATENIENSE (V SÉCULO A.C.).....	108
<i>Talita Nunes Silva</i>	
PERSONAGENS EM MOVIMENTO NA <i>VRBS</i> – CONSIDERAÇÕES SOBRE AS NOÇÕES DE ESPAÇO, TEMPO E RISÍVEL NA LITERATURA LATINA	124
<i>Arlete José Mota</i>	
MODOS DE INSERÇÃO DO <i>CINEGÉTICO</i> , DE GRATTIUS FALISCUS, NA TRADIÇÃO DA POESIA DIDÁTICA ANTIGA.....	140
<i>Matheus Trevizam</i>	
AUGUSTO POR SUETÓNIO: O HOMEM E A CONSTRUÇÃO DO DEUS	158
<i>José Luís Brandão e Delfim Leão</i>	
RESENHA	
COLOMBANI, María Cecilia. Hesíodo: discurso y linaje . Una aproximación arqueológica. Mar del Plata: EUDEM, 2016, 523 p.....	186
<i>Juan Manuel Gerardi</i>	
PERFIL DA REVISTA	191
NORMAS PARA PUBLICAÇÃO	192

SUMMARY

EDITORIAL	9
THREE GREEK MYTHS OF CHAOS AND <i>ATAXIA</i>	12
<i>Nuno Simões Rodrigues</i>	
HOW NAMING THE UNNAMEABLE? LIFE AND DEATH IN ARCHAIC GREEK SOCIETIES.....	30
<i>Maria Cecilia Colombani</i>	
ORFIC? ZEUS IN AESCHYLUS' <i>SUPPLIANTS</i> . BETWEEN COLLECTIVE EXPERIENCE AND TRAGIC <i>POÍESIS</i>	49
<i>Maria del Pilar Fernández Deagustini</i>	
THEATRE AND PAINTING, TWO FORMS OF <i>MIMESIS</i>	66
<i>Maria de Fátima Silva</i>	
THE PROLOGUES OF HERODOTUS AND THUCYDIDES: SOME PHILOSOPHICAL AND PHILOLOGICAL CONSIDERATIONS.....	89
<i>Martinho Tomé Martins Soares</i>	
<i>EUSÉBEIA</i> : UN VALEUR DU 'SYSTÈME DE CONDUITE' ATHÉNIEN (VE SIECLE AVANT J.-C.).....	108
<i>Talita Nunes Silva</i>	
CHARACTERS IN MOTION IN THE <i>VRBS</i> – CONSIDERATIONS ABOUT THE ESPACE, THE TIME AND THE RISIBLE IN THE LATIN LITERATURE...	124
<i>Arlete José Mota</i>	
WAYS OF INSERTION OF GRATTIUS FALISCUS' <i>CYNEGETICON</i> IN THE TRADITION OF ANCIENT DIDACTIC POETRY	140
<i>Matheus Trevizam</i>	
AUGUSTUS BY SUETONIUS: THE MAN AND THE MAKING OF THE GOD...	158
<i>José Luís Brandão e Delfim Leão</i>	
REVIEWS	
COLOMBANI, María Cecilia. Hesíodo: discurso y linaje . Una aproximación arqueológica. Mar del Plata: EUDEM, 2016, 523 p.	186
<i>Juan Manuel Gerardi</i>	
PROFILE MAGAZINE	191
PUBLICATION STANDARDS	192

EDITORIAL

Este número da **Phoînix** traz nove artigos que realçam a abordagem de temas relativos à Antiguidade clássica – predominando artigos de helenistas, seis no total –, bem como estabelecem um diálogo profícuo com os textos literários de diversos gêneros. Somente um artigo, o de Talita Nunes Silva, propõe um diálogo estreito entre a história e a iconografia.

Talvez, neste momento, fosse pertinente recuperar e, ao mesmo tempo, estender para as ciências humanas o que Clóvis Gruner (2008, p. 13) discorre sobre a relação entre a história e a literatura. Segundo o autor, o pesquisador deve “... assumir, desde a escolha do objeto, o desafio de empreender uma leitura de experiências passadas tomando como fonte privilegiada o discurso literário e as maneiras pelas quais a literatura foi apreendida em diferentes contextos espaciais e temporais”. É exatamente o que os autores, pesquisadores nacionais e internacionais do mundo greco-romano, propõem fazer ao oferecerem ao público trabalhos que apresentam enfoques e abordagens diferenciadas.

Começemos com o artigo de Nuno Simões Rodrigues, que defende, ao analisar três casos da mitologia – os mitos da Gigantomaquia, da Centauromaquia e da Amazonomaquia –, como evidente que a ideia de «caos» e de desordem ou ataxia foi objeto de reflexão por parte dos poetas desde pelo menos o século VIII a.C. A argumentação do autor toma como base os poemas homéricos e a obra atribuída a Hesíodo serem os mais antigos testemunhos literários conhecidos da cultura dos gregos.

O teatro antigo, com matizes diferenciadas, é o objeto de análise dos artigos de Maria de Fátima Silva, María del Pilar Fernández Deagustini e Maria Cecília Colombani para o caso grego, e de Arlete José Mota para o latino.

Maria de Fátima Silva articula teatro e iconografia ao estudar a presença da pintura em suporte cerâmico nas peças teatrais. A autora defende que, embora com um contributo relativamente discreto, o teatro é, mesmo assim, um transmissor interessante de informações, sob a forma de descrições de

“quadros” ou criação de metáforas, que tornam patente a “popularidade” dessa forma de expressão plástica. Já María del Pilar Deagustini se centra na análise das **Suplicantes** de Ésquilo, buscando refletir acerca do elemento divino em função do desenvolvimento da trama dramática. Neste caso, a helenista adverte que a representação de Zeus, divindade inevitável da obra, se mostra delineada com características chamativas que provocam o seu exame.

A partir de uma leitura de **A cidade antiga** de N. Fustel de Coulanges, Maria Cecília Colombani elabora uma reflexão sobre a morte como um fato antropológico e sobre o seu enquadramento no conjunto das crenças gregas arcaicas. A tragédia **Alceste** de Eurípides é tratada pela autora através de um viés filosófico-antropológico, considerando a relação do homem com a morte.

O teatro também é a documentação para o artigo de Arlete Mota, porém num diálogo com Horácio e Juvenal, satíricos, e Marcial, epigramista. Diferente dos textos dos helenistas, que privilegiaram a tragédia, a autora irá se centrar na comédia latina de Plauto. No artigo é defendido que a contribuição dos poetas citados e as suas práticas textuais em que se destacam uma exata noção de utilização dos mecanismos que provocam o riso, trazem ao leitor moderno uma perceptível atmosfera do tempo vivido e do espaço percorrido, em especial na Cidade. Por meio de uma seleção de personagens, que andam pela cidade e sentem os sabores das tabernas e dos costumeiros jantares, a dinâmica própria da Vrbs será estudada.

Os três próximos artigos abordam a sociedade greco-romana também por meio da documentação literária. O gênero historiográfico predomina no artigo de Martinho Tomé Martins Soares. O helenista defende que os prólogos das obras de Heródoto e Tucídides evidenciam as condições que Hannah Arendt considera estarem na base do surgimento da historiografia grega: grandiosidade e imortalidade – às quais acrescentamos a política. Por outro lado, os conceitos de **historie** e **syngrapho** permitem-nos estabelecer importantes diferenças entre os trabalhos dos dois historiadores gregos.

O artigo de Matheus Trevisan descreve um poema latino sobre a caça, intitulado **Cinegético**, como típico representante textual da poesia didática antiga. Ao mesmo tempo, intenta particularizá-lo no interno de sua categoria literária pela maneira de Grattius Faliscus construir a figura do “aluno” no poema e repartir os níveis temáticos da obra, entre ostensivo/concreto e subjacente/abstrato.

Encerrando o conjunto de artigos que se dedica prioritariamente à interpretação da documentação literária, temos o de José Luís Brandão e de Delfim Leão. Os autores centram-se na **Vida de Augusto** de Suetônio analisando a forma como o autor organiza a narrativa, seleciona os eventos e aborda os tópicos sobre os quais centra o relato, de maneira a desenhar um retrato fortemente ideológico de Augusto.

Centrado na interpretação de imagens em suporte cerâmico, o artigo de Talita Nunes Silva defende que a eusébeia (piedade) era um dos valores do “sistema de conduta” da Atenas do V século a.C. Como parte deste “sistema”, os desvios cometidos contra esse valor eram considerados formas de transgressão. Ao discorrer sobre a piedade, opta-se pela ênfase na piedade filial. Neste sentido, ao utilizar as imagens áticas, a autora apresenta o matricídio realizado por Orestes como um exemplo de transgressão a esse princípio, ou seja, como uma demonstração de impiedade.

Por fim, convidamos os especialistas nos estudos sobre a Antiguidade, bem como o público em geral, para uma leitura proveitosa dos artigos que compõem este novo número da **Phoînix**.

Os Editores

Referência bibliográfica

GRUNER, C. Introdução. In: GRUNER, C.; DeNIPOTI, C. (Org.) **Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 9-17.

TRÊS MITOS GREGOS DE CAOS E DE ATAXIA*

Nuno Simões Rodrigues**

Resumo:

A ideia de «vazio» parece estar presente na cultura grega praticamente desde o seu início. Com efeito, se atendermos ao fato de os poemas homéricos e a obra atribuída a Hesíodo serem os mais antigos testemunhos literários conhecidos da cultura dos gregos, então, parece-nos mais do que evidente que a ideia de «caos» e de desordem ou ataxia foi objeto de reflexão por parte dos poetas desde pelo menos o século VIII a.C. Este ensaio pretende analisar três casos da mitologia em que essas ideias parecem o tema de base que os estrutura: os mitos da Gigantomaquia, da Centauromaquia e da Amazonomaquia.

Palavras-chave: caos; ataxia; cosmos; ordem; desordem; Gigantomaquia; Centauromaquia; Amazonomaquia.

THREE GREEK MYTHS OF CHAOS AND ATAXIA

Abstract: *The idea of “vacuum” seems to have been present in Greek culture almost from the its beginning. Indeed, if we look at the fact that the Homeric Poems and the work attributed to Hesiod are the earliest known literary testimonies of the Greeks’ culture, then it seems to us more than evident that the ideas of “chaos” and disorder or ataxia have been the subject of reflection by poets since at least the eighth century BC. This essay aims to analyze three cases of the Greek mythology in which these ideas seem the basic theme that structures them: the myths of Gigantomachy, Centauromachy and Amazonomachy.*

Key-words: caos; ataxia; cosmos; order; disorder; Gigantomachy; Centauromachy; Amazonomachy.

* Recebido em: 17/04/2017 e aceito em: 10/05/2017.

** Professor de História Antiga da Universidade de Lisboa (CH-ULisboa/CECH-UC).

Introdução

A ideia de «vazio» parece estar presente na cultura grega praticamente desde o seu início. Com efeito, se atendermos ao fato de os poemas homéricos e a obra atribuída a Hesíodo, e não necessariamente por esta ordem, serem os mais antigos testemunhos literários conhecidos da cultura dos gregos, então, parece-nos mais do que evidente que a ideia de «caos» foi objeto de reflexão por parte dos poetas desde pelo menos o século VIII a.C.

Importa referir, porém, que o termo grego *chaos* não significa estritamente «desordem», como é frequente ler-se, mas sim «um abismo hiante e sem fundo em contínuo turbilhão» (PINHEIRO, 2007, p. 78), um espaço imenso e tenebroso, em cujo interior se revela a confusão dos elementos e no qual radica a noção de «desordem», por oposição a uma ordem, organização ou *kosmos*, em qualquer das suas vertentes.

Por conseguinte, apesar de não raramente a ideia de «desordem» andar associada ao conceito grego de *chaos*, a verdade é que os termos não são totalmente coincidentes, sendo aquela mais expressão do que os gregos entendiam por *ataxia*. Essa concepção parece-nos bem clara no **Timeu** de Platão, por exemplo, texto em que as ideias de ordem (*taxis*) e desordem (*ataxia*) são diretamente confrontadas (PLATÃO. **Tim.** 30a). Não obstante, a *ataxia* não deixa de ser uma expressão de *chaos*, tal como *taxis* é sintoma de *kosmos*. Uma vez mais, é em Platão que nos sustentamos para aferir esta ideia, designadamente no **Górgias**, quando o filósofo faz alinhar os dois conceitos enquanto fórmulas de sentido comum (PLATÃO. **Grg.** 504a; cf. 506d) – pelo que consideramos que as narrativas míticas que refletem a desordem e a ausência de organização de um universo não deixam de ser derivadas de caos ou parte integrante do caos.

Assim o entendeu já Ovídio no final do século I a.C., ao escrever os seguintes versos na abertura das **Metamorfoses** (OVÍDIO. **Met.** 5-9, trad. P. Alberto):

Antes do mar e das terras e o céu, que tudo cobre,
um só era o aspecto da natureza no orbe inteiro:
Caos lhe chamaram. Era uma massa informe e confusa,
nada a não ser um peso inerte, nela amontoando-se
as sementes discordantes de coisas desconexas.

No poeta romano predomina, portanto, a ideia de ausência de forma e de confusão, de desordem, de *ataxia*. Muito certamente, Ovídio deduziu-a do que conhecia dos autores gregos, acabando por delimitar o sentido mais amplo de *chaos* numa definição mais estrita de «desordem». De certa forma, herdamos essa percepção ovidiana. Mas não podemos esquecer o sentido grego original da ideia, que, no entanto, incluía a perspectiva consagrada pelo poeta latino.

Assim, as concepções de *ataxia* e *taxis*, enquanto expressões de *chaos* e *kosmos*, respectivamente, são já visíveis em Homero e em Hesíodo. Na *Ilíada*, as águas aparecem como a origem de tudo, inclusive dos deuses. Passos como «Oceano, origem dos deuses» (II. XIV, vv. 201, 302) ou «Oceano, que é a origem de todos os deuses» (II. XIV, v. 246) (Cf. HAVELOCK, 1987, p. 31-53) levam a crer que os gregos olhavam para essa força cósmica, que se distinguia do mar (*thalassa*, o qual também se origina em Oceano, II. XXI, vv. 195-197 – LÉTOUBLON, 2014, p. 29), como algo que envolvia todo o universo, uma hipóstase da água que rodeava o mundo e espécie de caos e desordem primordial de onde tudo tinha emergido e onde tudo se teria originado.

Também a importância dada à Noite, no mesmo poema, no qual se diz ser ela «subjugadora dos deuses e dos homens» (II. XIV, v. 259), pode ser indício de que tal personificação terá sido entendida como uma variante de caos original. De fato, vários textos dos séculos VII a V a.C. consideram a Noite filha de Caos e a origem do mundo (FERREIRA, 2008, p. 29; DOWDEN, 2014, p. 55-56), como o que se registrou no famoso Papiro de Derveni, que inclui uma teogonia órfica não posterior a 500 a.C. e em que se lê que «a profundidade da Noite é inigualável» (col. 11) (FREITAS, 2015, p. 108); ou a paródia aristofânica *As Aves*, cujo passo vale a pena reproduzir: «No princípio havia o Caos, a Noite, o negro Érebo e o Tártaro imenso» (ARISTÓFANES. *Av.*, vv. 690-695). Nesse passo do cômico grego, a Noite aparece a par do Caos, enquanto fórmula original, associada ao Vazio e, de certo modo, a uma ideia de desordem, confirmando a importância desse estado hipostático na concepção grega de origens.

Por outro lado, a famosa écfrase do Canto XVIII da *Ilíada*, conhecida como «Escudo de Aquiles» (II. XVIII, vv. 468-617), é uma demonstração absoluta de *taxis*, para não dizer até uma cosmogonia, apesar de, no texto em causa, não encontrarmos propriamente uma descrição da criação do

mundo, dos deuses ou do homem. Mas há, indubitavelmente, uma exposição da sua ordem.

Quanto a Hesíodo, toda a estrutura da **Teogonia** assenta na ideia de passagem do caos ao cosmos. Na linha sucessória, narrada em processo de devir¹, em que o poema consiste, a frase primordial é precisamente «O que primeiro existiu foi o Caos» (HESÍODO. **Th.**, v. 116), aqui como hipóstase do Vazio, de onde nascem precisamente «Érebo e a negra Noite» (HESÍODO. **Th.**, v. 123). Desse abismo primordial e atáxico provém a ordenação que corresponde aos nascimentos dos deuses e à distribuição de atributos e de domínios sobre os quais passarão a governar. Trata-se, portanto, de uma verdadeira ordenação do mundo.

É nossa opinião que a exposição dessas concepções não se limitava ao foro das teogonias em sentido estrito. Aliás, as referências homéricas citadas são já prova disso. Antes, ela difundiu-se por narrativas míticas, independentemente das formas que estas tenham assumido. Isso é o que confirmamos com os três estudos de caso que apresentamos de seguida.

Com efeito, parece-nos que há três mitos gregos, em particular, cujo sentido só pode ser totalmente apreendido a partir das noções de *chaos/ataxia* e de *kosmos/taxis*. Terá sido precisamente esse sentido a outorgar o êxito que eles tiveram não apenas na literatura grega e posterior como também nas artes plásticas, designadamente na escultura ornamental de edifícios públicos nas cidades gregas antigas. Referimo-nos à Gigantomaquia, à Centauromaquia e à Amazonomaquia.

Como os próprios nomes indicam, trata-se de mitos de combate (*ma-che*), aos quais subjaz, sobretudo e essencialmente, a ideia de ordenação do mundo. A nossa análise desses mitos é assumidamente devedora das perspectivas estruturalistas. Com efeito, das várias epistemologias que podemos trazer à colação, parece-nos que estas são as que mais sentido fazem para uma compreensão cabal e abrangente dos mitos em causa. Relembramos que aquelas são leituras que partem da ideia de que nos mitos podemos encontrar estruturas sintagmáticas comuns e sequências que se definem por mitemas-padrão que convergem para estruturas, como as ideias de «natureza» e de «cultura» (CSAPO, 2005, p. 200, 230). Como veremos, essas definições revelam-se totalmente apropriadas à interpretação dos mitos seleccionados.

1. A Gigantomaquia

Depois que Zeus libertou os irmãos da prisão a que Crono, seu pai, os tinha sujeitado no seu interior, os filhos uniram-se numa luta contra o progenitor, que ficou conhecida como Titanomaquia. Esta teomaquia primordial teria sido motivo de uma epopeia arcaica hoje desaparecida (DAVIES, 1989, p. 13-18), sendo a versão que conhecemos narrada, sobretudo, por Hesíodo. O tema consiste numa aliança de Crono com seus irmãos, os Titãs, nome genérico dado aos filhos de Úrano e Geia. Desses, apenas Oceano se manteve apartado do conflito, até que acabou por ajudar os adversários do irmão Crono. Estes, por sua vez, foram liderados por Zeus, a quem se aliaram os dois irmãos, Posídon e Hades, e as três irmãs, Hera, Deméter e Héstia. A guerra contra os Titãs teve como objetivo afastá-los do poder, do qual se tinham apoderado após a mutilação de Úrano por parte de Crono. O governo titânico, porém, revelou-se déspota, e os comportamentos dos titãs, demasiado opressores, como mostra a atitude de Crono relativamente aos seis filhos que teve de Reia. Uma vez salvo pela mãe, com a ajuda da avó e de outras entidades divinas, porém, Zeus encabeçou uma revolta que culminou na batalha conhecida como Titanomaquia, a qual terminou com a vitória dos deuses, doravante conhecidos como olímpicos, sobre os Titãs (HESÍODO. **Th.**, vv. 73, 390-394, 617-735; HOMERO. **II.** XIV, v. 203; PAUSÂNIAS. 5.7.6-10; 8.2.2; APOLODORO. **Bib.** 1.6-7; DIODORO SÍCULO. 6. frg. 4; OVÍDIO. **Fast.** 3.793; NONNUS. **D.** 12.43; 18.223, 264; 24.230; 31, 264; 36.110).

Na sequência desse combate primordial, Zeus, Posídon e Hades sortearam entre si os domínios sobre os quais viriam a governar. Zeus ficou com o céu, Posídon com o mar e Hades com os infernos (**II.** XV, vv. 187-193) (DOWDEN, 2014, p. 54). Assim, o mundo ficou ordenado, pelo que a Titanomaquia é essencialmente um mito de ordenação do mundo (KIRK, 1970, p. 178-181; 213-215). Além de que a morte ou afastamento de um soberano, seja ele Úrano ou Crono, representa sempre a ameaça do regresso à *ataxia*, aproximando-se do *chaos*, pelo que o esforço de Zeus e a consequente reordenação do sistema são sintoma de regresso à *taxis*. Importa ainda referir que a revolta de Crono, primeiro, e a de Zeus, depois, introduzem ainda um novo dado essencial na ordem do mundo: a sucessão (PINHEIRO, 2007, p. 109; VERNANT, 1999, p. 15-65), o dever geracional que equivale ao tempo da História em leitura mítica.

Alguns autores tentaram explicar o mito da Titanomaquia de uma forma evemerista, para não dizer simplesmente etiológica, associando a narrativa a perturbações geológicas que terão agitado a Tessália em épocas remotas (HACQUARD, 1996, p. 285). Mas essa nos parece uma explicação demasiado simplista, para não dizer frágil. A essência do mito da Titanomaquia é, sem dúvida, mais profunda e com um sentido mais antropológico do que meramente geológico. E cremos poder sustentar nossas afirmações com a análise da Gigantomaquia.

Na verdade, e uma vez mais em termos estruturais e abrangentes – que é como quem diz estruturalistas –, a Gigantomaquia parece ser uma duplicação do mito da Titanomaquia. E muito provavelmente o é. É sintomático que algumas tradições considerassem que o sorteio dos domínios pelos deuses olímpicos se teria dado após a Gigantomaquia e não depois da Titanomaquia (DOWDEN, 2014, p. 54). No entanto, Hesíodo não menciona a Gigantomaquia, que vem referida essencialmente por Apolodoro, já no século II a.C. O poeta arcaico apenas refere a origem dos Gigantes, mas não a batalha que ocorreu entre eles e os deuses, o que não significa, porém, que a tradição oral grega não conhecesse já essa variante da Titanomaquia. Píndaro e Eurípides e a arte do século VII a.C. são prova de que a tradição era bem mais antiga do que Apolodoro (PÍNDARO. **N.** 1, vv. 67-69; **P.** 8, vv. 12, 17ss.; EURÍPIDES. **Cyc.**, vv. 5ss.; **HF**, vv. 177ss.; **Ion**, vv. 216ss; DOWDEN, 2014, p. 53; WOODFORD, 2014, p. 159-160). Mas o tema foi afortunado na sua perenidade, e a decoração das bases do Altar de Zeus (séc. II), em Pérgamo, é o mais evidente exemplo desse êxito.

Os textos gregos contam que os Gigantes tinham nascido da Terra e que esta os tinha concebido por intermédio do sangue da castração de Úrano para vingar os Titãs (HESÍODO. **Th.**, v. 184), precisamente, que haviam sido encerrados no Tártaro por terem ousado desafiar o poder do pai. Os Gigantes são descritos como seres aterradores, de espesso cabelo e barba e com serpentes no lugar de pernas (APOLODORO. **Bib.** 1.6.1). Nascidos na Trácia, logo após o nascimento ameaçaram Úrano, lançando contra ele árvores a arder e enormes rochedos. Assim, uma vez derrotados os Titãs, os Olímpicos prepararam-se para derrotar essa nova ameaça. Na verdade, os Gigantes não eram deuses nem homens. Eram sim *makrobioi*, seres intermédios entre os deuses e os homens: semelhantes aos deuses pela força, mas mortais como os homens (PINHEIRO, 2007, p. 113). Para combater os Gigantes, Zeus encarregou Atena de pedir ajuda a Hércules para matá-

-los, uma vez que, dada a natureza híbrida dos ditos, apenas um deus com a ajuda de um mortal conseguiria eliminá-los (APOLODORO. **Bib.** 1.6.1).

A batalha ocorreu na Trácia. Os Gigantes atacaram os deuses olímpicos, atirando-lhes pedras e troncos de árvores. Os deuses defenderam-se e atacaram usando lanças e armas que lhes eram inerentes, como o raio de Zeus. Numa estratégia de invadir o espaço divino, os Gigantes empilharam as montanhas mais importantes da Grécia para subirem ao céu. Foi então que um deles, Porfirion, saltou para o Olimpo e atacou Hera, tentando violá-la. Zeus fulminou-o com o raio e Hércules feriu-o mortalmente com uma flecha. O gigante acabou por morrer (APOLODORO. **Bib.** 1.6.1).² Apolodoro descreve na **Biblioteca** todo o combate com algum pormenor, fornecendo, inclusive, os nomes dos gigantes e indicando como morreu cada um deles, frisando que todos acabaram por ser mortos pelas flechas de Hércules. A Gigantomaquia termina, assim, com a vitória dos deuses olímpicos sobre os Gigantes.

Na leitura tardia da mitologia grega, de que Apolodoro faz já eco, a Gigantomaquia aparece na sequência da Titanomaquia. Mas parece-nos que essa foi a fórmula encontrada pelos mitógrafos antigos para conferir um sentido «lógico» a ambas as narrativas que, não obstante, como referimos, funcionam como uma duplicação uma da outra. Muito provavelmente, tratava-se de duas mitologias autônomas, eventualmente paralelas, que acabaram por ser assimiladas num encadeamento sequencial ainda pelos autores gregos antigos. Alguns investigadores têm sugerido também a possibilidade de o mito traduzir sobreposições de sistemas mítico-religiosos derivadas dos movimentos migratórios e populacionais quando da formação do povo grego. Nesse sentido, o mito poderia expor a ideia de superioridade étnica sobre outras culturas, o que também sustentaria a hipótese de estarmos perante uma cristalização mítica de um acontecimento histórico que se teria definido pela tentativa de povos do norte balcânico terem tentado apoderar-se de comunidades do sul (PINHEIRO, 2007, p. 117). Essa seria mais uma leitura evemerista do mito.

Mas, na verdade, como notamos, a estrutura que preside à concepção de ambos os mitos é essencialmente a mesma: a luta dos deuses olímpicos, aqueles que vieram a vingar no sistema religioso grego, contra as forças da *ataxia* que introduzem o risco de regresso ao *chaos* primordial. O sistema cultural organizado dos deuses do Olimpo, no qual se reconhece um pai/rei,

irmãos igualmente soberanos e filhos representantes e governantes de outros domínios, opõe-se à natureza caótica das forças representadas pelos Gigantes, que se expressam em armas primitivas como rochas e troncos de árvores. Em síntese, e numa leitura estruturalista, o mito da Gigantomaquia traduz a ideia de oposição entre natureza e cultura, *physis e nomos*, as quais têm correspondência, quanto a nós clara, nos binômios *ataxia/taxis*³ e, claro, *chaos/kosmos* (LIVINGSTONE, 2014, p. 125; PINHEIRO, 2007, p. 29 – parece-nos que, mais do que uma posição alegórica, essa é uma leitura estruturalista).

2. A Centauromaquia

Outro combate mítico que queremos trazer à colação é o dos Centauros. Na verdade, são várias as narrativas gregas que referem batalhas com esses seres híbridos que, na época clássica, eram representados como metade homem (parte superior) e metade cavalo (parte inferior), mas a quem Homero se refere laconicamente como «centauros das montanhas» (II. 1.268). Os mitos de Hércules e de Teseu são o contexto em que os mitógrafos da Antiguidade integraram esta tradição, apesar de os mitos de Aquiles, Jasão e Asclépio também os referirem – e numa fórmula significativamente distinta da que encontramos nos outros ciclos mitológicos.

Segundo a tradição mitológica, esses três heróis teriam sido educados por Quíron, um centauro filho de Crono e de uma oceânide chamada Fílira (APOLODORO. **Bib.** 1.2.4). E importa aqui notar que Quíron tinha uma forma híbrida de homem-cavalo porque o seu pai se teria metamorfoseado num equino para escapar a Reia e assim fecundar Fílira. Por conseguinte, Quíron era irmão de Zeus e dos restantes olímpicos da sua geração e, como tal, um ser imortal. Esta condição contrasta com a dos restantes centauros conhecidos e deverá ser a razão por que o caráter de Quíron é distinto do pertencente aos outros centauros. Com efeito, Quíron é um ser sensato e benfazejo, e por isso escolhido para tutor de heróis como os acima mencionados.⁴ Outro centauro de características semelhantes às de Quíron é Folo. Este era filho de Sileno e de uma ninfa, e destaca-se na tradição mitológica grega pela forma hospitaleira como recebe Hércules em sua casa, tendo o cuidado de servir ao herói carne cozida enquanto ele a consumia crua. O episódio serve de contexto a uma centauromaquia protagonizada por Hércules, motivada pelo vinho e na qual Folo acabou por encontrar a morte (APOLLODORO. **Bib.** 2.5.4).

É possível que esse episódio tenha feito parte de uma epopeia desaparecida, centrada na figura de Hércules, cujo destino anda associado aos centauros, como mostra o episódio de Nesso (SÓFOCLES. **Tr.**, vv. 580-585; APOLODORO. **Bib.** 2.7.6). Mas o tema sobreviveu essencialmente em autores tardios. Facilmente percebemos que Quíron e Folo são exceções à regra dos Centauros. E essa excepcionalidade deverá explicar-se pelas origens mitográficas das personagens em discussão.

Os Centauros, que não estes dois, são apresentados no quadro da mitologia grega como filhos de Íxion e de uma nuvem, Néfele, à qual Zeus havia dado a forma da deusa Hera (um clone de Hera). Íxion era rei dos Lápitais, da Tessália, que enganou o sogro para conseguir a mão da esposa. Além do logro, Íxion assassinou o sogro, lançando-o traiçoeiramente num fosso cheio de brasas. Íxion tornou-se assim culpado de perjúrio e de homicídio familiar. Mas Zeus apiedou-se de Íxion e perdoou-lhe o crime. Este, porém, mostrou-se ingrato para com o deus, quando tentou seduzir a deusa Hera. Zeus montou-lhe uma armadilha e moldou uma nuvem com a forma igual à deusa. Íxion revelou o seu caráter unindo-se à réplica, da qual nasceram os Centauros. Íxion é um dos eternamente castigados no Hades, estando amarrado a uma roda em chamas e sendo continuamente fustigado por serpentes. Como Íxion havia provado da ambrosia dos imortais, o seu castigo tornou-se eterno (APOLODORO. **Ep.** 1.20).

Os Centauros são assim, desde logo, negativamente marcados à nascença. Eles nascem de um réprobo e, portanto, com uma tendência para a *ataxia*, como se mostra no mito de Hércules. Mas é o mito de Teseu – e os usos que lhe foram dados na cultura grega – que acabou por consagrar o tema dos Centauros e da Centauromaquia.

O grande companheiro de Teseu é o lápita Pirítoos, que era filho de Íxion e, portanto, irmão dos Centauros. Quando do seu casamento com Hipodâmia, Pirítoos convidou os Centauros para a boda. Mas estes, quais seres naturais e primevos, não estavam habituados a beber vinho (tema que aparece igualmente na Centauromaquia protagonizada por Hércules e que deverá ser uma duplicação da de Teseu), pelo que, assim que o provaram, ficaram embriagados, ao ponto de um deles tentar violar a própria noiva, o que provocou uma luta desenfreada entre os lápitais e os Centauros (D.S. 4.69ss.; 5.81). Estes, derrotados, acabaram por abandonar a Tessália (APOLODORO. **Ep.** 1.21). Não raramente, aliás, quando descontrolados, os Centauros tentam violar mulheres, como Eurítion quando atacou Mne-

símaque, ou Nesso a Dejanira ou Hileu e Reco a Atalanta (APOLODORO. **Bib.** 2.5.5; 2.7.6; 3.9.2).

O combate dos lápitas contra os Centauros é a Centauromaquia mais conhecida, mas não era a única mitologicamente registrada. Apesar dos registros tardios, como os que lemos em Apolodoro, em Higino ou em Diodoro, as fontes iconográficas e algumas referências literárias nos poemas homéricos, na **Odisseia** em particular, em Hesíodo, em Teógnis ou em Píndaro (**Od.** XXI, vv. 295-304; **HESÍODO. Sc.**, vv. 178-190; **PÍNDARO. P.** 2, vv. 40-48; **WOODFORD**, 2014, p. 163-165) deixam perceber a Antiguidade do tema na cultura grega.

Várias leituras avançaram com teorias interpretativas da Centauromaquia, sendo certo que já Platão, e mais tarde Lucrecio, duvidavam da existência dos Centauros (**PLATÃO. Phdr.** 229c-e; **LUCRÉCIO.** 5. 878). Os evemeristas consideram a possibilidade de o mito radicar na problemática da domesticação do cavalo, que se reforça com a referência à origem dos centauros nas planícies tessálias. Com efeito, não seria despropositada a ideia de as comunidades do sul, desconhecendo a figura de homens montados a cavalo, criarem no imaginário coletivo o mito do centauro. Outras teses apontam para o totemismo, para as influências orientais e para a paleontologia (**HERRERO DE JÁUREGUI** 2012, p. 191-195).⁵ Um famoso estudo de Dumézil, já na linha estruturalista, salientou a possibilidade de o mito grego dos Centauros estar relacionado com as mitologias védicas (**DUMÉZIL**, 1929). Outras leituras de tipo naturalista, alegórico e ritualista foram também propostas (**HERRERO DE JÁUREGUI**, 2012, p. 207-210). Mas parece-nos evidente que esse mito, na expressão particular da Centauromaquia (na verdade o tópico mais famoso ligado a estes seres), é outra fórmula para exprimir a dialética da oposição natureza/cultura, *physis/nomos* ou *ataxia/taxis*, *chaos/kosmos*.⁶ Note-se como Sófocles chama *anomoi* aos Centauros (**SÓFOCLES. Tr.**, v. 1096).

Com a sua personalidade violenta, a dieta omofágica, a incapacidade para digerir um elemento civilizacional como o vinho,⁷ que traduz um desconhecimento da técnica que se exprime também no tipo de armas que usam nos seus ataques (pedras, pinheiros, freixos ou cornos de boi, e.g.⁸), o habitat em que se encontram e o desconhecimento de instituições, os Centauros exprimem a desordem e a natureza indomada por oposição aos heróis que os combatem, como Hércules, Pirítoos e Teseu. Este é, aliás, um herói tido como fundador de Atenas. A incapacidade de assumir a hospitalidade e a sexualidade como algo integrante da existência e, portanto,

ordenado no quadro desse sistema, que se traduz na luxúria, lascívia e nas tentativas de violação de mulheres – inclusive de uma noiva na sua própria boda – é mais um sintoma dessa indomabilidade.

3. A Amazonomaquia

O terceiro mito que pretendemos trazer à discussão é o das Amazonas. Trata-se de uma tradição mitográfica riquíssima, com imensas variantes na cultura grega, mas com os denominadores comuns da origem e da localização.⁹ As Amazonas eram filhas de Ares, o deus da guerra, e da ninfa Harmonia, e eram originárias dos territórios do norte, entre o Cáucaso e a Trácia ou a Cítia, o que fazia delas um povo liminal e marginal. Aliás, as Amazonas partilhavam essa característica com os Centauros – que, ao habitarem em montanhas e cavernas, eram um povo arredado do convívio humano –, e com o Gigantes –, que, ao se originarem no interior da Terra, mantinham um traço distinto, alheio a todos os restantes seres. Com efeito, Amazonas, Centauros e Gigantes são todos entidades liminais.

A outra característica que marcava a especificidade das Amazonas era o fato de elas constituírem uma comunidade exclusivamente feminina, que não tolerava a presença de homens. As Amazonas governavam-se a si próprias, sem que recorressem ao elemento masculino, tendo à sua frente uma rainha. Entre as Amazonas, os homens, na maior parte das vezes estrangeiros, apenas estavam encarregados de trabalhos servis e de fecundar as fêmeas. Algumas tradições contavam mesmo que elas mutilavam as crianças quando nasciam. Aos rapazes eram vazados os olhos ou tornavam-nos coxos, para que ficassem definitivamente inaptos para o combate. Às raparigas, pelo contrário, comprimiam ou amputavam mesmo o seio direito para que este lhes não dificultasse o manejo do arco ou da lança, derivando daí o nome do povo, *a-mazon*, que significa precisamente «sem mama».

Tal como acontece com o mito da Centauromaquia, o mito das Amazonas integra-se em vários ciclos mitográficos gregos, como se combater contra essas mulheres guerreiras fizesse parte da condição para definir um herói. Assim, Belerofonte, Aquiles, Hércules e Teseu são exemplos de heróis que tiveram de defrontar as Amazonas (APOLODORO. **Bib.** 2.3.2; 2.5.9; **Ep.** 1.16; 5.1-2). Com efeito, tal como acontece com as mitologias antes referidas, o mito das Amazonas parece ser também bastante antigo na cultura grega, surgindo na literatura, pelo menos desde os poemas ho-

méricos (II. 6.186; ver HERÓDOTO. 4.110-117), e na iconografia, desde pelo menos o século VII, mas sobretudo a partir do século V a.C. (WOODFORD, 2014, p. 162-166; BOTHMER, 1957). Sabemos ainda que teria sido o motivo central de uma epopeia arcaica atribuída ao poeta Arcino de Mileto, a **Etiópida**, no final do século VII a.C. (DAVIES, 1989, p. 51; LESKY, 1995, p. 104). Este poema centrar-se-ia na figura de Pentesileia, rainha amazona que teria participado na Guerra de Troia como aliada do rei Príamo. Era, portanto, o ciclo de Aquiles que estaria ali em causa, visto que Pentesileia acabou por morrer em combate, às mãos do herói aqueu. Tal motivo inspirou vários pintores de cerâmica grega, que reproduziram o episódio que deveria constar da **Etiópida** (DAVIES, 1989, p. 51-52), para reaparecer muito mais tarde nas **Pós-homéricas** de Quinto de Esmirna.

É, todavia, o mito de Hércules aquele que parece funcionar como centro do mitema das Amazonas, em particular do episódio da Amazonomaquia. Um dos trabalhos do herói foi precisamente o de se dirigir a Temiscira, às margens do Termodonte, na Capadócia, e aí se apoderar do cinto de Hipólita, a rainha das Amazonas. Por instigação de Hera, as Amazonas não cederam o objeto de modo fácil, e o herói teve de defrontar o exército de mulheres depois de ter matado Hipólita (APOLODORO. **Bib.** 2.5.9; cf. A.R. 2.968). Nessa expedição, Hércules teria sido acompanhado por Teseu, o que parece traduzir uma versão mais tardia do mito cuja função é a de radicar no ciclo heracleano os temas do herói de Atenas. Por conseguinte, essa formulação deverá ter um sentido político significativo (TYRRELL, 1989). Seja como for, segundo conta Apolodoro, Teseu raptou «Antíope ou Melanipe, segundo alguns, ou Hipólita, segundo Simônides» (APOLODORO. **Ep.** 1.16). E por esse motivo, as Amazonas combateram Atenas e, quando tinham acampado perto do Areópago, Teseu e os atenienses venceram-nas (APOLODORO. **Ep.** 1.16).

Com efeito, apesar de o tema da Amazonomaquia estar presente nos ciclos de Belerofonte, Aquiles e Hércules, a que integrava o mito de Teseu parece ter sido a que mais se celebrizou. Hoje é bem sabido que os contextos políticos de Atenas muito contribuíram para isso. O período alcmeônida em Atenas terá sido um dos grandes momentos de impulso do mito de Teseu e, com este, do tema da Amazonomaquia (TYRRELL, 1989, p. 28-31). Depois disso, no tempo das Guerras Medo-Persas, o mito reencontrou um espaço de afirmação muito significativo.

Em 460 a.C., depois da destruição da acrópole ateniense, foi erguido no perímetro norte da ágora de Atenas um pórtico totalmente decorado com

pinturas: a *stoa poikile* («pórtico pintado»). Deste, contudo, já só temos as fundações e fragmentos das decorações. Tudo o que conhecemos acerca do monumento provém das descrições literárias que dele foram feitas (PAUSÂNIAS. 1.15, 1-3; PLUTARCO. **Cim.** 4; D.L. 7.1.5; ARRIANO. **An.** 7.13.5). A função da estrutura era celebrar os êxitos militares de Atenas contra os persas. A *Stoa* funcionava, assim, como parte de um programa político, e o que lá se colocou tinha um objetivo ideológico. Os temas bélicos ali pintados comprovam esses objetivos. Entre esses temas estava o combate de Teseu e dos atenienses contra as Amazonas, pintado por Mícon.¹⁰ n

Também o Partenon, erguido na mesma época, seguiu essa ideologia. Das 92 métopas esculpidas no templo, as que ocupavam o lado oeste eram preenchidas com cenas da Amazonomaquia (ROBERTSON, 1963, p. 46-60).¹¹ A escolha do programa teve subjacente uma filosofia da História, que mistura motivos históricos e mitológicos, com o objetivo de criar ressonâncias entre as historietas e lendas do patrimônio grego e os acontecimentos coevos (CASTRIOTA, 1992, p. 77-78). Daí que o tema das Amazonas não traduza aqui as investidas dos heróis Hércules e Teseu no território oriental, como contavam os mitos originais, mas sim um ataque do povo de mulheres guerreiras à cidade de Atenas, no seguimento de uma tradição recente, mas presente em autores como Ésquilo, Heródoto, Lísias, Isócrates e Demóstenes (ÉSKUÍLO. **Eu.**, vv. 685-690; HERÓDOTO. 9.27; LÍSIAS. 2.4-6; ISÓCRATES. 4.68-70; DEMÓSTENES. 60.8). Nesse novo discurso, as Amazonas representam a grande potência oriental que ataca Atenas no desejo de dominar a Hélade. Mas quando deparam com «verdadeiros homens», a sua natureza feminina revela-se, e o resultado é o seu desaire (CASTRIOTA, 2005, p. 94; TYRRELL, 1989, p. 226-227). Justifica-se, assim, que as mulheres guerreiras sejam iconograficamente representadas com trajes orientais, mais concretamente persas.¹²

Mas a verdade é que essa é já uma leitura processada e relativamente tardia do mito. Como notou W. B. Tyrrell, são meras manipulações ideológicas do mitema que em si mesmo radica na própria fisiologia, que condiciona a organização social. Por natureza, a sociedade grega estava polarizada na dicotomia mulher/homem, que, como vimos, traduz a perspectiva estruturalista do binômio natureza/cultura (TYRRELL, 1989). O mito das Amazonas, em particular o tema da Amazonomaquia, deverá, assim, ser expressão dessa dialética que numa sociedade patriarcal como a grega assume um significado pertinente: quando derrotadas, as Amazonas são exemplo da fraqueza feminina que não deve governar; não obstante,

elas não deixam de ser uma ameaça séria à hegemonia masculina, demonstrando a possibilidade de um regresso à *ataxia*, caso consigam impor-se como dominadoras. Para evitá-lo, estão lá os heróis.

Tal leitura, de certo modo, mantém-se nas adaptações posteriores, pois, ao representarem o inimigo grego, a ameaça oriental, as Amazonas não deixam de manter uma identificação com a barbárie, em si mesma símbolo de desordem, de natureza e, em último grau, de caos. Esta, por sua vez, é representada de forma efeminada e, portanto, fraca e inapta. Parecem-nos assim menos assertivas e significativas outras leituras do mito, como as que enfatizam o ritual iniciático de transição dos jovens para a idade adulta, de modo a que incorporem a sociedade, a ideia de morte do andrógino que dará lugar ao homem ou à mulher totalmente definidos e assumidos, ou até mesmo a interpretação de tendência evemerista, todavia altamente discutível, de possibilidade de reminiscência de um eventual matriarcado antigo.¹³

4. Reflexões finais

A breve análise que fizemos desses três importantes mitos do *corpus* mitológico dos gregos aponta para uma leitura que, quanto a nós, só pode fazer sentido no quadro da importância dos conceitos de ordem e desordem, e da forma como eles eram geridos na cultura grega. Mais do que expressões de um caos, *stricto sensu*, essas narrativas sugerem fórmulas de *ataxia* e do seu contraponto, a *taxis*. Mas, como salientamos, também nos parece evidente que a *ataxia* grega acabava por ser uma fórmula do vazio que radicava no *chaos* original e de que Ovídio tão bem se apercebeu.

Estruturalmente, a Gigantomaquia, a Centauromaquia e a Amazonomaquia são narrativas constituídas por lutas entre deuses ou homens e forças da natureza, indomadas e primevas, as quais são sintomaticamente representadas por monstros, seres híbridos ou mulheres guerreiras, um paradoxo em si mesmo na leitura grega da ordem. Caso estes vencessem, seria a vitória da natureza sobre a cultura. Isso seria o mundo às avessas. Tal possibilidade é, portanto, a demonstração do que o mundo não deve ser. Por outro lado, heróis como Hércules, Teseu ou os próprios deuses olímpicos encimados por Zeus são a representação das forças da ordem, e a sua vitória sobre a natureza, paradigma da ordenação do mundo.

Em teoria, os três temas facilmente poderiam ser transformados em alegorias, representando a luta da civilização contra a barbárie, politicamente

te adaptáveis consoante as circunstâncias (WOODFORD, 2014, p. 163, 177). Aliás, essa característica deverá justificar o êxito desses temas na arte grega, cuja função é a de essencialmente presentificar e atualizar o mito (WOODFORD, 2014, p. 159-165).

Mas cremos estar perante algo mais do que isso. A Centauromaquia marca também por oposição a fronteira entre o homem e o animal, entre natureza e cultura, tal como a Gigantomaquia marca a distinção entre os deuses olímpicos e os seres monstruosos engendrados pela Terra (HERRERO DE JÁUREGUI, 2012, p. 214-215). A Amazonomaquia define a diferença e os limites sociopolíticos e culturais entre homem e mulher. Mas os três mitos são polos binomiais assentes nas ideias de ordem e desordem.

Como tal, os mitos analisados são exemplos de como as coisas devem ser e estar. Essas narrativas revelam-se, assim, instrutivas e paradigmáticas (LIVINGSTONE, 2014, p. 125). Na verdade, parece-nos existir até convergência entre eles. Tal como os Gigantes não são deuses nem homens, também os Centauros não são nem homens nem animais e nem as Amazonas são mulheres (femininas¹⁴) ou homens. Esses seres equivalem ao conceito de «não lugar», correspondendo a momentos de transição, de indefinição, de desordem, de vazio ou caos.

Impõe-se-nos uma última reflexão. No seu sentido natural e anômico, parece haver, para os gregos, algo de comum entre a mulher e o cavalo. Como se ambos fossem expressões de uma indomabilidade que urgia domesticar para o bom convívio social e ordenado. Nesse sentido, não nos parece inverossímil considerar o mito dos Centauros uma duplicação do mito das Amazonas, ou vice-versa. Pelo menos, ambos parecem ter a mesma função. Ambos os grupos são destrutivos e ambos opositores do casamento, por exemplo. Por outro lado, será por acaso que na cultura grega abundem os nomes femininos compostos à custa do elemento *-hippos*?¹⁵ O que dizer de nomes como: Hipácia, Hipeia, Hípia, Hipo, Hipódame, Hipódice, Hipólita, Antiópe, Glaucipe, Leucipe, Melanipe, Menipe ou Lisipe? Seria a mulher, para os gregos, como o cavalo, um ser a domesticar para que dele se tenha bom uso?

Referências bibliográficas

- BOTHMER, D. von. **Amazons in Greek Art**. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- CASTRIOTA, D. **Myth, Ethos, and Actuality: Official Art in Fifth-Century B.C. Athens**. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

_____. Feminizing the Barbarian and Barbarizing the Feminine: Amazons, Trojans, and Persians in the *Stoa Poikile*. In: BARRINGER, J.M.; HURWIT, J.M. (Eds.) **Perikleian Athens and its Legacy**. Austin: University of Texas Press, 2005, p. 89-102.

CORDERO DEL CAMPILLO, M. **Quiron, Maestro y Sabio**. León: Universidad de León, 1987.

CSAPO, E. **Theories of Mythology**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

DAVIES, M. **The Greek Epic Cycle**. London: Duckworth, 1989.

DEVEREUX, G. **Femme et Mythe**. Paris: Flammarion, 1981.

DOWDEN, K. Telling the Mythology: From Hesiod to the Fifth Century. In: DOWDEN, K.; LIVINGSTONE, N. (Eds.) **A Companion to Greek Mythology**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, p. 47-72.

DOWDEN, K.; LIVINGSTONE, N. (Eds.) **A Companion to Greek Mythology**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

DUBOIS, P. **Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982.

DUMEZIL, G. **Le problème de Centaures**. Étude de mythologie comparée indo-européenne. Paris: P. Geuthner, 1929.

FERREIRA, J. Ribeiro. **Mitos das origens**. Rios e Raízes. Coimbra: Fluir Perene, 2008.

FREITAS, A. **Os deuses e a origem do mundo**. Lisboa: Quetzal Editores, 2015.

GALHANO, J. P. **Hesíodo e as mitologias do Próximo Oriente**. (Dissertação de Mestrado) Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

HACQUARD, G. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Lisboa: Edições 70, 1996.

HAVELOCK, E. A. The Cosmic Myths of Homer and Hesiod. **Oral Tradition**, v. 2, n.1, p. 31-53, 1987.

HERRERO DE JÁUREGUI, M. Los Centauros. In: BERNABÉ, A; PÉREZ DE TUDELA, J. (Eds.) **Seres Híbridos en la Mitología Griega**. Madrid: Ediciones Pensamiento, 2012, p. 187-223.

JEFFERY, L. H. The *Battle of Oinoe* in the *Stoa Poikile*: A problem in Greek Art and History. **BSA**, v. 60, p. 41-57, 1965.

KIRK, G. S. **Myth**. Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures. Berkeley/Los Angeles: University Press, 1970.

_____. **El Mito: su significado y funciones en las distintas culturas.** Barcelona: Barral Editores, 1973.

LESKY, A. **História da literatura grega.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LÉTOUBLON, F. Homer's Use of Myth. *In:* DOWDEN, K.; LIVINGSTONE, N. (Eds.) **A Companion to Greek Mythology.** Oxford: Wiley Blackwell, 2014, p. 27-45.

LIVINGSTONE, N. Instructing Myth: From Homer to the Sophists. *In:* DOWDEN, K.; LIVINGSTONE, N. (Eds.) **A Companion to Greek Mythology.** Oxford: Wiley Blackwell, 2014, p. 125-139.

OSBORNE, R. **Archaic and Classical Greek Art.** Oxford: University Press, 1998.

PINHEIRO, M. P. F. **Mitos e lendas da Grécia antiga I.** Lisboa: Livros e Livros, 2007.

ROBERTSON, M. The Sculptures of the Parthenon. **G&R**, v. 10, p. 46-60, 1963.

ROCHA PEREIRA, M. H. da. As Amazonas. Destino de um mito singular. **Oceanos**, v. 42, p. 163-170, 2000 (= ROCHA PEREIRA, M. H. da. **Estudos sobre a Grécia Antiga.** Artigos. Lisboa/Coimbra: FCG/IUC, 2014, p. 43-54).

RODRIGUES, N. S. O vinho, elemento do cosmos e do caos na cultura grega. *In:* MALDONADO ROSSO, J. (Ed.) **Actas do I Simposio de la Asociación Internacional da Historia e Civilización de la Vid y el Vino I.** Cádiz: El Puerto de Santa María, Asociación Internacional da Historia e Civilización de la Vid y el Vino-Ayuntamiento de El Puerto de Santa María-Universidad de Cádiz, 2001, p. 243-256.

SÉCHAN, L. **Études sur la Tragédie Grecque dans ses rapports avec la Céramique.** Paris: Lib. Honoré Champion Éditeur, 1967.

STANSBURY-O'DONNELL, M. D. The Painting Program in the Stoa Poikile. *In:* BARRINGER, J.M.; HURWIT, J.M. (Eds.) **Periklean Athens and its Legacy.** Austin: University of Texas Press, 2005, p. 73-102.

TYRRELL, W. B. **Las Amazonas.** Un estudio de los mitos atenienses. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989.

VERNANT, J.-P. **L'Univers, Les Dieux, Les Hommes.** Paris: Seuil, 1999.

WOODFORD, S. Displaying Myth: The Visual Arts. *In:* DOWDEN, K.; LIVINGSTONE, N. (Eds.) **A Companion to Greek Mythology.** Oxford: Wiley Blackwell, 2014, p. 157-178.

Notas

- ¹ A este propósito, ver Galhano (2012).
- ² Da **Gigantomaquia** de Claudiano restam apenas alguns fragmentos.
- ³ Platão (**Lg.** 875c) associa também *nomos* a *taxis*.
- ⁴ Sobre Quíron, ver Cordero del Campillo (1987).
- ⁵ Kirk (1973) chamou-lhe um mito de camponeses rudes.
- ⁶ Leitura já avançada por Kirk (1973, p. 184-194).
- ⁷ Sobre este assunto, ver Rodrigues (2001, p. 243-256).
- ⁸ O tema foi muito bem expresso pelo poeta latino Ovídio (**Met.** 12.210-458).
- ⁹ Ver e.g. Rocha Pereira (2000, p. 163-170).
- ¹⁰ Sobre a identificação do primeiro tema e suas problemáticas, ver Jeffery (1965, p. 41-57); Stansbury-O'Donnell (2005, p. 73-102), em que se inclui a proposta de uma reconstituição da planta do edifício/estrutura, com base nos dados literários.
- ¹¹ A derrota das Amazonas contrasta com a vitória de Atena; ver Osborne 1998, 207. Conhecemos representações suas nos templos de Apolo em Erétria (c. 510 a.C.), em Bassas (c. 420 a.C.), em Delfos (séc. V a.C.) e em Halicarnasso (c. 350 a.C.). Também o escudo da Atena Párteno, esculpido por Fídias por volta de 440 a.C., era decorado com cenas de uma Amazonomaquia. O tema das Amazonas terá sugerido um concurso célebre entre Policlito, Fídias e Crésilas, segundo Plínio (**Nat.** 33).
- ¹² Cf. com as representações de persas da ânfora do Museu de Nápoles, publicada em Séchan (1967, grav. IX). Entre esses inimigos, encontrava-se precisamente uma mulher, Artemísia, rainha de Halicarnasso, que acompanhou Xerxes na batalha de Salamina. Recordada por Heródoto e Aristófanes, talvez esta mulher, que se vestia como homem, tenha acentuado a relação entre as figuras míticas e os persas. Mas há que referir que, na literatura grega, esse povo oriental é frequentemente associado a costumes e tradições efeminados. O próprio Xerxes é retratado por Ésquilo com uma fragilidade feminina. Para os gregos, a opulência e o fausto próprios do Oriente são sintomas de gosto feminino. Além disso, há a associação do caráter indomável, descontrolado, selvagem, desmedido, insaciável, que deve ser combatido, próprio do sexo feminino e perceptível na ambição persa, como notou Castriota (2005, p. 96). Em Aristófanes (**Lys.**, vv. 658-680), estabelece-se mesmo a relação entre Artemísia e as Amazonas. Ver Ésquilo (**Pers.**, vv. 909-1076); Heródoto (8.87, 93).
- ¹³ Sobre estas questões, ver Tyrrell (1989); Woodford (2014, p. 177).
- ¹⁴ Sobre esta questão, Tyrrell (1989).
- ¹⁵ Ideia já presente em Devereux (1981); ver ainda Dubois (1982).

¿CÓMO NOMBRAR LO INNOMBRABLE? LA VIDA Y LA MUERTE EN LAS SOCIEDADES GRIEGAS ARCAICAS*

María Cecilia Colombani**

Resumo:

*O presente trabalho é uma reflexão sobre a morte como um fato antropológico e sobre o seu enquadramento no conjunto das crenças gregas arcaicas, a partir de uma leitura do texto de N. Fustel de Coulanges, **A cidade antiga**. Consideraremos, em primeiro lugar, a tensão entre 'o mesmo' e 'o outro', objeto problemático da Antropologia, de modo a pensar na morte como uma forma de 'Outro'. Em segundo lugar, consideraremos a relação do homem com a morte, produzindo uma leitura filosófico-antropológica de Alceste.*

Palavras-chave: 'o mesmo'; 'o outro'; morte; crenças antigas; leitura antropológica.

HOW NAMING THE UNNAMEABLE? LIFE AND DEATH IN ARCHAIC GREEK SOCIETIES

Abstract: *The present work reflects on the death as an anthropological fact and on its territorialization in the framework of the archaic Greek beliefs, from a reading of the text of N. Fustel de Coulanges, **The ancient city**. In the first place we will address the tension between the sameness and otherness, problematic object of the Anthropology, in order to think to the death like a form of the Other. Second, we will think about the relation of man to death by making a philosophical-anthropological reading of Alcestis.*

Key-words: *Sameness; Otherness; Death; Ancient beliefs; Anthropological reading.*

* Recebido em: 14/02/2017 e aceito em: 27/04/2017.

** Profesora de la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón y de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Pesquisadora de UBACyT de la Universidad de Buenos Aires.

“Odiosa para los mortales y, para los dioses, abominable.”

(EURÍPIDES. *Alcestis*, v. 63)¹

Introducción

El proyecto de la presente comunicación consiste en reflexionar sobre la muerte como hecho antropológico y sobre su territorialización en el marco de las creencias griegas arcaicas, a partir de una lectura del texto de N. Fustel de Coulanges, *La ciudad antigua*. En primer lugar abordaremos la tensión entre la Mismidad y la Otredad para, en ese marco teórico, pensar a la muerte como una forma de lo Otro. En segundo lugar, examinaremos la relación del hombre con la muerte a partir de sus propias coordenadas antropológicas: su “ser para la muerte” en términos heideggerianos, o su capacidad para afrontar las “situaciones límites”, en términos de K. Jaspers.

La muerte y la conciencia de la finitud constituyen bisagras subjetivantes y, desde ese lugar antropológico pretendemos indagar las relaciones entre la muerte y su territorialización en un espacio subterráneo. A nuestro entender, materializa la relación del hombre con su duración, dando cuenta de los vínculos entre la vida y la muerte, al definir la trabazón entre las palabras y las cosas, esto es el modo en que una sociedad ve y nombra una determinada realidad².

La tarea consiste en relevar cómo vieron la muerte y qué discurso la nombró, qué rituales la conjuraron y qué representaciones la volvieron, de alguna manera, tolerable en la sociedad griega arcaica para terminar analizando la voz de la tragedia eurípidea en relación al núcleo de inquietud que la muerte representa a partir de su insistencia.

La muerte como forma de lo Otro³

Tomaremos algunas líneas de reflexión de M. Foucault para asociar muerte con Otredad. Hay en el pensador francés una preocupación pertinaz, propia del campo de la Antropología: la tensión entre la Mismidad y la Otredad. Se puede afirmar que la Antropología, desde el pasado y en la actualidad, enfrenta los problemas de la Mismidad y la Otredad. Esta tensión representa la tensión entre la homogeneidad y la heterogeneidad, la semejanza y la desemejanza, la continuidad y la discontinuidad (GARRE-

TA, 1999, p. 15 ss). Vida y muerte parecen ser dos términos que pueden instalarse en esa relación.

A partir de esta tensión, que sostiene la misma urdimbre cultural, aparecen diferentes modos y *tekhnai* de abordar la problemática del Otro. El modo de mirarlo, de considerarlo, a partir de la calificación o descalificación, el modo de acercarme o de alejarme, por el propio temor que su presencia genera, y, sobre todo, el modo de operar sobre ese otro, pensado desde la perspectiva de las tecnologías de poder.

La problemática transita por una cuestión topológica, ya que la tensión aludida parece resolverse en una metáfora espacial, que se juega en prácticas de territorialización y desterritorialización. La metáfora implica la perspectiva de un centro como núcleo de instalación de lo Mismo y como preservación del *topos* de la identidad, y la perspectiva de un margen como espacio de lo Otro, y como forma de la exclusión-fijación de la diferencia.

Lo diferente es aquello que atenta contra lo mismo-idéntico, y es por ello que su presencia genera una intensa problematización. Ya no se trata de una cuestión topológica, sino ontológica. Hay algo en el ser mismo de ese Otro que discontinúa la tranquila familiaridad ontológica que lo Mismo devuelve en su similitud y semejanza. Lo Otro abre el campo de lo fantasmagórico porque suele estar asociado a la idea de lo extraño. La huella etimológica del término griego *xenos* nos permite recorrer algunos aspectos de tal paisaje: extraño, extranjero, raro, poco familiar.

Pensar al Otro es una forma de echar un vistazo a aquello opaco, extraño por extranjero y extranjero por extraño, que convoca a una mirada interpretativa, a un gesto de traducción desde la Mismidad, como modo incluso de conjurar su peligrosidad, su paradójal fascinación y su inusual presencia. Lo Otro suele tomar la forma de una amenaza en ciernes, con su brutal irrupción, portadora de una diferencia. De esta forma, la primera estrategia para conjurar la peligrosidad es su representación en un discurso determinado; constituir un entramado de discursos que delineen y determinen al Otro dentro de una imagen o discurso que lo vuelva un objeto de representación y ritualización previsible y controlable.

Si lo Otro constituye esa amenaza latente, entonces se explica la metáfora espacial de un cuidadoso trabajo de gendarmería, que, en el caso de la muerte, incluye prácticas de sepultura tendientes a fijarla en los espacios que su peculiaridad exige. La muerte parece ser lo Otro de la vida. No hay

forma de conjurar el peligro de la alteridad sin recurrir a ella misma para territorializarla y desde su *topos*, convenientemente asignado, acotar el territorio de lo Mismo. Se trata siempre de un movimiento donde lo Mismo integra lo Otro, produciendo la acogida de ese Otro, con todas las implicancias que supone dicha heterogeneidad. El concepto de cultura, en tanto *ethos* de instalación en el mundo, admite ese juego complejo de integración de las distintas formas de alteridad, desde las más familiares a la más absoluta, de los Otros intraculturales a esos Ootros que parecen pertenecer a separados *topoi* culturales.

Es la apuesta de la Mismidad para preservar su identidad y asegurar su permanencia como modo cultural y civilizado. El Otro resulta el espejo donde se invierte el paradigma consolidado.

Se trata de un problema político: asegurar las fronteras de lo Mismo, conjurando los avances de lo Otro. Se trata de la tarea cultural de asignarle un lugar controlable para que los elementos propios no usurpen el lugar que no les corresponde, so pena de poner en peligro el núcleo de preservación e identidad de lo Mismo. Es una política de gendarmería que acota las territorialidades, sabiendo que el Otro no puede ser aniquilado, sino integrado, bajo parámetros de control, al campo de la cultura. Visibilizarlo, territorializarlo y manejarlo tecnológicamente como modo de conjurar su peligrosidad.

La muerte como pro-blema

La palabra *pro-blema* es un término de raíz griega que significa escollo, promontorio, obstáculo, aquello que hay que sortear. Está compuesta por un prefijo, *pro*, que denota la posición hacia adelante y una raíz verbal que alude a la acción de arrojar. En efecto, la muerte está arrojada hacia adelante, se impone delante de nuestro ser, constituyéndolo esencialmente, y desde allí insiste con una presencia ineludible.

Constituye según Karl Jaspers una de las situaciones límites por excelencia (1981); deberíamos decir que se trata de la “situación límite”, aquella que nos instituye como humanos y de la cual no podemos desembarazarnos.

Si seguimos en la huella de Jaspers, se suma un nuevo origen de la filosofía al ya mencionado de las situaciones límites y nos instala frente a la muerte: el asombro. El asombro o maravilla está relacionado con la

conciencia de no saber y desde ese no saber originario, nos vemos impelidos a preguntar. La muerte nos maravilla desde su extrañeza radical, desde su otredad difícil de traducir en *lógos*. Si la ley enmudece frente al monstruo (FOUCAULT, 1996, p. 61-66), el *lógos* enmudece frente a la muerte. Asombro frente a la propia finitud y conciencia de la temporalidad que desde su evanescencia nos atraviesa. Es esa insoportable levedad del ser la que la muerte trae consigo y genera el asombro de la finitud como marca antropológica.

Es Martin Heidegger quien, en sus reflexiones antropológicas, pone en escena un existenciario que nos constituye ontológicamente: el Ser para la muerte, la conciencia de reencontrarnos en nuestro ser y sabernos de cara a la muerte. La muerte constituye entonces uno de los modos en que se presenta el existente humano, un modo de aparecer, de hacerse manifiesto el *dasein*.

No hay margen para las distracciones; la muerte acecha, ya sea desde su insistencia ineludible en tanto seres finitos, como desde su interpelación constante para resignificarla, otorgarle un sentido humano que nos instala en el corazón de la producción cultural como hacederos de cultura; nombrarla y visibilizarla desde nuestras daciones de sentido o invisibilizarla desde esos mismo imaginarios culturales.

Muerte y cultura. La capacidad de dar sentido

¿Cómo nombrar lo innombrable? ¿Cómo simbolizar aquello que nos devuelve a cada instante nuestra condición de seres para la muerte? El hombre es el único que puede captar su dimensión y a partir de su equipo simbólico simbolizarla. Puede nombrarla desde sus producciones culturales: pensarla, escribirla, pintarla, musicalizarla, esculpirla, ubicarla en un dispositivo religioso, ritualizarla, crear mitos para diferenciarla de la vida. El hombre como hacedor de cultura y como hacedor de mitos se define antropológicamente en el marco de una dimensión etho-mito poiética y desde ese *tópos* simbólico soporta el *páthos* trágico de saberse mortal. La muerte queda espacializada en un entramado simbólico, en un tejido de daciones de sentido que van constituyendo una urdimbre, una red que es precisamente la “trama cultural”. Es en este plano simbólico donde acontecen las ritualizaciones que a lo largo de la historia han constituido las diversas y heterogéneas maneras humanas de tomar contacto con su propia finitud. En este marco la espacialización de la muerte ocupa un lugar preponderante en

el interior de esa trama cultural. El *tópos* que la alberga depende en buena medida de la concepción en el imaginario cultural.

Que en paz descanse. Q. E. P. D.

La muerte no parece tener la radicalidad extrema de un final abrupto que viene a echar por tierra las marcas de lo que la vida como estado constituye. Parece darse una temporalidad única que la enlaza con la vida como forma de un *continuum*, en el marco de una metáfora temporal que no corta un tiempo de otro.

Esto se observa a partir de las marcas de continuidad que se dan tras la muerte y que remiten a un estado vital del individuo; nos permite hablar de temporalidad tras la muerte y de una peculiar vida tras el fin. La muerte queda así territorializada en un *topos* ambiguo ya que, si bien roza la problemática del término que existe para cada cosa, mostrando la finitud inherente a todo lo viviente, es cierto también que hay marcas de una “cierta *vita*” tras la muerte. Esta intuición toca también su dimensión *d* como una forma de Otredad. Si bien reconocemos su inscripción como forma de lo Otro, representando su rostro innombrable, la tensión vida-muerte, a la que está asociada, la ubica en un registro menos extremo. Esta tensión puede rastrearse a partir de la incorporación de elementos de la vida del difunto en la sepultura, enfatizando las marcas de la continuidad.

Si bien hemos jerarquizado la dimensión del tiempo en el marco de una *metáfora temporal* que rompe con la idea de una heterogeneidad de tiempos absolutos, no es menos cierta la existencia de una *metáfora espacial* de un alto contenido simbólico. La muerte se erige como la bisagra que determina dos planos, dos *topoi*, no sólo de carácter espacial, sino también de matiz ontológico. En primer lugar, un “arriba” visible y un “abajo” invisible y oculto como regiones heterogéneas pero que, una vez más, guardan entre sí la ambigüedad propia que la tensión entre la vida y la muerte acarrea.

Se produce una cartografía espacial que territorializa tanto al cuerpo como al alma en una geografía que permite su fijación, su espacialización, su secuestro en términos foucaultianos. Dar sepultura es una forma de neutralizar el camino errático que las almas de los difuntos pueden iniciar con consecuencias indeseadas para el resto de los mortales. Las almas de los muertos deben descansar en paz y esto implica su sepultura en la economía general de los ritos funerarios que deben ser cuidadosamente guardados.

El valor de los ritos de muerte, su observancia y su repetición en el tiempo hablan de la excepcionalidad de la circunstancia, constituyendo la garantía de la tranquilidad y el sosiego que el alma de los difuntos merece.

La sepultura, como *topos* de fijación, es el elemento clave de la aludida tranquilidad del difunto. Constituye el viático a una vida tras la muerte signada por las marcas del sosiego. Se trata de descansar en paz y esto supone “vivir bajo tierra”. Enfatizamos la idea de vida tras la muerte para relevar la línea de continuidad que hilvana vida y muerte como momentos de un mismo proceso.

Otra marca de continuidad que vuelve a la muerte más cercana, tal como anticipamos, es la comida fúnebre. La incorporación de elementos de uso en la sepultura, la comida fúnebre y la paz recomendada para el alma del difunto hablan de elementos vitales que, de alguna manera, se juegan tras la muerte, bordando el tapiz de continuidad entre ambos planos de ser.

Del mismo modo, el cuidado que se brinda a los difuntos habla de un comportamiento frente a la muerte que la homologa al estatuto del que goza la vida, a partir de los cuidados y atenciones que la misma merece y exige. Lejos de ser el término de las atenciones, la muerte reclama un plexo de cuidados que hablan de su insistencia en el imaginario simbólico. Hay una asociación de alta significación cultural que la emparenta con la memoria y su contrapartida, el olvido. Los cuidados y la observancia de los ritos fúnebres mantienen viva la memoria del difunto. La memoria, arma capital para conjurar el olvido, es, asimismo, la marca más nítida de la supervivencia de la vida tras la muerte.

La sepultura y las honras respectivas, así como los cuidados *post mortem*, garantizan el descanso en paz; como contrapartida, el olvido de los difuntos y del dispositivo ritual convierte a las almas de aquellos olvidados en almas de signo negativo, malhechores asociado al daño.

Tal como sostiene Fustel de Coulanges

Por mucho que nos remontemos en la historia de la raza indoeuropea, de la que son ramas las poblaciones griegas e italianas, no se advierte que esa raza haya creído jamás que tras esta corta vida todo hubiese concluido para el hombre [...] Han considerado la muerte, no como una disolución del ser, sino como un mero cambio de vida. (1998, p. 23)

Así, la muerte “no era un mundo extraño al presente donde el alma iba a pasar su segunda existencia: persistía cerca de los hombres y continuaba bajo la tierra” (de Coulanges, 1998, p. 24), anudando la relación vida-muerte en una lógica de la proximidad y de cierta cercanía que alejan la muerte de la distancia radical que le conocemos, a partir del cambio extremo de estatuto ontológico que la misma supone.

El hilo de la continuidad es tan vigoroso que “También se creyó, durante mucho tiempo, que en esta segunda existencia, el alma permanecía asociada al cuerpo. Nacida con él, la muerte no los separaba y ella se encerraba con él en la tumba” (DE COULANGES, 1998, p. 24). La asociación cuerpo-alma en la morada subterránea es de vital importancia porque da cuenta de una consideración ontológica similar de ambos elementos, sin rasgos aún de la ulterior partición, radical y vigorosa, que el relato filosófico enfatiza al respecto.

Así, en esta misma línea de consideración de la muerte como una cierta forma de prolongación familiar de la vida, “Los ritos de sepultura muestran claramente que, cuando se colocaba un cuerpo en el sepulcro, también se creía colocar al mismo tiempo algo viviente” (DE COULANGES, 1998, p. 25). La percepción es interesante en la medida en que subraya la relación estructural entre la vida y la muerte y desdibuja la tensión extrema entre Ser y No ser, como categorías excluyentes.

La muerte no representaría, desde este relato, una forma absoluta del No ser sino más bien un acontecimiento singular donde algo viviente persiste y es sepultado en el marco del ritual funerario. Esta continuidad explica ciertas conductas del ritual: “Era costumbre al fin de la ceremonia fúnebre llamar tres veces al alma del muerto por el nombre que había llevado. Se le deseaba vivir feliz bajo la tierra. Tres veces se le decía: ‘Que te encuentres bien’. Se añadía: ‘Que la tierra te sea ligera’” (DE COULANGES, 1998, p. 25). La conducta evidencia una consideración “animada” de la muerte; llamar al difunto, desearle bienestar, identificar su nombre son conductas que hablan de la cercanía del fallecido y de la percepción del mismo en términos de un ser que aún conserva parámetros de una cierta forma de vida.

En efecto, “¡Tanto se creía que el ser iba a continuar viviendo bajo tierra y que conservaría el sentimiento del bienestar y del sufrimiento! Se escribía en la tumba que el hombre reposaba allí; expresión que ha sobrevivido a estas creencias, y que de siglo en siglo ha llegado hasta nosotros” (DE

COULANGES, 1998, p. 25). La inscripción del nombre refuerza la idea de la continuidad identitaria, propia de la vida. Somos en buena medida por el nombre que portamos como una marca de refuerzo vital; su conservación tras la muerte no sólo supone un gesto de identificación, sino un signo de cierta *vita* que perdura⁴.

En torno a la *metáfora espacial*, la idea de la sepultura como *tópos* que protege y guarda esta peculiar continuidad, cobra una fuerza inusitada: “Pero tan firmemente se creía en la antigüedad que un hombre vivía allí, que jamás se prescindía de enterrar con él los objetos que se creían necesarios; vestidos, vasos, armas” (DE COULANGES, 1998, p. 26). La presencia de elementos de la vida cotidiana, de uso absolutamente imprescindible dan cuenta de la creencia del estatuto de la vida tras la muerte. El difunto podía necesitar de ellos, tensionando al máximo la díada vida-muerte, y su presencia en la tumba amalgama entidades de distintos registros: elementos vinculados a la vida en el contexto general de la muerte, en una sinfonía que echa por tierra, una vez más, la idea de corte abrupto.

“Se derramaba vino sobre la tumba para calmar su sed; se depositaban alimentos para satisfacer su hambre. Se sacrificaban caballos y esclavos, en la creencia de que estos seres, enterrados con el muerto, le servirían en la tumba, como le habían servido durante su vida” (DE COULANGES, 1998, p. 26). Las prácticas sociales dan cuenta del imaginario de la muerte en los términos que venimos rastreando. La vida sigue siendo el parámetro para considerar la muerte y las costumbres hacen foco en lo vital para considerarla como su prolongación. Por ello la bebida, la comida y el servicio, pautas emblemáticas de la vida, se asocian con la muerte con la naturalidad que el hilo de la continuidad permite hilvanar. Nada le puede faltar al difunto en este viaje que emprende y que se concibe bajo las pautas de la vida como estado antropológico.

La *metáfora espacial* vuela a cobrar relevancia en la necesidad de la sepultura como lugar de espacialización del cuerpo del difunto: “Para que el alma permaneciese en esta morada subterránea que le convenía para su segunda vida, era necesario que el cuerpo a que estaba ligada quedase cubierto de tierra” (DE COULANGES, 1998, p. 27). La muerte exige sepultura como la vida exige un *oikos*, un hogar. La vida y la muerte se homologan en una misma necesidad de albergue, nueva marca vital que se prolonga a la consideración de la muerte como continuidad.

Si el alma no posee su propio *oikos* final, las consecuencias son amenazantes y peligrosas para la propia existencia:

El alma que carecía de tumba no tenía morada. Vivía errante. En vano aspiraba al reposo, que debía amar tras las agitaciones y trabajos de esta vida: era necesario errar siempre, en forma de larva o fantasma, sin detenerse nunca, sin recibir jamás las ofrendas y los alimentos que le hacían falta. Desgraciada, se convertía pronto en malhechora. Atormentaba a los vivos, les enviaba enfermedades, les asolaba las cosechas, les espantaba con apariencias lúgubres para anunciarles que diesen sepultura a su cuerpo y a su alma. (DE COULANGES, 1998, p. 27)

La sepultura-*oikos* refuerza la metáfora espacial y constituye el lugar del sosiego, del descanso como nuevo signo vital. La casa recoge a quien regresa a ella en búsqueda de tranquilidad y paz tras la larga jornada de trabajo. Del mismo modo la sepultura acoge al difunto tras la larga odisea de la vida, en una misma representación signada por la necesidad humana de descanso.

Por ello, la falta de sepultura-*oikos* determina la presencia de la muerte bajo su rostro más aterrador. Lo que hasta ahora había constituido una representación de la muerte en términos de prolongación natural y de familiaridad estructural, ahora muestra su rostro cercano a la extrema Otredad que le conocemos. La muerte como lo Otro, temible y terrible, errática y sin descanso, se presenta bajo un plexo de apariciones indeseables.

La sepultura-*oikos* conjura este peligro porque la territorializa en un *topos* seguro, la espacializa y la fija a un dispositivo ritual que, en su propia eficacia, conjura su peligrosidad extrema: “La antigüedad entera estaba persuadida de que sin sepultura el alma era miserable, y que por la sepultura adquiriría felicidad eterna. No con la ostentación del dolor quedaba realizada la ceremonia fúnebre, sino con el reposo y la dicha del muerto” (DE COULANGES, 1998, p. 27). Las huellas de lo vital siguen operando en el relato de la muerte. El difunto debe descansar feliz y dichoso, adjetivos habitualmente asociados al esplendor de la vida. El desplazamiento discursivo da cuenta de la asociación entre la vida y la muerte como espacios de prolongación. Una cosa es suponer el descanso en paz del difunto y otra es pensar en su felicidad y dicha. Hay en esto una nítida incidencia del relato de la vida en *logos* que nombra a la muerte.

El culto de los muertos

En algún punto de nuestro trabajo marcamos la exigencia de la ritualidad funeraria como forma de conjurar su eventual peligrosidad. La eficacia del rito asegura y garantiza la territorialización simbólica de la muerte. En esa línea, “Adviértase bien que no bastaba con que el cuerpo se depositara en la tierra. También era preciso observar ritos tradicionales y pronunciar determinadas fórmulas” (DE COULANGES, 1998, p. 28). La palabra realizadora propia del ritual asegura la eficacia del mismo⁵.

Respetuosos de la potencia de la eficacia del ritual,

Puede verse en los escritores antiguos cómo estaban atormentados los hombres por el temor de que tras su muerte no se observasen los ritos. Era ésta una fuente de agudas inquietudes. Se temía menos a la muerte que a la privación de sepultura. Y es que se trataba del reposo y de la felicidad eterna. (DE COULANGES, 1998, p. 28-29)

La privación de la sepultura, como la privación del *oikos*, abre una estancia errática y desafortunada donde, una vez más, vida y muerte entrelazan sus condiciones y registros. La condición del muerto cobra un registro particular en las sociedades arcaicas ya que “Los muertos pasaban por seres sagrados. Los antiguos les otorgaban los más respetuosos epítetos que podían encontrar: les llamaban buenos, santos, bienaventurados” (DE COULANGES, 1998, p. 35). Interesante registro que desdibuja la muerte como un polo negativo y tenebroso. El estatuto del muerto se homologa con el de la divinidad y ello confiere a la muerte una consideración particular en el sistema de creencias.

En efecto, “Para ellos tenían toda la veneración que el hombre puede sentir por la divinidad que ama o teme. En su pensamiento cada muerto era un dios” (DE COULANGES, 1998, p. 36). Interesante percepción que parece invertir la metáfora lumínica que acompaña a la muerte como algo oscuro y tenebroso. Por el contrario el paso hacia ella implica un estatuto de luminosidad equivalente al de un dios.

Los espacios son siempre solidarios de los esquemas mentales hasta el punto de convertirse en una variable que vehiculiza el sistema de creencias. Por ello, “Las tumbas eran los templos de estas divinidades [...] Ante la tumba había un altar para los sacrificios, como ante los templos de los

dioses” (DE COULANGES, 1998, p. 37). Isomorfismo del espacio que corrobora el isomorfismo ontológico entre los muertos y las divinidades.

A propósito del culto a los muertos, la falta de comida, como otro signo de vida, acarrea las mismas condiciones de vagabundeo que ya analizáramos,

Si se cesaba de ofrecer a los muertos la comida fúnebre, los muertos salían en seguida de sus tumbas; sombras errantes, se les oía gemir en la noche silenciosa, acusando a los vivos de su negligencia impía; procuraban castigarles, y les enviaban enfermedades o herían al suelo de esterilidad. (DE COULANGES, 1998, p. 39-40)

La marca es interesante porque da cuenta del poder de la muerte sobre la vida. Los difuntos ejercen una serie de influencias sobre el destino de los vivos que parece reproducir las relaciones de poder que se juegan entre los mortales. La continuidad de la vida en los términos que la hemos analizado se extiende en el poder de los difuntos. La muerte se hace presente en cada momento cuando los rituales fúnebres no son debidamente guardados.

Sólo la observancia de los ritos les devolvía la paz que merecían, “El sacrificio, la ofrenda del sustento y la libación, les hacían volver a la tumba y les devolvían el reposo y los atributos divinos. El hombre quedaba entonces en paz con ellos” (DE COULANGES, 1998, p. 40).

El honrar a los muertos o, en su defecto, el olvidarlos abre un panorama dual en la propia consideración del difunto, ya que “Si el muerto al que se olvidaba era un ser malhechor, el que se honraba era un dios tutelar, que amaba a los que le ofrecían el sustento” (DE COULANGES, 1998, p. 40). Los difuntos siguen dando pruebas de su afecto en una nueva marca de su “vitalidad”. La referencia evoca, asimismo, la tensión Memoria-Olvido que constituyera un baluarte en las sociedades homéricas. El guerrero olvidado cae en las tinieblas del silencio e, incluso, del no ser, mientras que aquel que es nombrado y recordado a través del *logos*, asociado a la memoria, brilla en un estado de eterna presencia. El recuerdo y la memoria le otorgan el ser (COLOMBANI, 2005).

Ese dios tutelar, inscrito en la memoria y en las honras fúnebres que la tradición impone, es una presencia activa en el universo vital de sus allegados, hilvanando una vez más las relaciones entre la vida y la muerte:

Para protegerlos seguía tomando parte en los negocios humanos, y en ellos desempeñaba frecuentemente su papel. Aunque muerto, sabía ser fuerte activo. Se le imploraba; se solicitaba su ayuda y sus favores. Cuando pasaba ante una tumba, el caminante se paraba y decía: ‘¡Tú, que eres un dios bajo tierra, séme propicio!’. (DE COULANGES, 1998, p. 40)

Poder de la muerte en una notable inversión de la habitual consideración de la misma como un “dejar de ser”. Lejos de ello, la muerte insiste en su acción sobre los vivos, actúa sobre la vida y los negocios. Tiene un poder productor en tanto realizador de efectos (FOUCAULT, 1996)⁶.

La voz de la tragedia

El interés de este segmento radica en intentar rastrear los tópicos que hemos trabajado previamente en el marco de una lectura de carácter antropológico de la tragedia de Eurípides, **Alcestris**. Representada en el año 438 a.C., es la primera obra que se conserva de Eurípides, quien a esa altura ya llevaba diecisiete años de producción teatral.

El prólogo es recitado por una divinidad, Apolo, con la intención de informar sobre ciertos aspectos previos a la acción dramática. Apolo ha dado muerte a los Cíclopes, forjadores de los rayos del Egidífero, en venganza porque Zeus ha fulminado con esos mismos rayos a su hijo Asclepio. Como castigo de esta acción, Apolo es obligado a trabajar como jornalero en casa de Admeto, donde ocurre la acción que vamos a analizar.

Comenzaremos pensando la dimensión del espacio y la idea del *topos* subterráneo como forma del *oikos* funerario. El espacio no sólo tensa la relación entre un “arriba” y un “abajo”, sino también entre lo visible y lo invisible, lo diurno y lo nocturno. Al mismo tiempo sugiere una metáfora del viaje, que implica el descenso a una región subterránea que retira del orden de lo visible al cuerpo del difunto. “Esta mujer descenderá a la morada de Hades” (EURÍPIDES. **Alcestris**, v. 73). El término alude precisamente a una nueva morada, presidida por Hades, Señor de las mansiones subterráneas⁷. “A ella me la llevaré bajo la profunda tierra, tenlo por seguro” (EURÍPIDES. **Alcestris**, v. 47). La imagen espacial que se abre es la de un territorio profundo, tal como de ello da cuenta la espacialidad que se abre por debajo de Tierra. Ya en la **Teogonía** hesiódica, Gea desciende hacia el espacio

subterráneo, hundiendo sus raíces y constituyendo el dominio de Tártaro, el tercer primerísimo en la configuración cosmogónica que el poeta beocio devuelve (COLOMBANI, 2016). Estamos frente a la descripción de una profundidad que enfatiza las dimensiones del plano inferior. “A ella la lleva ahora en sus brazos por la casa, con el alma rota, pues en este día le ha sido decretado morir y abandonar la vida” (EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 19-21).

Tal como hemos analizado, si bien llega el día de la muerte como aquel que supone un abandonar la vida, sabemos que se inicia otra, alejando la idea de un dejar de ser en absoluto. La muerte está vinculada con un juego ritual que la ubica en el lugar protagónico que los hombres y las culturas le han otorgado a lo largo del tiempo.

La tragedia nos devuelve los rituales previos a la muerte y los posteriores para intuir la observancia de los mismos en la economía general de la muerte y su correspondiente consideración como momento culminante de la existencia de los mortales (GERNET, 1981). “—Delante de la puerta no veo el agua clara de las purificaciones que se acostumbraba a colocar en el umbral de los muertos. —Ningún cabello cortado hay a la puerta, arrojado al suelo en señal de duelo por los muertos; tampoco resuena la mano joven de las mujeres” (EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 99-104). Sin duda estamos en presencia de las marcas que indican la manifestación de la muerte. Un hecho de tal envergadura transforma la habitual circunstancia y la inscribe en un registro extra-ordinario, en un estatuto peculiar que rompe la configuración del contexto.

El sirviente informa al corifeo la actitud de su señora,

*Cuando se dio cuenta de que había llegado el día decisivo, lavó su blanca piel con agua del río, y sacando de la habitación de cedro un vestido, puso todo su empeño en adornarse como convenía, y situándose delante del altar hizo la siguiente súplica: “Señora⁸, ya que me marchó bajo tierra, postrándome ante ti por última vez, voy a suplicarte que te cuides de mis niños huérfanos, y a uno le unzas esposa que lo ame y a la otra un noble esposo”. (EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 160-167)*

La conciencia de la muerte es precisamente ese hito que separa al hombre del animal y lo convierte en un “ser para la muerte”; el hombre es capaz de reconocer su *topos* mortal y distinguir el ámbito de los dioses, percibien-

do la existencia de dos *topoi* ontológicamente heterogéneos, a partir de la muerte como límite y como bisagra de tal partición. Alcestis sabe que va a morir y se prepara para tal acontecimiento, inscrito en la misma ritualización de la circunstancia que analizáramos. Las conductas que toma tienen un alto simbolismo vital; están asociadas a la vida: lavarse, elegir el mejor vestido, adornarse convenientemente. Se trata de una muerte esperada, con todas las marcas ceremoniales que el pasaje a otra vida implica como tránsito extra-ordinario.

La muerte llega el día indicado pero hay un margen para la súplica, un modo de asegurar el futuro de la familia que se abandona. Un ruego que, sin duda, se inscribe en el deseo de repetir el modelo familiar que la tiene como protagonista y como arquetipo de la función esposa.

Tal como se expresa el coro,

¡Hija de Pelias, que habites alegre la casa sin sol en las moradas de Hades! ¡Y que sepa Hades, dios de negra cabellera, y el anciano que se sienta junto al remo y el timón como conductor de muertos, que a la mejor mujer con mucho ha hecho pasar la laguna del Aqueronte con su barca de dos remos! (EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 436-443)

Nueva referencia a un aspecto vital que se inscribe en la línea de continuidad vida-muerte que hemos referido. El deseo es que Alcestis viva feliz en las moradas subterráneas. La felicidad, tan asociada al esplendor de la vida, aparece como un deseo para el difunto que enfrenta la muerte como destino irrevocable. Asimismo aparece la referencia al cruce por las aguas del Aqueronte. Nueva marca de una metáfora del viaje que supone, a su vez, un conductor que sostiene el pasaje de los difuntos a su morada final. El camino y el posterior arribo al lugar destinado al descanso final, es largo y está mediado por un juego de ritualizaciones que vienen a complementar las marcas que preceden al viaje.

El duelo se vive en la casa pero también en toda la ciudad. La muerte con-mociona y las noticias de su llegada modifican los escenarios, desdibujando las fronteras entre el adentro y el afuera. Admeto se dirige al corifeo y alude al luto de toda la ciudad: “Que por la ciudad no haya sonido de flautas ni de lira, hasta que hayan transcurrido doce lunas. Pues ningún otro cadáver más querido enterraré que éste, ni mejor para mí” (EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 430-432).

La metáfora lumínica se inscribe en el deseo de Admeto de retrotraer la circunstancia a un punto previo a la muerte de Alcestis. Rescatarla de las moradas subterráneas y oscuras e iniciar un nuevo viaje de características y sentido contrarios; un camino ascendente que restituya a la joven esposa a la luz perdida, a la claridad de la que gozan los vivos.

¡Ojalá estuviera en mi poder y pudiera a ti traerte a la luz desde las moradas de Hades y las corrientes del Cocito con el remo que golpea el agua infernal! ¡Porque tú has sido la única, oh querida, entre las mujeres, que te has atrevido a rescatar a tu esposo, dando la vida a cambio! ¡Que tenue la tierra encima te caiga, mujer!
(EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 456-464)

La voz de Feres, padre de Admeto, vuelve a situarnos en análisis precedentes: “Vengo a participar en tus desgracias, hijo. Has perdido una noble y prudente esposa, nadie lo pondrá en duda. Pero hay que soportarlo, por duro que sea. Acepta mi ofrenda y que vaya bajo tierra” (EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 614-619).

“¡Oh tú, que has salvado a mi hijo y nos has levantado nosotros ya caídos, adiós! ¡Que seas feliz en las moradas de Hades!” (EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 625-627) Las palabras de Feres a su hijo dan cuenta de dos tópicos analizados; en primer lugar, el tema de las ofrendas con las que es sepultado el difunto; ofrendas que han constituido las marcas capitales de la consideración de la muerte como prolongación de la vida. El segundo tópico sobrevuela, una vez más, el deseo de felicidad como sentimiento complementario al de tranquilidad y sosiego, como modo de estancia en las mansiones subterráneas. Si existe una cierta “*vita*” tras la muerte, es esperable que se asemeje a una vida feliz.

El enojo de Admeto con su anciano padre obedece a que ni él ni su madre, más allá de su edad avanzada, estuvieron de acuerdo en ofrecer la vida por su hijo, evitando de ese modo que fuera Alcestis la que debiera ofrecer la suya. En el marco de su disgusto retorna la idea de la ofrenda como aquello que el difunto se lleva a la sepultura para proseguir el camino: “No has venido a este entierro invitado por mí, ni considero tu presencia como la de un allegado. Ella nunca vestirá tu ofrenda porque será enterrada sin necesitar nada de lo tuyo” (EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 629-632).

La presencia del coro marca un nuevo tópicos en relación a la muerte; tópicos ya investigados en relación a los honores que merece un difunto y a la consideración del mismo como un dios:

Que la tumba de tu esposa no sea considerada como un montón de tierra de cadáveres desaparecidos, sino honrada como si de dioses se tratara, veneración de los caminantes. Y alguno, desviándose de su ruta dirá: “He aquí la que una vez murió por su esposo y hoy es divinidad bienhechora, ¡salud, venerable señora! ¡Que nos seas propicia!”. (EURÍPIDES. **Alcestis**, vv. 997-1005)

Varias de nuestras reflexiones aparecen en estas líneas. Alcestis será enterrada con los rituales fúnebres que le corresponden para que no sea un simple un montón de huesos apilados. Esta sería una forma de desaparecer; por el contrario, la buena esposa se convertirá en una divinidad bienhechora con toda la influencia que los difuntos pueden tener sobre los vivos, a partir del poder realizador de la muerte sobre la vida. Es en nombre de esa influencia bienhechora que se ruega a Alcestis, tal como se puede suplicar a los dioses, que se muestre propicia.

Conclusiones

El presente trabajo ha pretendido reflexionar sobre la muerte, entendida como un hecho antropológico y humanizante, en el marco del sistema de creencias de las sociedades griegas arcaicas. Abordamos en primer lugar la tensión entre Mismidad y Otredad para considerar a la muerte como una forma extrema de lo Otro.

En segundo lugar, relevamos el vínculo que el existente humano guarda con la muerte, esto es el “ser para la muerte” en términos de M. Heidegger, y su capacidad para hacer frente a las “situaciones límites”, según K. Jaspers; la muerte representa una situación que, al tiempo que nos constituye como humanos, no permite desembarazarnos de ella.

No obstante, en las sociedades antiguas, la muerte no presenta la imagen extrema de un final abrupto que distingue radicalmente el ser del dejar de ser en términos absolutos. Por el contrario, lo que puede observarse es una única temporalidad que hilvana la vida y la muerte como una vida que continúa en el más allá.

A partir de este hilván entre uno y otro estado, indagamos las marcas de cierta continuidad que se opera tras la muerte y de una cierta forma de vida tras el fin, con los juegos paradójales que ello implica. Analizamos los ritos fúnebres que conservan presente la memoria del difunto, la huella más clara de la supervivencia de la vida tras la muerte. En esta línea, la obligatoriedad de la sepultura y observancia de las honras, así como la exigencia de los cuidados *post mortem*, resultan el pasaporte al descanso en paz.

Finalmente, luego de desplegar las consideraciones teóricas sobre el tema en cuestión, intentamos rastrear los tópicos trabajados en el horizonte de la tragedia de Eurípides, **Alcestris**, recuperando el juego de metáforas que nos sirvieran como herramientas interpretativas.

Documentación escrita

EURÍPIDES. **Tragedias I: Alcestris, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba.** Madrid: Gredos, 2000.

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

Referencias bibliográficas

COLOMBANI, María Cecilia. **Homero.** Una introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

_____. **Foucault y lo político.** Buenos Aires: Prometeo, 2009.

_____. **Hesíodo.** Linaje y discurso. Una aproximación arqueológica. Mar del Plata: EUDEM, 2016.

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

_____; SISSA, Giulia. **La vida cotidiana de los dioses griegos.** Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Entrevista sobre la prisión: el libro y su método.** In: _____. Microfísica del poder. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1979, p. 87-102.

_____. **Vigilar y Castigar.** Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

_____. Los anormales. In: _____. **La vida de los hombres infames.** Buenos Aires: Editorial ACME, 1996, p. 61-66.

FOUCAULT, Michel. **Las redes del poder.** Buenos Aires: Almagesto, 1992.

DE COULANGES, Numa Fustel. **La ciudad antigua**. Buenos Aires: Ciudad Argentina, 1998.

GARRETA, Mariano; BELLELI, Cristina (Comp.). **La trama cultural: Textos de Antropología**. Buenos Aires: Caligraf, 1999.

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

HEIDEGGER, Martin. **Ser y tiempo**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

JASPERS, Karl. **La filosofía desde el punto de vista de la existencia**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Notas

¹ Las palabras corresponden al diálogo que mantiene Apolo con la Muerte en el inicio de la tragedia.

² Seguimos en este intento de lectura las indicaciones de Michel Foucault (1979) sobre el maridaje entre saber y poder como modo de trabar la relación que guardan las palabras y las cosas en un determinado momento histórico. El saber no es sino una estructura de poder que legitima la puesta en funcionamiento de ese saber producido históricamente.

³ Véase **Foucault y lo político** (M. C. Colombani). En un intento de acercar al pensador francés a un campo antropológico, el texto enfatiza la tensión Mismidad-Otredad como díada dominante de varios segmentos de la obra foucaultiana.

⁴ Jugamos deliberadamente con el término *vita* pensando en el texto de Giulia Sissa y Marcel Detienne, **La vida cotidiana de los dioses griegos** donde se analiza el concepto de *vita* y de tiempo atribuido a seres que resultan complejos para sostener tales marcas como son los dioses, a partir de su inmortalidad.

⁵ En esta línea pensamos en la dimensión del *logos theokrantos* que Marcel Detienne analiza en **Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica**, haciendo del campo lexical del verbo *kraino* el elemento capital de este registro del *logos*, que se opone a las *epe akrata* como aquellas palabras sin poder de realización.

⁶ En esta obra el pensador francés distingue entre un poder negativo, de matriz jurídica e interdictiva, de otro modo de ejercicio de poder, positivo y realizador, que causa efectos sobre lo real.

⁷ Referencia a Hades, hijo de Cronos y Rea según la **Teogonía** hesiódica, quien es el señor que reina sobre “los de abajo”, en alusión a las regiones infernales y a los muertos.

⁸ Referencia a Hestia, diosa protectora del hogar familiar y nombrada por Hesíodo en la **Teogonía** como hija de Cronos y Rea.

ZEUS ¿ÓRFICO? EN *SUPPLICANTES* DE ESQUILO: ENTRE EXPERIENCIA COLECTIVA Y *POÍESIS* TRÁGICA *

María del Pilar Fernández Deagustini **

Resumen:

*El objeto de este análisis es la versión elaborada por Esquilo (deliberadamente o no) del elemento divino en función del desarrollo de la trama dramática. En este caso, advertimos que la representación de Zeus en **Suplicantes**, divinidad insoslayable de la obra, se muestra delineada con características llamativas que provocan su examen. Para su estudio, seleccionamos algunos pasajes de la tragedia en los que se presenta a Zeus como omnipotente y ubicuo, semejante al dios órfico. Para este análisis, la fuente más adecuada es el papiro de Derveni, pues, además de citar la versión más breve y antigua de un Himno a Zeus, esta versión resulta ser contemporánea de **Suplicantes**. Sin embargo, no proponemos aquí una lectura órfica de la obra, sino una posible justificación de aquellas imágenes e ideas que resultan atípicas para la religión pública del s. V. Los pasajes seleccionados, por lo tanto, resultan importantes para medir de forma indirecta el impacto y el grado de desarrollo que este movimiento habría podido tener en la Atenas clásica, en un marco de referencia conocido y compartido tanto por el autor como por el público.*

Palabras clave: Zeus; **Suplicantes**; Esquilo; Orfismo; Papiro de Derveni.

ORFIC? ZEUS IN AESCHYLUS' SUPPLIANTS. BETWEEN COLLECTIVE EXPERIENCE AND TRAGIC *POÍESIS*

Abstract: *The purpose of this analysis is the elaborated version by Aeschylus (deliberately or not) of the divine element in terms of the development of the drama's plot. In this case, we have noticed that the representation of Zeus in the **Suppliants**, inevitable divinity of the work, displays itself lined*

* Recebido em: 05/03/2017 e aceito em: 29/04/2017.

** Doctora en Letras de Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

*with striking features that cause its examination. To do this, we select some passages of the tragedy in which Zeus is presented as omnipotent and ubiquitous, similar to the orphic god. For this analysis, the best source is the Derveni papyrus, because besides including the oldest and shortest version of a Hymn to Zeus, that version is contemporary to the **Suppliants**. However, we do not propose an orphic reading of the work, but a possible justification of those images and ideas that are atypical for public religion of the fifth century b. C. The selected passages, therefore, are important to measure indirectly the impact and degree of development that this movement could have had in classical Athens, in a framework known and shared by both the author and the public.*

Key-words: Zeus; **Suppliants**; Aeschylus; Orphism; Derveni Papyrus.

El presente análisis de la figura de Zeus en **Suplicantes** de Esquilo no propone la realización de un estudio de corte sociológico ni antropológico, centrado en una teoría de la religión griega. Resulta inadecuado identificar al dramaturgo con un teólogo. Por el contrario, examinar la figura de Zeus en **Suplicantes** demanda reconocer la compleja relación entre las prácticas sociales y el arte, específicamente, con la *performance* trágica.

En primer lugar, el concepto de “religión” suscita numerosas ideas, debates e incluso prejuicios, siempre que es asociado a Esquilo y **Suplicantes**. Esquilo es, entre los trágicos, tradicionalmente conocido como el más piadoso. A partir de la suposición de que el coro o los personajes son portavoces del dramaturgo, la “religión de Esquilo” ha resultado una cuestión intrigante y escurridiza. En el siglo XX, la crítica ha estudiado intensa y particularmente las creencias de Esquilo sobre Zeus (GOLDEN, 1961, 1962; GRUBE, 1970; LLOYD JONES, 1956), sosteniéndose la existencia de una religión personal, inclinada a exaltar a Zeus a expensas de los otros miembros del panteón olímpico, e incluso sugiriéndose la tendencia del dramaturgo hacia el monoteísmo (LLOYD JONES, 1956, 55).

Por otra parte, el tratamiento de la propia figura de Zeus en las obras conservadas del autor ha generado interminables polémicas, dado que la crítica ha prestado especial atención a la discrepancia que evidencian respecto de su naturaleza y poder. Según esta última línea de investigación, los elementos religiosos en Esquilo han sido analizados a partir de dos enfoques: el comparativo y el evolucionista. Ambos significaron que **Suplicantes** haya sido estimada en relación con el resto de las obras conservadas del autor, fundamentalmente **Orestíada** y **Prometeo encadenado**. En este sentido, se ha comparado la figura de Zeus en **Suplicantes** con el famoso

“Himno a Zeus” de la párodos de **Agamenón** (vv. 160-191), pretendiendo que se trata de un mero antecedente de su obra maestra. Asimismo, mucho se ha escrito acerca del evidente contraste entre el Zeus de **Suplicantes** y el dios tirano de **Prometeo encadenado**, cuyo poder y permanencia se muestran limitados. En cualquiera de los casos, estos enfoques redundaron en el desconocimiento de las cualidades intrínsecas de **Suplicantes**.

En función de lo indicado, el objetivo de este artículo no es la reconstrucción de un credo esquileo ni una explicación de las inconsistencias que surgen a partir de estas lecturas. Efectivamente, la comparación entre tragedias permite iluminar los cambiantes contornos de los poderes divinos en Esquilo, para advertir que los dioses no están separados de la interacción de fuerzas que constituyen el drama en su acepción primaria, como “acción”. Constituiría una falacia documental asumir que la obra es registro de una experiencia independiente de la invención controladora del poeta. Esquilo, como dramaturgo, como compositor de acciones, ha manipulado representaciones tanto de seres humanos como divinos. Como señalan Furley-Bremer a partir de ciertas odas trágicas de Esquilo:

Scholars tended in the past to detect in these lyrics the poet's personal profession of faith in Zeus' sublime omnipotence; this cannot be proven or refuted. It is rather that Aeschylus – far from stepping out of the dramatic frame for the delivery of a personal statement – has invested these hymns with his full poetic power in order to obtain an intensely dramatic effect within the frame of the plot. (FURLEY; BREMER, 2001, p. 283)

En ausencia de una única, sacra y codificada versión del mito, cada poeta tenía la facultad de proponer su propia interpretación, dada la completa plasticidad del material, tanto retocando mitemas tradicionales como, ocasionalmente, agregando nuevos, en función de una composición artística. El fluctuante y significativo uso del mito está perfectamente testificado en la tragedia. Por lo tanto, una vez que los dioses entran en su dominio, deben ser considerados como creaciones, como *poiéseis*.

En el caso particular de **Suplicantes**, la *mimesis* de las plegarias de súplica constituye una de las formas en las que el lenguaje y las perspectivas acerca de los dioses forjan la textura del drama, dado que instituciones como la *hiketía* y la *xenia* regularon la vida de los griegos basadas en una indisoluble vinculación entre *dike* y *eusébeia*. En definitiva, el presente análisis de

la figura de Zeus en **Suplicantes** se asocia a dos fenómenos: por un lado, el de la circunstancia de cada creación dramática particular, la *poiesis* trágica; por el otro, el de la coyuntura histórico-social que, en ciertos momentos del drama, parece permearse en esa creación individual, es decir, la experiencia colectiva que involucra tanto al dramaturgo como al público de una obra.

El objeto de este artículo es la versión elaborada del elemento divino en función del desarrollo de la trama trágica. En **Suplicantes**, particularmente la figura de Zeus ha sido delineada con características llamativas que provocan su examen. Nuestra propuesta consiste en seleccionar algunos pasajes de la obra en los que se presenta a Zeus como un dios omnipotente y ubicado con el fin de señalar su familiaridad con una creencia en particular: el orfismo.

Unos años atrás, Seaford ha propuesto una explicación para la construcción del extraordinario Zeus de **Suplicantes**, colocando el acento en un punto clave: “It may seem obvious that conceptions of deity derive in large part from social processes, but it is a principle generally ignored in the study of ancient Greek religion” (SEAFORD, 2010, p. 183). En el artículo citado, el autor reconoce que el Zeus de **Suplicantes** se asemeja al del Himno a Zeus del papiro de Derveni,¹ sin embargo, el desarrollo de su trabajo da un giro de 180°, cuando interpreta la omnipresencia de Zeus como la proyección cósmica de un proceso social histórico específico: el valor monetario abstracto (SEAFORD, 2010, p. 184). Por consiguiente, la afinidad que el estudioso supo advertir entre el Zeus de **Suplicantes** y el Zeus órfico ha quedado pendiente de análisis.

Un proceso social diferente puede haber influido sobre el diseño del Zeus de **Suplicantes**: la difusión de ideas o, más cumplidamente, la experiencia colectiva propia de aquella Grecia del siglo V a.C., pues, como afirma Casadesús Bordoy,

El descubrimiento del papiro de Derveni ha permitido constatar que las teogonías órficas fueron conocidas en la época clásica, hecho que contradice la opinión escéptica de algunos estudiosos que han creído que eran el resultado de una recreación posterior; porque la mayoría de versos conocidos hasta ahora procedía de testimonios tardíos. (CASADESÚS BORDOY, 1996, p. 76)

Respecto de la relación particular entre orfismo y drama, cabe destacar el trabajo de Macías, quien explora las huellas que esta tradición ha dejado en el género trágico con el propósito de demostrar “...cuál pudo haber

sido el conocimiento de esta corriente religiosa que tuvieron los grandes trágicos y la postura que tomaron ante ella” (MACÍAS, 2008, p. 1185). El trabajo de esta autora resulta provechoso porque revela el saber que Esquilo tenía del orfismo, dado que analiza particularmente el tratamiento de la muerte de Orfeo en la tragedia perdida **Basárides** (ca. 470-460 a.C.). Asimismo, en relación con **Suplicantes**, el artículo es iluminador porque demuestra que esta posible inclinación de Esquilo o, al menos, el influjo del orfismo sobre el autor, coinciden en una misma etapa de composición, puesto que **Suplicantes** ha sido representada (más allá de las discusiones acerca de la fecha exacta) en la misma década que en la obra extraviada. Precisamente, los pasajes del drama seleccionados en la presente publicación resultan elocuentes para medir de forma indirecta el impacto y el grado de desarrollo que el movimiento órfico habría podido tener en la Atenas clásica, en un marco de referencia conocido y compartido tanto por el dramaturgo como por el público del espectáculo trágico.

El Zeus de **Suplicantes** de Esquilo asimilado a la creencia órfica puede deberse simplemente al hecho de que Esquilo haya necesitado de un dios prominente y absolutamente capaz de todo. Es decir, una exigencia dramática pudo haber conducido al dramaturgo hacia esta corriente, ya sea de manera deliberada, porque ofrecía un acervo religioso conveniente del cual nutrirse para llevar a cabo su *poiesis*, ya sea involuntariamente, porque el flujo y la propagación de estas creencias era tal que, siendo Zeus la gran figura divina de la obra, fuera natural impregnarse de ellas o asimilarlas. Dicha afirmación no supone en absoluto la propuesta de una lectura órfica de **Suplicantes**, sino el intento de una justificación de aquellas imágenes/ideas que resultan atípicas en relación con la religión pública contemporánea de la representación de la obra. La fuente más adecuada para lograr un acercamiento al orfismo del siglo V es, indudablemente, el papiro de Derveni, no sólo porque cita la versión más breve y antigua de un Himno a Zeus, sino porque esta versión resulta sincrónica respecto de la puesta en escena de **Suplicantes**.²

En trabajos previos, hemos estudiado especialmente el tratamiento de Zeus en **Suplicantes** (FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, 2010 y 2011), insistiendo en el llamativo predominio de la divinidad.³ En esta oportunidad, resulta necesario además acentuar la llamativa escasez de referencias a otras divinidades.⁴ Sin duda, la ubicuidad, omnipotencia y dominio de Zeus en la obra se muestran coherentes con las características que la creencia órfica manifiesta acerca del dios en el himno citado por el comentarista

en el papiro de Derveni, donde “la posición central de Zeus en el mundo se refleja también en la posición central que el himno ocupa en el poema” (BERNABÉ, 2010a, 76).

Como analizar todos los pasajes de **Suplicantes** referidos a Zeus es una tarea que excede los límites de esta publicación, seleccionamos aquellos que resultan representativos del proceso de “ósmosis”⁵ o influjo cultural, por contener vocablos o expresiones que llaman la atención y que podemos entender como reminiscencias, paralelos o “huellas” del orfismo en la obra, sin interpretarlas como un posicionamiento religioso. Numerosos pasajes con este carácter se condensan en las odas corales de **Suplicantes**. Ciertamente en relación con las odas como acervo fundamental para nuestro estudio, cabe citar las observaciones que Betegh hace respecto de los rasgos genéricos del poema atribuido a Orfeo del que forma parte el llamado “Himno a Zeus” del papiro de Derveni. El autor señala que, en sentido estricto, “himno” se define como “a sung prayer (...) contains an invocation to the god, in which the god is addressed either in vocative or in the accusative” (BETEGH, 2004, p. 137-8). Para Betegh, esta descripción no coincide con el poema órfico citado en el papiro. En sentido más amplio, señala que “himno” puede ser “a mere exaltation of a certain god (...) even though it does not contain an invocation, and speaks about the god in nominative”. Según Betegh, el poema citado en el papiro de Derveni, del que forma parte el “himno a Zeus”, tampoco se ajusta perfectamente a esta segunda opción, aunque resulta más próxima. La propuesta del autor es que el poema en cuestión se encuentra entre un breve canto épico y un himno.

El caso de las odas corales de **Suplicantes** es similar al del poema órfico citado en el papiro, ya que se trata de cantos híbridos que combinan *flashbacks* hacia el pasado reciente y más remoto de las Danaides con la exaltación permanente de Zeus, a quien se suplica protección, también referido predominantemente en caso nominativo.⁶ La diferencia entre ambos “himnos”, si nos permitimos referirnos a ellos de este modo, según lo hace Betegh, como a dos poemas que exaltan las cualidades de un dios, reside en que el comentarista del papiro de Derveni expone con claridad que su himno se insertaba en un poema de tipo teogónico atribuido a Orfeo, mientras que, en el caso de **Suplicantes**, las odas se insertan en otro marco, el de la súplica de las protagonistas. Es decir, en el primer caso se exalta a Zeus para explicar y demostrar cómo él se ha convertido en el origen del cosmos;⁷ en el otro se exalta al mismo dios para demostrar y explicar por

qué él es la única solución a la coyuntura que atraviesan las Danaides. No obstante el motivo que impulsa la exaltación de Zeus es diferente en ambos “himnos”, lo que llama nuestra atención es la coincidencia en los recursos mediante los cuales se expresa el dominio de la divinidad.

Según se advierte a partir de la lectura de **Suplicantes**, las Danaides entienden que Zeus es el medio para escapar del casamiento forzado con sus primos, los hijos de Egipto. En semejante contexto, es razonable que expresen la omnipotencia divina.⁸ El pasaje que mejor demuestra esta composición particular de los poderes del dios es el reconocido “himno a Zeus” (vv. 86- 103) de la oda de apertura (vv. 1- 175):⁹

στρ. δ

86 εἴθ' εἴη' κ Διὸς εὖ παναληθῶς×
87 Διὸς ἴμερος οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη×
93 δαῦλοι γὰρ πραπίδων
δάσκιόι τε τείνου-
95 σιν πόροι κατιδεῖν ἄφραστοι.

ἀντ. δ

91 πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώτῳ,
92 κορυφᾷ Διὸς εἰ κρανηῆ πρᾶγμα τέλειον.
88 παντᾶ τοι φλεγέθει
κάν σκότῳ μελαίνα
90 ξὺν τύχᾳ μερόπεσσι λαοῖς.

στρ. ε

96 ἰάπτει δ' ἐλπίδων
ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς,
βίαν δ' οὔτιν' ἐξοπλίζει.
100 πᾶν ἄπονον δαιμονίων×
ἦμενος ὃν φρόνημά πῶς
αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ-
πας ἐδράνων ἐφ' ἄγνων. (ESQUILO. **Suplicantes**, vv. 86-103)

Verdaderamente, ojalá que a partir de Zeus resulte bien. El deseo de Zeus no es fácil de perseguir ni capturar; pues los caminos oscuros e intrincados de su corazón se extienden, incognoscibles, para mirar absolutamente todo. Y la acción irrevocable cae firme, y no sobre la espalda, si ha sido

ordenada con la cabeza de Zeus. Así, brilla en todas partes, incluso en la negra oscuridad, junto con el azar; para los hombres de voz articulada. Y derriba de sus esperanzas, elevadas como torres, a los completamente destructibles mortales, pero no se arma con ninguna fuerza. Todo es sin esfuerzo entre las divinidades: sentado, de algún modo, alcanza su propósito absolutamente desde allí mismo, desde sus puros asientos.

Como puede advertirse, para las Danaides Zeus lleva a cabo acciones finales y perfectas (πρᾶγμα τέλειον, v. 92) y su poder es imprevisible (según lo resaltan las palabras δαῦλοι, v. 93; δάσκιοί, v. 94 y ἄφραστοι, v. 95); inmovible (subrayado por πίπτει, v. 91 y ἀσφαλές, v. 91); omnipresente (según se desprende del uso de πανταῖ, v. 88; πᾶν, v. 100 y κατιδεῖν, v. 95) y omnipotente (característica señalada por los términos ἄπρον, v. 100; πως, v. 101, αὐτόθεν, v. 102 -en relación con su trono- y ἔμπας, v. 102). Para comprender el uso de estos términos en el contexto de esta tragedia,¹⁰ resulta conveniente recuperar los estudios de Nilsson (1956, p. 191) sobre religión y religiosidad griegas. El autor sostiene que los dioses griegos nunca poseen las cualidades de omnipresencia, omnisciencia y omnipotencia. Sin embargo, señala que, desde el punto de vista del sentimiento religioso práctico, cuando el hombre desea que los dioses satisfagan todos sus deseos, supone que pueden hacerlo, sin ignorar que la naturaleza sigue su propio curso. La observación se adapta perfectamente a la actitud de las Danaides: desesperadas, necesitan que Zeus lo pueda todo.

En palabras de Bernabé, lo que llamamos “orfismo” no es un sistema doctrinario, único, dogmático y siempre coherente (BERNABÉ, 2010b, p. 422). Fundamentalmente, debemos tener en cuenta que

The gods of Orphism are by and large not new gods; they bear the traditional names of the gods of Olympian religion. They are, however, several distinctive features: first, a tendency to identification between gods; secondly, the nature of their relationship with the cosmos; and finally, the peculiar relationship between gods and men. (BERNABÉ, 2010b, 424)

La primera de las tres características distintivas del orfismo señaladas por el especialista, la tendencia a la identificación entre dioses, interesa particularmente para el análisis de Zeus en **Suplicantes**. Precisamente, uno de los mecanismos típicos para manifestar dicha identificación reside en que una

deidad tome el nombre de otra. Este recurso resulta frecuente en la tragedia. Por ejemplo, en la oda inicial, toda vez que se menciona a un dios distinto de Zeus, se reemplaza el nombre de la deidad referida por una frase descriptiva que incluye la alusión al padre de los dioses. Como resultado, en el canto mencionado el único nombre propio divino es el de Zeus. Este es el caso de los pasajes entre los versos 157- 161 y 230- 231, en los que se evoca a Hades:

...τὸν πολυξενώτατον
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων
ἰζόμεθα σὺν κλάδοις
ἀρτάναις θανοῦσαι,
μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων (ESQUILO. **Suplicantes**, vv. 157-161)¹¹

Al subterráneo, al muy hospitalario huésped, al Zeus de los que han partido, iremos con las ramas de suplicantes, luego de morir con lazos, si eventualmente no tenemos la fortuna de los dioses olímpicos.

κάκει δικάζει τὰπλακῆμαθ', ὡς λόγος,
Ζεὺς ἄλλος ἐν καμοῦσιν ὑστάτας δίκας. (ESQUILO. **Suplicantes**, vv. 230- 231)

También allí juzga las faltas, según se dice, otro Zeus, entre los muertos, los veredictos finales.

Según señala Casadesús, el papiro de Derveni describe cómo todos los seres existentes, si bien nacieron del primer dios generador, como consecuencia de la absorción de Zeus, pasaron a depender de él:

Sin embargo, esto no significa que la totalidad de los dioses y seres se hubiese unificado en Zeus, sino que explica de qué manera Zeus se convirtió en un solo dios y que, por este motivo, todas las cosas fueron y recibieron el nombre de Zeus. (CASADESÚS BORDOY, 1996, p. 81)¹²

En el caso de **Suplicantes** de Esquilo, si bien la condición panteística no deja de ejercer el influjo que corresponde a la religión pública de la época, este fenómeno semántico insinúa un rasgo desconcertante, la noción de un Zeus que, aunque no es único, tiene una presencia cabal que se vuelve tangible en la denominación de los conceptos.

Sin embargo, como afirma Seaford, “there is a radical difference between *ruling over all other gods and being the entire physical universe*” (SEAFORD, 2010, p. 182), pues Zeus en **Suplicantes** es a veces no antropomórfico y co-extensivo con el universo, pero otras es también concreto y tradicional.¹³ Esto se vincula con la segunda característica que Bernabé atribuye a los dioses órficos, la naturaleza de su relación con el cosmos, pues en **Suplicantes**, aunque Zeus no es presentado estrictamente como un dios demiurgo, es decir, como organizador racional del cosmos o como su creador, sí resulta evocado constantemente con motivo de su inalienable y exclusivo poder de decisión, coherente con la idea que se expresa en el fragmento 16 Col. XVII.12 del papiro de Derveni: Διὸς δ’ ἐκ [π]άντα τέτ[υκται]¹⁴ (“por Zeus todo queda bien configurado”). Entre los versos 592-594 de la tragedia, las Danaides expresan lo siguiente en relación con el dios:

*αὐτὸς ὁ πατήρ φυτουργὸς αὐτόχειρ ἄναξ
γένουσι παλαιόφρων μέγας
τέκτων, τὸ πᾶν μίγαρ οὔριος Ζεύς.*

*Mi propio padre, creador con su propia mano, señor, de mi raza grande,
experto artífice, alivio de todas las cosas, Zeus propicio.*

Vinculada a esta noción, aparece en la obra la “idea de un Zeus que es *hálito de todo*, como si fuera una especie de aire vivificador de todas las cosas” (BERNABÉ, 2010a, 76) que se expresa en el fragmento órfico 17 Bernabé, citado en la col. XVIII del papiro: Ζεὺς πνοῦν πάντων. Estos son algunos de los tantos pasajes vinculados al “soplo”, a la capacidad creadora de Zeus:¹⁵

*...τῆς οἰστροδόου
βοὸς ἐξ ἐπαφῆς κάξ ἐπιπνοίας
Διὸς (vv. 16-18)*

...de la vaca acosada por el tábano, a partir del toque y del soplo de Zeus.

*νῦν δ’ ἐπικεκλομένα
Δῖον πόρτιν, υπερ-
πόντιον τιμάορ’ ἴνιν τ’
ἀνθονομούσας προγόνου βοὸς ἐξ ἐπιπνοίας,
Ζηγὸς ἔφραψιν (vv. 40- 45)*

Ahora invocando al novillo de Zeus, mi defensor ultramarino, a la cría de la vaca nutrida de flores, a partir del soplo de Zeus...

‘φουσιζόου γένος τόδε
Ζηνός ἐστιν ἀληθῶς (vv. 584- 585)

De Zeus dador de vida es en verdad este linaje.

En cuanto a la relación del dios con el cosmos, otra particularidad merece ser, al menos, mencionada. De manera implícita, aparece en el canto de apertura de la tragedia una débil insinuación sobre la ruptura del orden sucesorio, tal como se relata en el fragmento de “Orfeo” 10 Bernabé (Cols. XIV.6 , 11; XV.6, 12; XV. 13-15 y XVI. 3-6). Afirman las Danaides:

... κοινῶ δ’ ἄγαν
γαμετᾶς Διὸς οὐρανονίκου (vv. 164- 166)

Y conozco bien a la esposa, la de Zeus vencedor del cielo.

El empleo del epíteto οὐρανονίκου (“vencedor del cielo”) plantea un interrogante: si resulta posible pensar en una concepción teogónica implícita en el drama. Evidentemente, no existe una respuesta irrefutable. El epíteto podría ser meramente formular, o bien podría estar insinuando la sucesión divina Urano- Crono- Zeus, según la cual Zeus vence a Urano y se convierte en el primer rey, tanto en el sentido cronológico como jerárquico. Si esto pudiera afirmarse, en **Suplicantes** se conectarían la exaltación de Zeus y la versión ζórfica? del mito sucesorio, que reforzaría la glorificación del dios supremo.¹⁶ “Vencedor del cielo” parece resumir al extremo la situación presente del mito teogónico, que en el papiro se explica en 14 Col. XVI.14: “Ahora es rey de todo y siempre lo será”.¹⁷ Esta circunstancia se expresa como un estado, tanto en el papiro como en la tragedia, especialmente en el mencionado Himno a Zeus de la oda inicial, a través del uso del presente de indicativo. El recurso expresa que el dios supremo es y seguirá siendo, siempre, Zeus.

No obstante, contrariamente al Zeus órfico, en **Suplicantes** el dios tiene un importante y decisivo rol en relación con los seres humanos y su salvación. De este modo, la expresión de la tercera característica que Bernabé señala para los dioses órficos, concerniente a la relación entre dioses y hombres, demuestra en **Suplicantes** que la composición de Zeus es funcional al drama, a una *poïesis*:

κείνου θέλοντος εὖ τελευτήσῃ τάδε (ESQUILO. **Suplicantes**, v. 211)
Si aquel así lo quiere, buen fin tendrá la empresa.

πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νότῳ,
κορυφᾷ Διὸς εἰ κρανθῆ, πρῶγμα τέλειον. (ESQUILO. **Suplicantes**,
vv. 91- 92)

*Cae seguro y no de espaldas, si por la cabeza de Zeus es decidido algún
hecho final.*

Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος (ESQUILO. **Suplicantes**, v. 624)
y Zeus decidió cumplimiento.

Δῖον ἐπιδόμενοι πράκτορ' ἀείσκοπον (ESQUILO. **Suplicantes**, v. 646).
Haciendo caso a Zeus ejecutor, siempre vigía

βαρὺς δ' ἐφίξει (ESQUILO. **Suplicantes**, v. 650).
Sino que es abrumador allí sentado.

Διὸς οὐ παρβατός ἐστὶν
μεγάλα φρήν ἀπέρατος (ESQUILO. **Suplicantes**, vv. 1048- 1049).
De Zeus no es doblegable la poderosa mente infinita.

Señaladas algunas diferencias que permiten tener presente el hecho de que hablamos de cierta “selectividad” de las características divinas órficas, el Zeus de **Suplicantes** presenta otras cualidades afines con el papiro de Derveni, coherentes con la idea de “Zeus como destino”. En primer lugar, puede advertirse la expresión de una jerarquía en la estirpe de los dioses, en la que Zeus ocupa el lugar más elevado, tal como el “Zeus soberano de todos” que proclama el fragmento 14 Col. XVI.14:¹⁸

ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων
μακάρτατε καὶ τελέων
τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ (vv. 524- 526)

*Señor de señores, de los bienaventurados el más bienaventurado, de los
finales el acabadísimo poder, dichoso Zeus.*

Ζῆνα μέγαν σεβόντων,
τὸν ζένιον δ' ὑπερτάτως,
ὃς πολιῶ νόμῳ αἴσαν ὀρθοῖ (vv. 671- 673)

Reverencian al gran Zeus, sobre todo al hospitalario, que con canosa legislación rectifica el destino.

En segundo lugar, se atribuyen a Zeus las condiciones de omnipresencia y omnipotencia:

*βίαν δ' οὔτιν' ἐξοπλίζει.
πᾶν ἄπονον δαιμονίων
ἤμενος δὲν φρόνημά πως
αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ-
πας ἐδράνων ἐφ' ἄγνων.* (vv. 99- 103)

Pero (Zeus) no se arma con fuerza alguna: todo es sin esfuerzo entre las divinidades. Cuando lo desea, en cualquier lugar e inmediatamente. Alcanza su propósito, en cualquier caso, desde sus puros asientos.

*τελευτὰς δ' ἐν χρόνῳ
πατήρ ὁ παντόπτας
πρευμενεῖς κτίσειεν* (vv. 138- 140)

... pero que el padre que todo lo contempla traiga finales favorables a tiempo.

... γαῖάοχε παγκρατὲς Ζεῦ (v. 816)

*... omnipotente Zeus, que contiene la tierra.*¹⁹

Finalmente, tal como el Himno a Zeus del papiro de Derveni en 15 Col. XVIII.12-13 + XVII.6,²⁰ “fondamentalement composé par des expressions polaires exprimant que Zeus est absolument tout, avec quelques résonances du langage d’Héraclite” (BERNABÉ, 2002, 117), la oda final de **Suplicantes** también recurre a la definición a partir de opuestos, asemejándose a la afición órfica por las declaraciones paradójicas. De un Zeus que todo lo puede, la violencia es susceptible de ser “amable”:

*Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροί-
η γάμον δυσάνορα
δάϊον, ὄσπερ Ἴώ
πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ
χειρὶ παιωνία κατασχεθῶν,
εὐμενῆ βίαν κτίσας,
καὶ κράτος νέμοι γυναι-
ζίν.* (ESQUILO. **Suplicantes**, vv.1062-1068)

Que Zeus soberano nos prive del odioso matrimonio con un mal hombre, el mismo Zeus que liberó bien a Ío de sus penas, conteniéndola con su mano sanadora, haciendo amable la violencia,²¹ y que distribuya el poder entre las mujeres.

Los ejemplos que ilustran la composición particular de la figura de Zeus en **Suplicantes** son, ciertamente, numerosos. Queda pendiente, incluso, el recorrido a través de cada uno de estos y otros tramos de la obra, para explicar la *poiesis* de Zeus señalada en función del contexto de cada escena. No obstante, el breve espacio del que disponemos nos ha permitido arribar a conclusiones significativas: la representativa muestra de pasajes analizados resulta suficiente para afirmar que, para comprender el particular tratamiento de la figura de Zeus en **Suplicantes**, resulta provechoso acudir a la creencia órfica, cuya influencia penetra en la trama hímica en momentos coyunturales del drama, aquellos en los que la invocación al dios en boca de las Danaides resulta tan desesperada, que su figura ha de representarse para ellas como extraordinaria, es decir, omnipotente y ubicua.

Documentación escrita

ESQUILO. *Suplicantes*. In: _____. **Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound**. Trad. Alan Sommerstein. Cambridge, Massachusetts, London: Cambridge University Press, 2008.

FURLEY, William; BREMER, Jaan Maarten. **Greek Hymns**. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period. I. The Text in Translation. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001.

KOUREMENOS, Theokritos; PARÁSSOGLUO, George; TSANTSANOGLUO, Kyriakos. **The Derveni Papyrus**: Edited with Introduction and Commentary. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2006.

Referencias bibliográficas

BETEGH, Gábor. **The Derveni Papyrus**: Cosmology, Theology and Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BOOTH, N. B. Aeschylus *Supplikes* 86-95. **CPh**, Cambridge, v. 50, n. 1, p. 21-25, 1955.

_____. Westphal's Transposition in Aeschylus, *Supplikes* 86-95. **CQ**, Oxford, v. 24, n. 2, p. 207-210, 1974.

- CALDWELL, R. S. The pattern of Aeschylean Tragedy. **TAPHA**, Baltimore, v. 101, p. 77-94, 1970.
- CASADESÚS BORDOY, Francesc. Métis, el nous, el aire y Zeus en el papiro de Derveni. **Faventia**, Barcelona, v. 18, n. 1, p. 75- 88, 1996.
- CUZZI, Emilia. **Studio sui composti delle Supplici di Eschilo**. Milano: Istituto lombardo di scienze e lettere, 1970.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, María del Pilar. Posición y composición del éxodo de *Suplicantes* de Esquilo. In: **Memorias del Tercer Coloquio de la Asociación Mexicana de Estudios Clásicos**. Ciudad Autónoma de México: UNAM, 2010.
- _____. 'Tragedia y religión': *Suplicantes* de Esquilo. **Revista de Estudios Clásicos**, Mendoza, v. 38, p. 73-98, 2011.
- _____. **Suplicantes de Esquilo**. Una interpretación. (Tesis de doctorado). La Plata: UNLP, 2015. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10915/51947>.
- GARZYA, A. Osservazioni sui vv. 86-111 della parodo delle *Supplici* di Eschilo. In: LÓPEZ FÉREZ, A. (Ed.) **La tragedia griega en sus textos**. Madrid: Ediciones Clásicas, 2004, p. 87-97.
- GOLDEN, Leon. Zeus, Whoever he is... **TAPHA**, Baltimore, v. 92, p. 156-167, 1961.
- _____. Zeus the protector and Zeus the Destroyer. **CPh**, Cambridge, v. 57, n. 1, p. 20-26, 1962.
- HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel. **Dioniso en Esquilo**, inédito.
- LLOYD-JONES, Hugh. Zeus in Aeschylus. **JHS**, Cambridge, v. 76, p. 55-67, 1956.
- MACÍAS OTERO, Sara. Orfeo y orfismo en la tragedia griega. In: BERNABÉ, Alberto; CASADESÚS, Francesc (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica**. Un reencuentro. II. Madrid: Akal, 2008, p. 1185- 1215.
- NILSSON, Martin P. **Historia de la religión griega**. Buenos Aires: Eudeba, 1956.
- RASH, James N. **Meter and Language in the Lyrics of the Suppliants of Aeschylus**. New York: Arno Press, 1981.
- SANDIN, Paar. Aeschylus, *Supplices* 86-95, 843-910, and the early transmission of antistrophic lyrical texts. **Philologus**, München, v. 151, n. 2, p. 207-229, 2007.
- SEAFORD, Richard. Zeus in Aeschylus: the factor of monetization. In: BREMMER, Jan; ERSKINE, Andrew (Eds.). **The Gods of Ancient Greece**. Identities and Transformations. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, p. 178- 192.

¹ “He resembles rather the Zeus of Xenophanes, as well as the Zeus in the Derveni papyrus is equated with mind coextensive with the universe” (SEAFORD, 2010, p. 182).

² Como indica Bernabé (2010a, p. 70), se supone que el poema comentado en este documento se remonta a principios del siglo V a.C. o quizás antes.

³ En nuestros trabajos citados analizamos particularmente la distribución de las menciones referidas a Zeus (especialmente en la párodos y en el éxodo) considerando su cantidad y cualidad, según sus características morfosintácticas y su función.

⁴ La excepción la constituye la fugaz pero significativa evocación de Ártemis y Afrodita en el canto final del coro. Para ello, Fernández Deagustini (2011). Asimismo, es importante señalar que, si bien el resto del Panteón olímpico prácticamente no está presente en la tragedia en el ámbito discursivo, la coexistencia de Zeus con el resto de las divinidades tiene lugar en el ámbito de la *performance*: no debemos olvidar que las Danaides se han ubicado, tras los anapestos iniciales (vv. 1- 39) en los altares de la costa de Argos que representan a los dioses de la religión pública. Podríamos decir, entonces, que el tratamiento de la creencia divina es uno para el oído y otro para los ojos del espectador.

⁵ Bernabé (2010a, p. 97) hace uso de este concepto para dar cuenta del mismo proceso de influencia entre la tradición órfica y el resto de la tradición filosófica y literaria griega.

⁶ Hemos estudiado el rol de Zeus- agente y su expresión en el caso nominativo en nuestros trabajos ya citados. Respecto de la impronta genérica de las odas, luego de la experiencia de leer la oda de apertura de la tragedia, resulta indiscutible la sensación de haber leído un canto que es casi exclusivamente un “himno a Zeus”, más allá del polémico segmento que tradicionalmente se etiqueta como tal, entre los versos 86 y 102.

⁷ El “himno a Zeus” forma parte de un poema que el comentarista del papiro atribuye a Orfeo, que contiene un relato de la toma del poder por parte de Zeus, la devoración del falo de cielo y la posterior recreación de todas las cosas.

⁸ La justificación de Caldwell (1970) es diferente, apoyada en su propuesta de que todas las obras conservadas de Esquilo pueden ser examinadas desde el punto de vista de la influencia del padre sobre sus hijos. Esta hipótesis lo lleva a afirmar que, en **Suplicantes**, “omnipotence is transferred from father to god and king” (p. 93).

⁹ Para una síntesis de los *scholia*, interpretaciones y conjeturas sobre este pasaje, cfr. Booth (1955) y Sandin (2007). A diferencia de Booth (1955; 1974), Rash (1981) y Garzya (2004, p. 96), que defienden el orden tradicional de los versos, Sandin (2007, p. 209) supone la existencia de intercambios simétricos en 86-95, asimilando este proceso al *amoibaion* (843-910). La edición de Sommerstein (2008, p. 300) sigue la transposición de Westphal, de 88-90 a 93-95.

Para un análisis filológico literario del “himno” en el contexto total de la oda inicial y la obra, consultar nuestra tesis doctoral (FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, 2015).

¹⁰Sobre los términos compuestos de este pasaje, Cuzzi (1970, p. 88-89). También ofrece una interpretación de varios pasajes Garzya (2004, p. 89- 90).

¹¹ Elegimos la propuesta editorial de Sommerstein (2008) y las traducciones son propias.

¹² Casadesús-Bordoy (1996, p. 88) luego amplía: “Por este motivo, a pesar de que los dioses podían ser nombrados de muchas maneras, finalmente todos los nombres se referían a una divinidad única: Zeus. Fenómeno semántico que reproducía con absoluta fidelidad la tesis desarrollada en el papiro: que con la absorción de Métis/ Protógono, Zeus asimiló el mundo en su cuerpo, de manera que se convirtió, en forma de aire, en el recipiente de toda la realidad y, como “nous”, en el rector del destino de todos los seres”.

¹³ Respecto de esta tragedia, Seaford (2010, p. 182) señala muy adecuadamente que: “In **Suppliant Women** this paradox is intensified by his sexual activity”. Y más adelante, en la página 183, completa: “As an answer from within the drama, I would suggest that the appeal to the unlimited mind and power of an eternal and ubiquitous abstract Zeus to provide a good conclusion can be related to the Danaid’s rejection of any temporal or spatial limit to their current flight from marriage”.

¹⁴ Todas las citas del papiro de Deveni corresponden a la edición de Kouremenos, Parássoglou y Tsantsanoglou.

¹⁵ Esta característica aparece vinculada en la tragedia con el mito de Ío y la fundación de la stirpe a partir del engendramiento de Épafo.

¹⁶ En el caso del Himno a Zeus del papiro de Derveni, esta relación parece ser la inversa: el canto a la divinidad soberana debe tener explicaciones de cómo se ha obtenido ese poder que se alaba. Lógicamente, la lucha por el poder en el cielo aparece también en Hesíodo, pero en este contexto en el que Zeus es delineado con las características órficas de omnipotencia y ubicuidad, la referencia (para nada frecuente en la tragedia de Esquilo) llama la atención.

¹⁷ Cfr. *supra* nota 23.

¹⁸ [Νῦν δ' ἔστι]ν βασιλεὺς πάντ[ων καὶ τ' ἔσσει ἐπι]ετα.

¹⁹ No podemos dejar de resaltar en este caso que Zeus toma un epíteto que, en la religión pública, es propio de Poseidón.

²⁰ Ζεὺς πρῶτος [γέν]ετο, Ζεὺς ὕστατος ἀργικέρανος.

²¹ Como analizamos en la tesis doctoral (FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, 2015), el oxímoron “εὐμενῆ βίαν” (v. 1067) retrotrae hacia la actitud sexual del coro, que su padre Dánao ha impuesto. Las Danaides perciben el sexo como una forma de violencia corporal, como un daño.

TEATRO E PINTURA, DUAS FORMAS DE *MIMESIS**

Maria de Fátima Silva**

Resumo:

Conservada para o futuro quase exclusivamente pela sua expressão na cerâmica, a pintura grega também mural encontra na literatura um repositório de interessantes testemunhos. Embora com um contributo relativamente discreto, o teatro é, mesmo assim, um transmissor interessante de informações, sob a forma de descrições de “quadros” e criação de metáforas, que tornam patente a “popularidade” dessa forma de expressão plástica.

Palavras chave: *Ésquilo; Eurípides; comédia; pintura mural e suas técnicas.*

THEATRE AND PAINTING, TWO FORMS OF *MIMESIS*

Abstract: *Preserved almost only through ceramics, Greek painting, in big wall pictures too, is referred by several literary testimonies. Even if discrete, theatre is an interesting vehicle of information, under descriptions or metaphors, making clear the popularity of this form of art.*

Key-words: *Aeschylus; Euripides; comedy; wall painting and its technical processes.*

Introdução

Afirma Dumortier (1975, p. 206), no seu estudo dedicado à imagética esquiliana, que a utilização de metáforas tiradas da pintura (e da música)¹ na literatura grega tem, antes de Ésquilo, uma expressão diminuta, de onde retira um importante crédito de originalidade: Ésquilo teria sido o primeiro nome relevante no uso de motivos da pintura na poesia.

* Recebido em: 03/03/2017 e aceito em: 30/04/2017.

** Professora catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra.

Tal afirmação – de que o teatro esquiliano seria pioneiro nas referências literárias à pintura – está naturalmente, e antes de mais, condicionada pelos limites impostos pelos textos conservados; mas existem alguns exemplos significativos. A evolução que a pintura sofreu a partir da primeira metade do séc. V a.C. pode justificar esta coincidência.² Nomes como o de Polignoto de Tasos³ ou de Zêuxis de Heracleia⁴ vieram a gozar então de grande popularidade, e a importância das suas criações não deixaria de impressionar não só os artistas da palavra, mas também o grande público, a quem uma e outra dessas formas de criação se dirigiam. Apesar de não conhecermos a sua técnica e preferências temáticas a não ser por via indireta, alguns dos traços que os identificaram como artistas são da máxima relevância para a análise dos textos dramáticos que nos propomos fazer. Assim Polignoto celebrou-se pela capacidade de dar expressão ao *ethos* das figuras e pelas diversas dimensões que procurava conferir ao conjunto dos seus motivos, criando para as imagens diferentes planos e uma noção de posição relativa.⁵ Pormenores de expressão de algumas personagens em foco centravam a atenção num conjunto que primava por uma aparência de dignidade.⁶ Num tempo em que, na técnica do desenho, dominava ainda o esboço de contornos mais ou menos coincidentes no alinhamento (que depois se enchiam com sucessivas camadas de cor uniforme), a libertação destas restrições obedeceu a um processo lento; tratava-se de utilizar sobretudo os sombreados ou a graduação de cores para dar uma sensação de profundidade. O aperfeiçoamento desta técnica parece estar consumado em finais do séc. V a.C., quando o pintor Apolodoro mereceu o epíteto de “pintor de sombras”, como o mais bem sucedido na técnica do claro-escuro, que parecia ter passado a dominar. Zêuxis de Heracleia, por seu lado, parece identificar-se por alguma preferência pelo retrato do feminino. Quanto aos temas, não causa estranheza que, também na pintura, a inspiração mitológica se impusesse.

Não é nosso objetivo considerar neste momento todas aquelas descrições poéticas em que a convenção da pintura claramente deixa as suas marcas no texto dramático, que sobretudo abundam em Eurípides.⁷ Limitamo-nos a considerar os passos em que é feita pelos poetas da cena uma menção explícita à pintura. Curiosamente nenhum motivo obediente a esta sugestão existe no que nos chegou de Sófocles. Talvez por simples coincidência, ou, quem sabe, devido a um menor atractivo do poeta por este tipo de referência. Em Ésquilo e Eurípides, porém, alguns episódios ou alusões são merecedores de atenção e comentário. *Grosso modo* vamos organizar

a nossa reflexão em três blocos: em primeiro lugar, aquele que nos dá testemunho da importância pedagógica da pintura como veículo de uma mensagem cultural; depois, aquele em que o poeta manifesta consciência de estar a reproduzir, com as estratégias próprias, um grande quadro mural; e, por fim, aquele outro que inclui várias alusões de passagem à pintura de uma forma lateral, como motivo para uma expressão de natureza metafórica.

1. A pintura como veículo de transmissão cultural

Tal como aconteceu com a literatura, desde sempre valorizada pelo seu papel didático antes mesmo de superlativado o seu potencial estético, também à pintura parece ter assistido igual prestígio. Sob outra forma de transmissão, as grandes imagens que se ofereciam em lugares públicos aos olhos dos cidadãos podiam materializar diferenças culturais ou experiências de vida que completavam a própria dimensão mais estreita de existência de cada indivíduo.⁸

Assim, na conversa que travam em Delfos a princesa de Atenas – Creúsa – e o jovem servo do templo de Apolo – Íon –, ainda dois desconhecidos antes de se reconhecerem como mãe e filho, o assunto que se instala é o da tradição da casa real ateniense, a que a visitante pertence (EURÍPIDES. **Íon**, v. 260 sqq.). Com a curiosidade juvenil de alguém para quem as fronteiras da existência se confinam ao santuário délfico – com todo o seu cosmopolitismo, é certo –, Íon quer pormenores sobre a tradição da casa real ateniense. Alguma coisa sabe, pelo que tem ouvido contar, numa primeira versão de acesso a uma realidade que, de contacto directo, desconhece. Das fantasias míticas que cercam a origem da cidade tem ouvido falar não sem algum descrédito (265): “O quê?! É então verdade a ficção que corre entre os mortais? (ὥς μὲν ἔθενται βροτοῖς)». Surpresa que se justifica pela estranheza lendária que envolve tais descrições. Trata-se da famosa autoctonia ateniense que faz de Ericónio, um dos seus ascendentes, um ser nascido do próprio solo⁹ e logo acolhido nos braços da deusa Atena, a padroeira da cidade, que o entrega às filhas de Cérops, oculto num cesto; estas impiamente violam o segredo que o cesto escondia, condenando-se à morte por desobediência, assim manchando de sangue os rochedos da Acrópole.¹⁰ Deste episódio mítico, de resto estranho à experiência comum e que os dois interlocutores – porta-vozes do ceticismo do próprio poeta em relação ao

mito¹¹ – comentam não sem surpresa, é testemunho também a pintura. Íon, sem ter saído de Delfos, mesmo assim pode dizer (v. 271):

Δίδωσι δ', ὥσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται ...

E entregam-no, como se infere da pintura ...

Logo o grande mito da origem de Atenas gozava, nos relatos e nas imagens, de merecida popularidade, suportando a tradição da autoctonia de que a cidade de Palas se orgulhava. Os motivos que constituíam a narrativa, pictórica ou poética, são definidos pelas próprias perguntas de Íon. No que se pode imaginar uma enorme tela, os sucessivos momentos do mito – nascimento de Ericciónio, intervenção de Atena, participação das filhas de Erecteu e sua morte – parecem figurar como diferentes momentos de uma mesma imagem, diacronicamente setorizados. A pergunta que Íon interpele neste momento do diálogo, desviando a conversa noutro sentido (v. 275, “E aquela outra história, é verdadeira ou falsa?”), parece limitar as componentes de um quadro concreto, certamente exposto no próprio santuário de Delfos, em homenagem à tradição ateniense.

Além do mito, ou combinadas com ele, cenas da vida real podiam incluir-se nos grandes quadros e constituir um complemento de informação para a existência pessoal de cada cidadão. Assim o casto Hipólito, devoto exclusivista de Ártemis e avesso aos encantos de Afrodite, do que seja paixão nada sabe por experiência própria; tudo o que do assunto conhece é aquilo que pode inferir do que ouve dizer e do que a pintura testemunha, numa complementaridade flagrante entre as duas artes (EURÍPIDES. **Hipólito**, vv. 1004-1006):

*Οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων
γραφῇ τε λεύσσων' οὐδὲ ταῦτ' ἄγαν σκοπεῖν
πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχων.*

*Não conheço essa prática a não ser por a ouvir contar
e por a ver em pintura. Mas ver essas imagens
não me cativa demasiado, dado o espírito casto que é o meu.*

“Ouvir contar” e “ver em pintura” são de novo postos em paralelo como duas formas de acesso a uma informação. Como motivo, o amor parece sugerir a necessidade de expor traços físicos, mas também de retratar o

complemento emocional que a paixão comporta. O realismo da imagem a que o tema da paixão é suscetível justifica, sem dúvida, o repúdio que a alma jovem e casta de Hipólito manifesta.

Numa peça em que o tema da paixão, capaz de sujeitar o homem e a natureza, domina, o coro virá a entoar um canto (**Hipólito**, vv. 1268-1281), no momento final em que o Amor já fez mais duas vítimas – Fedra morta por suas mãos e Hipólito moribundo em função da imprecisão do pai –, a Eros e à sua força irresistível. Talvez esta celebração se inspire nas mesmas imagens plásticas que o filho de Teseu diz ter observado. Recordando a convenção pictórica que faz alado o filho de Cípris, Eurípides cobre-lhe a imagem de resplendor pelo uso de dois adjetivos cromáticos: ποικιλόπτερος (“de asas matizadas”, **Hipólito**, v. 1270) e χρυσοφαής (“de um brilho dourado”, v. 1275). As asas são, justamente, o centro da imagem, exprimindo a ubiquidade e imaterialidade do deus, que paira, etéreo, sobre as suas vítimas. E é com o seu fulgor que as cega, dobrando-as, indefesas, aos seus desígnios. Esta é a imagem de um poder soberano, que não se isenta da sedução do «fulgor do ouro», apesar de ser para a ruína que conduz os seres humanos.¹²

Do mesmo modo que Hipólito, Hécuba (EURÍPIDES. **Troianas**, vv. 686-696) recorre à pintura para compensar uma experiência que não viveu.¹³ Em contexto metafórico, a velha rainha de Troia compara o seu destino a um navio baloiçado por ondas tempestuosas, reconhecendo que tudo o que sabe da vida marítima lhe provém do que ouve dizer e vê nas pinturas:

*Αὐτὴ μὲν οὐπω ναὸς εἰσέβην σκάφος,
γραφῆ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι.
Ναύταις γὰρ ἦν μὲν μέτριος ἦ χειμῶν φέρειν,
προθυμίαν ἔχουσι σωθῆναι πόνων,
ὃ μὲν παρ' οἴαχ', ὃ δ' ἐπὶ λαίφεσιν βεβῶς,
ὃ δ' ἄντλον εἶργων ναός ἦν δ' ὑπερβάλλῃ
πολὺς ταραχθεὶς πόντος, ἐνδόντες τύχη
παρεῖσαν αὐτοὺς κυμάτων δρομήμασιν.
Οὕτω δὲ κάγω πόλλ' ἔχουσα πήματα
ἄφθογγός εἰμι καὶ παρεῖσ' ἐῶ στόμα
νικᾷ γὰρ οὐκ θεῶν με δύστηνος κλύδων.*

*Eu mesma nunca entrei a bordo de um navio,
mas pelas pinturas que vi e pelos relatos conheço o assunto.
Os marinheiros, se for moderada a tempestade a enfrentar;
empenham-se para escapar ao desastre:
é um que se põe ao leme, outro ao velame,
outro ainda que mantém o navio sem água. Mas se atinge os limites
a violência do mar, eles entregam-se ao destino
abandonando-se às correntes das vagas.
Assim também eu, face aos meus sofrimentos sem fim,
fico sem voz, submeto-me sem uma palavra,
incapaz de vencer a onda de dores erguida pelos deuses.*

A descrição de uma tempestade e das reações de uma tripulação em perigo parece corresponder à imagem de tantas pinturas que Hécuba afirma ter podido observar.¹⁴ Se a pudermos tomar por espectadora fidedigna desses quadros, o que neles é antes de mais valorizado é a presença humana, os marinheiros, protagonistas permanentes em dois tipos de cena que o mesmo motivo permite. Em primeiro lugar, a navegação em calmaria, cada um desempenhando as tarefas de que está incumbido. Com a embarcação por cenário geral, as figuras ativas no quadro dispõem-se em vários planos e atuam com diferentes movimentos: um ao leme, certamente mais estático na firmeza com que conduz a nau; outros ativos, no controle das velas e na preocupação de impedir qualquer inundaçã, um em altura, sobre os mastros, outro no solo do barco. A navegação calma convida, portanto, a uma imagem do interior da embarcação, de onde as vagas parecem afastadas. Mas eis que o motivo é a tempestade. Nesse caso é o mar em toda a sua potência que se impõe. O diálogo estabelecido é, agora, entre os homens e a fúria dos deuses que comandam a natureza, apagada qualquer referência à embarcação. Com esta omissão também a arte da marinharia se apaga, como se o perigo desmontasse tudo o que representa a capacidade humana de resistir. Metamorfosados em homens ou simplesmente presentes na fúria dos elementos, os deuses são uma intervenção nova, mas decisiva, no quadro.

Hécuba passa a estabelecer a comparação com a sua própria sorte colhida em plena tempestade. Tal como os marinheiros apanhados pela borrasca, ela não tem capacidade nem regras para se defender; simplesmente submete-se à fúria dos elementos que os deuses manipulam. Mas sobretudo impressionante na sua qualidade de “protagonista de um quadro” é o silêncio

próprio da arte sem palavras que é a pintura. “Sem voz”, “sem uma palavra”, ela é a imagem da derrota e da fragilidade humana.

Num contexto dramático completamente diferente, uma imagem paralela é usada pelo coro de **Rãs** de Aristófanes, para “louvar” ironicamente a versatilidade de Dioniso perante os perigos infernais (vv. 534a-539a):

*Ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι
νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας
καὶ πολλὰ περιπεπλευκότος,
μετακλίνδειν αὐτὸν ἀεὶ
πρὸς τὸν εἴ πράττοντα τοῖχον
μᾶλλον ἢ γεγραμμένην
εἰκὼν' ἐστάναι, λαβόνθ' ἐν
σχῆμα.*

*Ora aqui está uma atitude de um tipo
com visão e com miolo,
e com muita navegação,
esta de saber sempre pôr-se
do lado de bombordo,
em vez de, que nem um retrato,
ficar plantado, sem sequer mexer
um dedo.*

Dioniso comporta-se como navegador experimentado. Perante o perigo, ele age, acomoda-se no lugar mais seguro. O quadro inspirador é o da tormenta, desta vez retratada não nas vagas alterosas que ameaçam a embarcação, mas na reação das tripulações ou dos passageiros experimentados. Reagir, mover-se, adequar-se aos perigos é o que uma situação real aconselha. Numa tela,¹⁵ que prima pela imobilidade, a aflição é colhida num *flash*, que não permite nem movimento nem palavras. Apenas a expressão pode dar conta de uma angústia para a qual não há apelo.

É também numa grande tela de conjunto que outra Hécuba euripidiana se inspira, desta vez já no acampamento trácio onde se encontra como cativa do vencedor grego (**Hécuba**, vv. 807-808), para dar expressão ao seu enorme sofrimento. A violência do mar dá lugar à do campo de batalha.¹⁶ Tentando demover a piedade de Agamémnon e fazer dele o aliado de uma vingança que, neste momento, é o seu único estímulo, ela convida:

*ὡς γραφεύς τ' ἀποσταθεῖς
ἰδοῦ με κἀνάθρησον οἷ' ἔχω κακά.*

*Como um pintor, afasta-te
e olha-me, abraça com o olhar os males que me afligem.*

O quadro que Hécuba tem no espírito é certamente uma pintura de grandes dimensões, que exige distância para se poder abarcar no conjunto. Tem uma protagonista, um foco central incide sobre a figura de uma mulher sofredora. Nos seus traços – decadência física, olhar sofrido, vestes degradadas – está patente a ruína de que é vítima. Mas o quadro não se esgota numa só figura. “Abraçar com o olhar os males” implica que todo um contexto a rodeie, neste caso um campo militar que a reduz a doloroso cativo, onde um coletivo de guerreiros e tendas lhe serve de moldura. Não estaríamos muito longe do modelo de que Ésquilo se serviu para retratar o sofrimento de Ifigénia – que analisaremos adiante – ou, com certeza, do grande quadro troiano da autoria de Polígono.

Por fim, outra referência à pintura, feita por Antígona na *teichoskopía* das **Fenícias** de Eurípidés (vv. 127-130),¹⁷ regressa ao ambiente bélico, desta vez em pleno ataque dos Argivos à cidadela de Tebas. Do alto das muralhas, a princesa observa o inimigo que avança, destacando os movimentos dos seus diversos chefes; e eis que se deixa surpreender pela imagem de Hipomedonte,¹⁸ usando termos da arte, decerto também para ela, até esse dia, a única imagem de um campo de batalha:

*Ἦ ἔ ὡς γαῦρος, ὡς φοβερός εἰσιδεῖν,
γίγαντι γηγενέτα προσόμοιος
ἀστρωπὸς ἐν γραφαῖσιν, οὐχὶ πρόσφορος
ἀμερίῳ γέννα.*

*Oh! Que imponente ele é, que temível de ver!
É a um gigante nascido da terra que se assemelha
brilhante como um astro, dos das pinturas, sem nada em comum
com uma criatura efêmera.*

Antígona, impressionada pela imponência do guerreiro, que lhe parece exceder o porte de uma criatura vulgar, encontra na pintura um termo de comparação.¹⁹ Desta vez o foco incide numa única imagem, desprovida de pano de fundo, de que capta duas características essenciais, dimensão e

brilho.²⁰ São elas as estratégias para transmitir vitalidade a um retrato, que se reveste dos traços míticos de um gigante.

Procurando depois, entre a massa atacante Polinices, o saudoso irmão de há tempos exilado, Antígona descreve-lhe os traços, que agora a distância torna indefinidos, com linguagem plástica (**Fenícias**, vv. 161-162):

*Ὅρῶ δῆτ' οὐ σαφῶς, ὁρῶ δέ πως
μορφῆς τύπωμα στέρνα τ' ἐζῆκασμένα.*

*Não distingo muito bem, mas vejo
o contorno de uma forma e um busto que se lhe assemelha.*

Sem dúvida Eurípides atribui à sua personagem reações que seriam as de alguém que olha uma pintura, talvez mesmo algum quadro concreto que representasse a mais do que célebre investida de Polinices e dos seus aliados argivos contra Tebas.²¹ Depois de se ter surpreendido com os traços nítidos de Hipomedonte, sem dúvida situado em evidência, Antígona foca-se numa outra dimensão, a de uma imagem que, porque recuada, não é mais do que um contorno, mais sugestivo do que visível.²²

2. Ésquilo, o poeta "pintor de grandes telas"

Talvez o passo mais significativo, no teatro conservado de Ésquilo, para uma identificação de técnicas de pintura como as conhecia dos pintores seus contemporâneos seja a descrição do sacrifício de Ifigénia, em **Agamémnon** (vv. 228-241):

*Λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους
παρ' οὐδέν, αἰῶνα παρθένειον,
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς·
φράσεν δ' ἄόζοις πατὴρ μετ' εὐχάν
δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ
προνωπῆ λαβεῖν ἀέρ-
δην στόματός τε καλλιπρώ-
ρου φυλακᾶ κατασχεῖν
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις.
Βία χαλινῶν τ' ἀναύδω μένει*

Κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή-
ρων ἀπ' ὄμματος βέλει
φιλοίκτω, πρέπουσά θ' ὤς
ἐν γραφαῖς προσεννέπειν
θέλουσ'.

*As preces, os apelos ao pai
de nada valeram, nem mesmo a sua idade virginal.
Indiferentes ficaram os senhores da guerra.
Feitas as invocações, aos servos
o pai ordenou que,
como uma cabra, sobre o altar,
coberta de véus e, em desespero
prendendo-se ao chão, a agarrassem
e a erguessem, enquanto uma mordança
que lhe tapava a boca a impedia
de qualquer imprecação contra os seus,
pela força, pela brutalidade muda de um freio.
Enquanto a túnica tingida de amarelo lhe deslizava para o solo
ela lançava a cada um dos seus carrascos
o dardo dos seus olhos,
num apelo de piedade. Parecia, como na pintura,
querer falar.*

Toda a descrição se concentra (πρέπουσα)²³ na figura feminina e frágil de Ifigénia, a vítima do sacrifício. Mas a filha de Agamémnon não está só, cercam-na “os seus carrascos”, um coletivo anónimo de heróis e de servos, a quem o pai, o Atrida, ordena a sua execução. Talvez a identificação de dois elementos do quadro e a coletivização anónima dos restantes possam significar proporções relativas de plano, a que, no entanto, a descrição não alude. Todavia, Fraenkel (1962, p. 139) não hesita em distribuir por diferentes níveis as figuras do quadro: o grande complexo de comandantes e sacrificadores estará na frente, enquanto atrás, ao fundo, se poderia distinguir a massa do exército.

O quadro vive de um desenho de emoções – poucas são as palavras, ditas por Agamémnon, apenas as necessárias para condenar sem apelo Ifigénia. E é justamente esse silêncio, o que o ritual e a crueldade dos carras-

cos impõem à vítima, que transforma poesia em pintura, versos em imagem. “Preces e apelos” fazem já parte de um passado em relação ao momento que se grava. Está implícito o diálogo entre as duas artes, literária e plástica.

Em redor da vítima reina a indiferença, ou seja, em tradução plástica, a imobilidade. Traça-se uma galeria de figuras armadas, “os senhores da guerra”, como pano de fundo indistinto e anônimo. Mas à sua indiferença marcada pela rigidez das armas, opõe-se a “mobilidade imóvel” – um verdadeiro oxímoro – da figura central.²⁴ Neste caso acumulam-se os pormenores: a virgindade juvenil de Ifigénia é a sua primeira marca identificativa. Não a acompanha uma menção da brancura da pele, por exemplo, a delinear-lhe a beleza, mas, pelo contrário, a presença valorizada dos véus que a cobrem, sinal de um pudor que a marcou em vida e não a abandona nem na morte. No seu colorido amarelo, não só eles são o golpe cromático mais agressivo em todo o quadro, como denunciam a qualidade aristocrática desta vítima de eleição. Trata-se de uma princesa, que vive o destino de um animal em pleno sacrifício. Os movimentos são-lhe ditados pelo desespero, por uma tentativa inútil de resistência que a leva a agarrar-se ao chão.²⁵ É então que os véus, que antes a cobriam, deslizam, e revelam mais que a beleza, nunca aludida, a fragilidade.²⁶

É, no entanto, sobretudo no rosto, que a atenção do “pintor” se concentra. Incapaz de falar, porque uma mordança lhe fecha os lábios a qualquer grito de angústia, toda a força da expressão lhe está concentrada no olhar.²⁷ É com os olhos que Ifigénia envia o “grito” derradeiro,²⁸ e todo um sentimento de horror que apela à piedade fica sem resposta, num quadro que deseja ser cruel.

É claro que o modelo plácstico que Ésquilo tem em mente já nada tem a ver com os tímidos ensaios de um Êumaro e das suas tentativas, ainda embrionárias, de “distinguir na pintura homens e mulheres e ousar imitar todo o tipo de atitudes”. Passos importantes tinham sido dados na técnica de contrastar géneros e de sugerir estados de alma.²⁹ Tal como em Polignoto, a inspiração é épica, o quadro apontando para dimensões amplas e um número de figuras elevado. A legendagem com que a pintura parecia familiar é, neste caso, assumida pelas palavras do coro, espectadores externos, tal como o público, a este quadro de sofrimento. Os pormenores de traço fortes, nesta tela contrastam o feminino inocente com um enquadramento militar.

De novo, num outro episódio esquiliano, a mitologia é inspiradora de um tipo de imagem diverso, que a Pítia, ao observar as Erínias adormecidas no templo de Apolo, não pode deixar de recordar. A referência é bem a prova de que um mito conhecido podia estar presente no conhecimento de todos, quer pela pintura quer pelas descrições dos poetas. Sem conseguir identificar a imagem aterradora que se lhe revelou ao entrar no templo, a Pítia recorda as semelhanças possíveis com o monstruoso que algum dia pôde observar em pintura e que lhe deixou uma lembrança inesquecível (**Euménides**, vv. 49-52):

*Οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις
Εἶδον ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας ἄπτεροι γε μὴν ἰδεῖν
αὗται, μέλαιναι δ' ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι.*

*Nem sequer as aproximado do aspecto das Górgonas.
Vi-as, a essas, já em tempos, numa pintura,
que levavam a comida de Fineu. São sem asas
estas, mas negras e, em geral, repelentes.*

Parece haver subjacente a esta comparação entre Erínias e Górgonas a referência a uma convenção que, independentemente de uma legenda, pode permitir a quem observa a imagem a identificação das figuras representadas. A diferença parece residir nas asas, indispensáveis na identificação das Górgonas, mas que as Erínias não possuem. No entanto, porque todas elas representam “o monstruoso”, partilham outros atributos, o negro da cor e a repelência do aspecto. Talvez no quadro que a Pítia diz ter visto um dia, a comida abrisse um raio de luz no conjunto, um sinal de vida humana, conspurcado pela presença ameaçadora das Górgonas.³⁰

3. A técnica da execução plástica, uma metáfora em poesia

O atrativo da poesia trágica pelo uso de múltiplas metáforas, de resto uma herança dos tradicionais símiles e comparações épicos, cria campo para a inclusão de outro tipo de referências à pintura. Deixamos a execução de uma imagem propriamente dita, com traços e cores poéticos, e voltamos para tudo o que cerca a confecção de uma pintura, os materiais, as técnicas, os diversos modelos de realização.

Ainda no **Agamémnon** (vv. 1327-1329) – uma fala do coro a propósito da precariedade da vida humana, proferida no momento em que Cassandra entra no palácio para morrer –, o motivo da pintura regressa, desta vez com a qualidade de uma metáfora:

*Ἰὼ βρότεια πράγματ' εὐτυχοῦντα μὲν
σκιά τις ἂν πρέψειεν εἰ δὲ δυστυχοῖ,
βολαῖς ὑγρώσσεων σπόγγος ὄλεσεν γραφήν.*

*Ah, triste existência a dos mortais! A sua sorte
sobressai como um esboço. Chega a desgraça,
com golpes de uma esponja húmida apagou-se a pintura.*

A focagem é agora posta na técnica da confecção. A vida humana não chega a ser uma pintura (γραφή), não passa mesmo de um esboço (σκιά), promissor de um lindo quadro quando a felicidade sorri. Mas se a desgraça sobrevém, como uma esponja³² ela apaga os traços devolvendo o material de suporte à sua “brancura” primitiva. É então um outro quadro aquele que se pode adivinhar.

Eurípides virá a repetir, em dois passos, uma metáfora semelhante. Em **Helena** (vv. 262-263), confrontada com a crueldade de um destino por que a sua beleza é responsável, a esposa de Menelau inveja a capacidade que a arte do retrato tem de apagar e substituir por outros os traços de um rosto:

*Εἴθ' ἐξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἀντὶ τοῦ καλοῦ λαβόν.*

*Oxalá, como um retrato, pudessem ser apagadas e substituídas por outras
as minhas feições, e que a fealdade, não a beleza, fosse o meu dote.*

Ἄγαλμα coloca dúvidas sobre se Helena se refere a um retrato esculpido ou pintado.³³ Mas dúvidas não existem de que esta mulher bela suspira pela substituição dos traços perfeitos que lhe causam tanto sofrimento por outros, de uma fealdade talvez mais tranquila.

No **Peleu** (fr. 618 Kannicht), Eurípides voltava à mesma ideia:

*Τὸν ὄλβον οὐδὲν οὐδαμοῦ κρίνω βροτοῖς
ὄν γ' ἐξαλείφει ῥᾶον, ἢ γράφει, θεός.*

*Da riqueza não faço qualquer caso, entre os mortais:
ela que um deus apaga com mais facilidade do que uma pintura.³⁴*

Por fim, se considerarmos que um bordado pode ser, em mãos femininas, a reprodução de um quadro³⁵ e seguir as linhas de um desenho, poderemos associar aos passos esquilianos que testemunham a arte da reprodução visual aquele em que Electra, na cena de reconhecimento que irá aproximá-la do irmão e vingador da memória de Agamémnon, lhe chama a atenção para uma peça de roupa um dia confeccionada por suas mãos (**Coéforas**, vv. 231-232):

*Ἴδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
σπάθης τε πληγὰς ἔσιδε, θήρειον γραφήν.*

*Repara neste tecido, obra desta tua mão,
observa o desenho de uma caçada impresso pelos movimentos do tear.*

Desta vez a referência limita-se a identificar um motivo, com certeza muito conhecido e popular, o de uma caçada. A sua flagrante vulgaridade suscita mesmo o interesse de uma jovem quase criança, que confecciona, com mãos ainda inseguras, uma peça de roupa familiar. O material de suporte é, no caso, o tecido, e a ferramenta de confecção o tear, que a mulher manipula como se de um pincel se tratasse.³⁶

Conclusão

A atenção prestada pelos poetas dramáticos à pintura assenta no princípio aristotélico de que uma e outra artes são diferentes formas de *mimesis*. Do nosso ponto de vista, parece até coincidir o que numa e noutra são objetivos e técnicas. Ambas assumem, diante da *polis*, um papel equivalente na transmissão de uma mensagem que, além de estética, é pedagógica. Por isso os motivos que usam – inspirados na tradição mítica, na história ou no quotidiano imediato – evidenciam uma mesma marca cultural e constituem matéria de um diálogo cúmplice entre o criador e o seu público.

Esforçamo-nos por detectar, nos testemunhos disponíveis, que, para além de uma coincidência ou paralelismo no sentido cívico de ambas as formas artísticas, a poesia – dramática no caso que escolhemos analisar – acompanha conscientemente o progresso da sua contemporânea pintura mural. Grandes quadros parecem latentes na memória do poeta quando “pinta”, em palavras, imagens de uma “plasticidade” sugestiva, que utilizam uma técnica – trocado o pincel pela pena – equivalente à dos grandes artistas plásticos do momento. As próprias estratégias da técnica visual que, mais do que o efeito, valorizam a confecção, não são descuradas pelo

poeta. Consciente delas, pode adequá-las, por metáfora, a diversos campos semânticos com a ideia geral de precariedade ou metamorfose.

Por fim, por trás das imagens, poéticas e plásticas, está uma espécie de colaboração implícita. Os temas dos grandes pintores, como Polígnoto, por exemplo, dão cor e forma a temas transmitidos pela poesia – a homérica, como uma referência última. Ou seja, a mesma pintura que serve de remissão aos poetas, encontra na poesia o seu mais evidente manancial de inspiração.

Documentação escrita

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ÉSQUILO. **Agamemnon**. 1. Trad. Jean Bollack. Lille: Presses Universitaires de l'Université de Lille – Éditions de la Maison des Sciences de l' Homme, 1981.

_____. **Agamemnon**. Trad. J. D. Denniston e D. Page. Oxford: Clarendon Press, 1968.

_____. **Agamemnon**. Trad. Edward Fraenkel. Oxford: Clarendon Press, 1962.

EURÍPIDES. **Helen**. Trad. William Allan. Cambridge: University Press, 2008.

_____. **Trojan Women**. Trad. Shirley Barlow. Warminster: Aris & Phillips, 1986.

Referências bibliográficas

ALLAN, William. **Euripides**. Helen. Cambridge: University Press, 2008.

BARLOW, Shirley. **The imagery of Euripides**. A study in dramatic use of pictorial language. London: Methuen, 1971.

_____. **Euripides**. Trojan Women. Warminster: Aris & Phillips, 1986.

BOLLACK, Jean. **Agamemnon**. 1. Lille: Presses Universitaires de l'Université de Lille – Éditions de la Maison des Sciences de l' Homme, 1981.

DENNISTON, J. D.; PAGE, D. **Aeschylus**. Agamemnon. Oxford: Clarendon Press, 1968.

DUMORTIER, Jean. **Les images dans la poésie d'Eschyle**. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

FRAENKEL, Edward. **Aeschylus**. Agamemnon. Oxford: Clarendon Press, 1962.

KEBRIC, Robert B. **The paintings in the Cnidian Lesche at Delphi and their historical context**. Leiden: Brill, 1983.

KEULS, Eva. **Plato and Greek painting**. Leiden: Brill, 1978.

REINACH, Adolphe. **Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne**. Paris: Macula, 1985.

SILVA, Maria de Fátima. Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípidés. In: **Ensaio sobre Eurípidés**. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 285-395.

TAILLARDAT, Jean. **Les images d'Aristophane**. Études de langue et de style. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

Notas

¹ Tendo em conta que os exemplos referidos por Dumortier (**Iliada** VII, v. 242; **Odisseia** XXI, vv. 406-409; PÍNDARO. **Olímpica** IX, vv. 38-39) dizem respeito à música, no que se refere à pintura as alusões esquilianas seriam verdadeiramente inovadoras.

² Na recolha de depoimentos literários que faz relativos à pintura antiga e ao seu trajeto, Reinach (1985, p. 77) lembra que os primeiros nomes destacáveis na pintura ateniense datam do séc. VI a.C., do tempo dos Pisístratos. Vale a pena notar, no que se refere aos interesses específicos desta nossa reflexão sobre o testemunho dramático, o tipo de observações produzidas por alguns escassos testemunhos em relação aos pintores desta fase. De Êumaro, por exemplo, diz Plínio (**História Natural** 35. 56), que “foi o primeiro a distinguir na pintura homens e mulheres e a ousar imitar todo o tipo de atitudes”, colocando em evidência como a caracterização de figuras se mostrou atrativa desde esta fase inicial da pintura ateniense. Ou então a informação sobre Sémon de Atenas contida num papiro (H. Diels, **Laterculi alexandrini**, Abhandl. de l'Acad. de Berlin, 1904, Col. VI. 14): “Foi o primeiro a inventar o desenho (γραμμήν), escurecendo o contorno da sombra de um cavalo sobre um fundo branco”. Após o que teria sido ainda um primeiro momento de ensaio, é entre 480-420 a.C. que a primeira escola de pintura ática se desenvolve, o que naturalmente coincide em boa parte com o apogeu da tragédia.

³ Polignoto de Tasos (c. 475-447 a.C.) pode considerar-se o primeiro grande nome desta escola de pintura ática, de manifesta influência sobre os seus con-

temporâneos, pintores e – atrevemo-nos a afirmá-lo – artistas em geral. Celebrizaram-no as pinturas que adornavam a *Lesche* dos Cnídios, em Delfos, sob o tema da conquista de Troia (*Ilioupersis*) e da descida de Ulisses ao inferno (*Nekyia*), de clara inspiração épica (PAUSÂNIAS. 10. 25-31). Percebemos, pelo espaço a que se destinavam, que se trataria de pinturas murais de grande dimensão, abrangendo um elevado número de figuras, se considerarmos os motivos tratados. Era também de sua autoria a decoração da *Stoá Poikile*, o “pórtico pintado”, da ágora de Atenas (PLÍNIO. **História Natural** 35. 58-59). Plutarco (**Címon** 4) cita um passo do poeta trágico Melântio, abonatório de que os motivos usados por Polígnoto na *Stoá Poikile* eram “as façanhas dos heróis”. É assim curioso notar que a pintura de Polígnoto tem uma inspiração literária, sobretudo épica, e serve por sua vez de intermediária para a inspiração literária da tragédia em alguns momentos.

⁴ Proveniente da Magna Grécia, Zêuxis (c. 464-398 a.C.) impôs-se como um dos nomes mais famosos da pintura no final do séc. V a.C. Do realismo das imagens que produzia, ficou célebre a anedota que tornou um cacho de uvas saído do seu pincel como capaz de iludir até os pássaros, que vieram debicá-las (PLÍNIO. **História Natural** 35. 4). Entre os motivos que o identificam, está o retrato de Helena de Troia frente ao templo de Hera, no promontório de Lacínio, na Magna Grécia, e o retrato de um centauro fêmea com a sua cria.

⁵ Ao descrever com algum pormenor as pinturas de Polígnoto na *Lesche* dos Cnídios, Pausânias (25. 3) utiliza expressões que são significativas neste sentido; damos apenas um exemplo: “O tal Frontis foi incluído por Polígnoto no seu quadro (τῆ γράφῃ). Por baixo dele está Itâmenes, trazendo uma túnica, e Equéax que desce por uma escada com uma urna de bronze. Não longe da nau Polites, Estrófió e Álfio arrasam a tenda de Menelau, enquanto Anfialo arrasa outra. Aos seus pés está sentado um menino, sem qualquer legenda (ἐπίγραμμα). Só Frontis tem barba». Mesmo que se não possa falar ainda de técnica tridimensional propriamente dita, a verdade é que Pausânias manifesta apreço pela simetria praticada na disposição das figuras e pelos contrastes de suspensão e movimento, tal como Polígnoto as representava.

⁶ Ainda a propósito da *Lesche* dos Cnídios em Delfos, Pausânias (25. 5) continua: “Acima de Helena está sentado um homem, coberto de um manto de púrpura, e com um ar profundamente abatido. É Heleno, filho de Príamo, o que se adivinha antes mesmo de ler a legenda (ἐπίγραμμα)”.

⁷ A este assunto dedicamos já um amplo estudo intitulado “Motivos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípidés”, em **Ensaio sobre Eurípidés** (2005, p. 285-395).

⁸ Será interessante, a este propósito, lembrar a confissão de Heródoto, reportando-se a um motivo da cultura egípcia (2. 73. 1): “Há também uma outra ave sagrada, de nome fénix. Eu porém nunca a vi, a não ser em pintura”. E continua (2. 73. 2): “Se é como se representa na pintura, tem as dimensões e o aspecto seguintes: algumas das suas plumas são douradas, outras vermelhas. Pelo contorno e pelo tamanho, parece-se muito com uma águia”.

⁹ Uma velha tradição, aludida em **Iliada** (II, vv. 547-548), considera Erecteu nascido também do solo ático.

¹⁰ Provindo do solo (γηγενοῦς) como legítimo “filho da Terra”, Ericciónio foi entregue ao abandono num cesto que fez dele um filho sem pais e uma criança rejeitada à sua sorte. Desse destino salvou-o a deusa Atena que, oculto num cesto, o confiou à primogénita de Cécrops, soberano mítico do lugar. A curiosidade culpada da jovem Pandrosso, a princesa, persuadida pelas irmãs a abrir o cesto e a observar-lhe o conteúdo – além do recém-nascido, duas serpentes que deviam protegê-lo –, contra a determinação da deusa, condenou à morte as três filhas de Cécrops e Aglauro, e deixou, sem herdeiro direto, o bastião da Acrópole. Para assinalar o vínculo entre as mães de Atenas e a sua deusa padroeira, salvadora de Ericciónio e garantia de um continuador, criou-se o costume de oferecer aos recém-nascidos uma serpente de ouro como marca de origem, legitimidade e vínculo à *polis*. Estamos, portanto, diante de uma tradição com raízes profundas e uma presença marcante no quotidiano da Atenas clássica.

¹¹ Além do acima citado v. 265, cf. ainda 275, “E aquela outra história (λόγος), será verdadeira ou falsa?”.

¹² Um fragmento cómico de Eubulo (fr. 40 K.-A.) testemunha a antiguidade e popularidade da tradição da figura alado de Eros, cuja profusão de representações apagou já da memória dos homens a identidade do seu criador: “Quem terá sido o primeiro entre os mortais a pintar ou a moldar em cera esse Eros alado?”. E se Eubulo recorda esta tradição é com o intuito de contestá-la: como poderá ser alado um deus que não é leve nem fácil de suportar, que esmaga as almas com o seu peso?

¹³ Barlow (1986, p. 193) salienta a preocupação de Hécuba com navios, numa hora em que a partida de Troia para a Grécia parece iminente. A angústia do momento, associada ao temor do desconhecido numa mulher que não conhece a experiência marítima, fá-la comparar o próprio destino a uma navegação atormentada que só conhece por imagens indiretas.

¹⁴ Pausânias (10. 25), ao descrever, como motivo da *Lesche* dos Cnídios de Polignoto, em Delfos, o embarque dos heróis depois de tomada Troia, inclui

por menores que se referem ao interior de uma embarcação preparada para a partida, ou seja, em plena calma. Por isso a tripulação está a bordo e o contexto valoriza a embarcação, com destaque para o piloto, Frontis. Naturalmente as imagens que Hécuba diz ter na memória convêm sobretudo aos espectadores gregos da peça.

¹⁵ Taillardat (1965, p. 117) discute se se não poderia entender neste caso que há uma referência a uma estátua – “estar plantado como uma estátua pintada” – em função do verbo ἐστάται. Recorda o mesmo comentador que Plutarco (**Vida de Licurgo** 10. 4) faz uma observação paralela sobre a imobilidade das imagens: “a riqueza, que é cega, ali fica plantada como uma imagem sem alma e sem movimento” (τυφλὸν ὄντα τὸν πλοῦτον καὶ κείμενον ὥσπερ γραφὴν ἄψυχον καὶ ἀκίνητον).

¹⁶ É evidente que os grandes quadros de guerra serviram de inspiração a pinturas de referência, como é o caso das inspiradas na **Iliada**, obra de Polignoto, que adornavam a *Lesche* dos Cnídios, em Delfos. Mas de outras existe igualmente referência; assim, por exemplo, um *schol.* Aristófanes (**Lisístrata**, v. 679) menciona que, do mesmo pintor e de um seu colaborador, Mícon, a *Stoa Poikile* de Atenas incluía a representação do combate mítico entre Teseu e as Amazonas, um tema adequado à tradição da cidade; como o era também o que confrontou Atenienses e Persas, desta vez uma imagem inspirada na história recente de Atenas (cf. DEMÓSTENES. **Contra Neera** 94; ÉSQUINES. **Contra Ctesifonte** 186; ARIANO. **Anábase** 7. 13. 5).

¹⁷ Este é um episódio de evidente inspiração homérica (**Iliada** III, vv. 161-244). Sobre as muralhas de Troia, Helena e Príamo, na **Iliada**, olham o exército dos Aqueus, podendo Helena satisfazer a curiosidade do seu anfitrião identificando-lhe os vários chefes que se destacam do conjunto. Para uma análise mais minuciosa sobre a relação entre as duas *teichoskopíai*, vide Silva (2005, p. 293-299).

¹⁸ Também na **Iliada** (III, vv. 167-170), Príamo se deixa de imediato seduzir pela imponência de Agamémnon, não tanto porque o Atrida seja, em proporções, dos maiores dos Aqueus, mas porque a beleza que irradia o define como um rei.

¹⁹ Platão (**República** 472d) louva também essa característica de um bom pintor, a de transmitir às imagens que produz uma beleza tão depurada que não pode existir na vida concreta. Há, portanto, na *mimesis* plástica um aperfeiçoamento do que são os limites da qualidade humana. Por sua vez Aristóteles (**Poética** 1448a 1-7), ao referir-se à mesma relação entre a realidade e a reprodução pic-

tórica, estabelece uma comparação entre poesia e pintura nos termos seguintes: “Uma vez que quem imita representa os homens em ação, é forçoso que estes sejam bons ou maus (...) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores: Polígnoto desenhava os homens mais belos, Páuson mais feios, e Dionísio tal e qual eram” (trad. de Valente, 2004).

²⁰ Barlow (1971, p. 146-147) valoriza a expressividade do adjetivo ἀστερωπός, capaz de chamar a atenção para o brilho das armas de Hipomedonte como distintas no campo de batalha, além da proeminência que dá a este guerreiro. De resto, no conjunto de observações suscitadas em Antígona pela imagem geral do exército atacante, destacam-se como outros pormenores em relevo: o brilho dos olhos de Partenopeu (**Fenícias**, vv. 145-149), a cor que identifica outros guerreiros, como a parelha branca do carro de Anfiarau (vv. 171-172) e o armamento dourado de Polinices (v. 168). Esta capacidade de destacar uma imagem dentro de um conjunto é, sublinha a mesma estudiosa (BARLOW, 1971, p. 58), “uma descoberta inovadora na pintura do tempo de Eurípidés”.

²¹ Cf., e. g., **Antologia Palatina** 16. 106, que refere uma representação de Tideu no ataque a Tebas, obra de Polígnoto.

²² Μορφή, “forma”, aparece associado a outros vocábulos de conotação plástica, tal como τύπωμα, “contorno”, ou σχῆμα, “figura, esboço”. Τύπωμα refere-se sobretudo ao que é modelado e tem volume (cf. SÓFOCLES. **Electra**, v. 54). Σχῆμα e μορφή podem aplicar-se ao aspecto exterior de uma pessoa (cf. ÉSQUILO. **Sete contra Tebas**, v. 488; EURÍPIDES. **Íon**, v. 238; **Ifigénia entre os Tauros**, v. 292), ou às linhas de uma obra de arte (cf. EURÍPIDES. **Íon**, v. 992). Platão usa σχῆμα (**República** 373b; **Górgias** 465b, 474e; **Leis** 668e, 797c) associada a cor, como os dois elementos que definem o aspecto exterior de um objeto, “forma e cor”, τὰ σχήματα καὶ χρώματα (**Crátilo** 432b 6-7). Keuls (1978, p. 37) suspeita de que Platão, nesta sua expressão, esteja a usar uma frase convencional da linguagem da pintura.

²³ Fraenkel, no seu comentário ao **Agamémnon** (1962, p. 139), traduz πρέπειν por “sobressair” e entende a palavra como um termo para aludir a algo que “se evidencia em contraste com um fundo ou contexto, pelo tamanho, forma ou cor”; usa como exemplos abonatórios **Agamémnon** (vv. 30, 389 – este último um passo muito interessante para o nosso propósito porque estabelece um contraste entre luz e sombra); como não menos sugestivo é **Suplicantes** de Ésquilo (vv. 719-720), em que Dânao descreve o desembarque dos perseguidores egípcios, que pode ver ao longe: “Posso ver os homens que se distinguem com os seus membros negros que sobressaem das túnicas brancas”. Para Fraenkel não restam dúvidas: “Este passo do *Agamémnon* é a nossa prova mais antiga de

uma definição clara de figuras individuais, consideradas como uma qualidade essencial numa pintura”. Na descrição de Ésquilo o reputado estudioso reconhece duas fases: uma primeira que valoriza a projeção de uma figura central, seguida de outra em que sobressai o mutismo e a expressão dos olhos. E, na sua opinião, é nestes dois momentos que se sente a influência da pintura nas palavras do coro esquiliano. Não seria necessário – acrescenta Bollack (1981, p. 303) – que Ésquilo estivesse a reproduzir em palavras um quadro concreto que tivesse visto; basta entender a sua composição poética como a consequência de técnicas em geral praticadas pela pintura do tempo.

²⁴ Para Fraenkel (1962, p. 139), neste movimento de Ifigénia está contido o elemento mais impressivo da cena.

²⁵ Aristóteles (**Poética** 1450a, 25-29) regista a evolução operada na pintura do séc. V a.C. no que se refere à expressão de emoções. Na sua opinião, Polignoto era mestre na representação do *ethos* (um ἀγαθὸς ἠθογράφος), uma capacidade muito esbatida em Zêuxis, que encarna o termo evolutivo da arte. Associemos a esta menção sobre a representação do *ethos*, ou seja, do potencial do espírito, a que Aristóteles faz a Polignoto em **Política** (1340a, 28-40), onde atribui ao mesmo pintor propósitos éticos. Esta é uma evolução em que, segundo Aristóteles, uma vez mais a pintura e a poesia dramática se acompanham. De resto, Polignoto foi antes identificado por Aristóteles (**Poética** 1448a, 5) como o pintor capaz de idealizar as figuras; quanto a Zêuxis, **Poética** (1461b, 12) refere-o como criador de figuras redimensionadas em relação com a vida real.

²⁶ Luciano (**Retratos** 7) recorda, a propósito de uma representação de Cassandra na obra de Polignoto, a técnica deste pintor no que se refere à representação das vestes: “Trabalha também as vestes com aquela leveza suprema que mostrou ao fazer cair o que existe para ocultar, deixando que tudo o mais flutue ao vento”. De resto, Plínio (35. 35 (58)) louva a capacidade de Polignoto para obter “transparências” da representação das vestes.

²⁷ Plutarco (**Vida de Alexandre** 1. 1. 3), ao referir-se a uma técnica de representar atitudes ou sentimentos que é própria da época imperial, mas herdeira de todo um processo evolutivo da pintura que a precedeu, não deixa de valorizar a expressão dos olhos como essencial; trata-se do momento em que o Queroneu, para distinguir História de Biografia, o género que cultivava, afirma: “Assim, do mesmo modo que os pintores, ao produzirem um retrato, se fixam no rosto ou na expressão dos olhos, que são o espelho do carácter, e pouca atenção prestam às restantes partes do corpo, seja-me também permitido dedicar-me sobretudo aos sinais da alma e, a partir daí, retratar a vida de cada um deles”. É também sugestivo que Plutarco recorra ao que é, no seu texto, uma metáfora, para es-

tabelecer uma relação entre escrita e pintura. O mesmo acontece na **Vida de Címon** (2), onde Plutarco observa: “Por estar persuadido de que um retrato que revele o caráter e as qualidades íntimas possui uma maior beleza do que um que apenas reproduza o rosto e a aparência física, vou descrever os feitos de Luculo”. Um passo da **Antologia Palatina** (3. 147. 5) refere uma outra vítima de um sacrifício, Políxena, de que existia na Pinacoteca de Atenas uma imagem atribuível a Polignoto; e curiosamente, como se se tratasse de uma convenção da imagem de um sacrifício, onde a vítima está impedida de proferir imprecações, é no olhar que toda a força do quadro se concentra: “Será pela mão de Polignoto, e por nenhuma outra, que Políxena é evocada num quadro divino. É como que irmã da sua Hera, esta obra. Vê com que pudor ela esconde a nudez, puxando com a mão virtuosa o peplos rasgado. A infeliz implora pela vida. No seu olhar virginal está patente todo o horror da guerra frígia”. Plínio (35. 35. (58)) louva de resto a maleabilidade que Polignoto foi capaz de imprimir ao que antes era “a rigidez dos rostos”, de modo a obter diferentes expressões.

²⁸ Vide o comentário de Denniston e Page a este propósito (1968, p. 91).

²⁹ Já no séc. IV a.C., o tragediógrafo Quéremón, num dos poucos fragmentos dele conservados (**Eneu**, fr. 71K 14, transmitido por Ateneu – 13. 608b), descreve uma jovem que observou, com uma estratégia plástica que vale a pena confrontar com a que Ésquilo usa no retrato de Ifigénia (vv. 4-6):

... γυμνή δ' αἰθέρος θεάμασιν
ζῶσαν γραφήν ἔφαινε, χρῶμα δ' ὄμμασιν
λευκὸν μελαίνης ἔργον ἀντήσει σκιᾶς.

Exposta nua ao olhar do céu,
projetava uma pintura viva. A sua cor, aos meus olhos
tão branca, eliminava o efeito da escuridão sombria.

Ao jogo das vestes substitui-se agora a nudez feminina em todo o seu esplendor. A atitude da jovem retratada é a de um quadro, a que um sopro de vida foi insuflado. Estamos, com os finais do séc. V e os inícios do IV a.C., na plenitude da técnica das sombras, num efeito de contraste claro-escuro gritante. O contexto parece ser apenas o da solidão, que tem só por testemunha a natureza. Daí que o quadro se tenha podido associar à identificação de uma bacante.

30Fineu, o rei trácio, foi vitimado por um tremendo castigo: sem vista, sofria a perseguição diária das Harpias aladas que lhe rapinavam os alimentos, numa ameaça de extinção a longo prazo. Foi libertado desse suplício pelos Argonautas, a quem, em paga, indicou o caminho da Cólquida. Este mito foi tratado por Ésquilo numa tragédia intitulada **Fineu** (472 a.C.).

³¹ Atestando a popularidade deste tipo de metáfora, Platão (**República** 501a-c) usa-a a propósito do “desenho” de uma nova *politeia*: como um pintor, também um legislador – “o desenhador de constituições” – deve limpar o material sobre que trabalha, as regras por que a cidade antes se regia, para traçar um novo esboço.

³² Dumortier (1975, p. 205) associa a esponja, juntamente com os pincéis e a paleta, aos apetrechos do pintor, bem como os ferros especialmente usados na chamada pintura encáustica.

³³ Cf. Aristóteles (**Política** 1336b, 15), μήτε ἄγαλμα, μήτε γραφή. Apesar do contraste estabelecido por Aristóteles, Liddell-Scott, *s. v.*, admite que a palavra possa também referir-se à pintura. Allan (2008, p. 180) justifica mesmo a dificuldade em distinguir uma expressão plástica da outra: “É difícil escolher entre os dois sentidos de ἄγαλμα, porque também se podia aplicar pintura às estátuas e, por isso, também elas, como as pinturas, podiam ser apagadas”.

³⁴ É óbvia a dificuldade de distinguir, num passo como este, se γράφειν se refere ao sinal escrito ou ao desenho. Mas a própria proximidade com Ésquilo parece sustentar a segunda interpretação.

³⁵ Sobre a capacidade feminina de reproduzir, num bordado, motivos que se encontram também noutros suportes artísticos, poéticos ou plásticos, cf. Eurípides (**Íon**, vv. 194-204, 1141 sqq.).

³⁶ A capacidade que uma mulher tem de, no bordado, representar um desenho dentro de uma convenção semelhante à da pintura tem uma referência homérica: em **Ilíada** (III, vv. 125-128), Helena é surpreendida por Íris, a deusa, quando, nos seus aposentos em Troia, se ocupava a bordar num grande tecido de púrpura a própria guerra, que confrontava Gregos e Troianos.

OS PRÓLOGOS DE HERÓDOTO E TUCÍDIDES: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DE ÂMBITO FILOSÓFICO E FILOLÓGICO*

Martinho Tomé Martins Soares**

Resumo:

Os prólogos das obras de Heródoto e Tucídides evidenciam as condições que Hannah Arendt considera estarem na base do surgimento da historiografia grega: grandiosidade e imortalidade – às quais acrescentamos a política. Por outro lado, os conceitos de historie e syngrapho permitem-nos estabelecer importantes diferenças entre os trabalhos dos dois historiadores gregos. O estudo filológico do verbo syngrapho revela-nos muitas das características específicas do texto tucidiano.

Palavras-chave: Tucídides; Heródoto; Hannah Arendt; historie; syngrapho.

THE PROLOGUES OF HERODOTUS AND THUCYDIDES: SOME PHILOSOPHICAL AND PHILOLOGICAL CONSIDERATIONS

Abstract: *The prologues of Herodotus and Thucydides's histories show the conditions that Hannah Arendt considers fundamentals to the rise of Greek historiography: grandiosity and immortality – to which we add politics. On the other hand, the concepts of historie and syngrapho allow us to establish significant differences between the works of the two Greek historians. The philological study of the verb syngrapho reveals many of the specific characteristics of the tucidian text.*

Key-words: Herodotus; Thucydides; Hannah Arendt; historie; syngrapho.

* Recebido em: 21/04/2017 e aceito em: 31/05/2017.

** Professor de Grego, Latim e de Fenomenologia e Hermenêuticas da Religião na Universidade Católica Portuguesa – núcleo regional do Porto. Investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Email: martinhosoaresh@gmail.com.

Condições do surgimento da história: grandiosidade, imortalidade e política

Esta é a exposição das investigações [ἱστορίας ἀπόδειξις] de Heródoto de Halicarnasso, para que os feitos dos homens se não desvanescam com o tempo, nem fiquem sem renome [ἀκλεῖα] as grandes e maravilhosas empresas [ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά], realizadas quer pelos Helenos quer pelos Bárbaros; e sobretudo a razão por que entraram em guerra uns com os outros. (HERÓDOTO. I.1.1)

Tucídides de Atenas reuniu por escrito [ζυνέγραψε] a guerra dos Peloponésios e dos Atenienses, como guerrearam uns contra os outros, começando a escrever logo aos primeiros sinais, por ter pressentido que esta havia de ser a de maiores proporções e mais memorável das guerras havidas até aí [μέγαν [...] καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων] (TUCÍDIDES. I.1.1).

Não é uma intensa consciência histórica que leva Heródoto e Tucídides a historiografar.² Tucídides não é, no prólogo, muito explícito quanto aos seus propósitos. Saberemos mais tarde (I. 22.4) que tem em mente deixar-nos lições ou aquisições para sempre (κτῆμά τε ἐς αἰεὶ). Já Heródoto é muito claro: preservar aquilo que aos homens deve a sua existência (τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων), para que o tempo não o apague e para não deixar sem renome (*aklea*) os gloriosos e admiráveis feitos dos gregos e dos bárbaros. Aquele que Cícero apodou de *pater historiae* (**De legibus** I.5; **De oratore** II.5) propôs-se, deste modo, resgatar as obras, feitos e palavras da fugacidade que vem com o esquecimento e a corrosibilidade do tempo mortal, contribuindo para, em certa medida, inscrevê-las no mundo da perpetuidade, permitindo aos mortais encontrar lugar neste cosmos imortal de que fala Hannah Arendt:

No início da história do Ocidente, a distinção entre a mortalidade dos homens e a imortalidade da natureza, entre as coisas feitas pelo homem e as que existiam por si mesmas, era assumida tacitamente pela historiografia. Todas as coisas que devem ao homem a sua existência, tais como obras, feitos ou palavras são perecíveis, contaminadas, por assim dizer, pela mortalidade dos seus autores. No entanto, se os homens lograssem dotar as suas

obras, feitos ou palavras de alguma permanência, detendo assim a sua transitoriedade, então, essas coisas poderiam, pelo menos em certa medida, entrar no mundo da perpetuidade, e os próprios mortais encontrariam o seu lugar neste cosmos onde tudo é imortal exceto o homem. A aptidão do homem para alcançar tal coisa era a memória, Mnemósine, a quem por isso se considerava a mãe de todas as outras musas. (ARENDDT, 2006, p. 57)

Há um elemento comum aos dois prólogos: a ideia de grandiosidade. Ambos os historiadores estão convictos da grandiosidade admirável dos feitos que vão contar: Heródoto, “grandes e maravilhosas empresas”; Tucídides, “a de maiores proporções e mais memorável das guerras havidas”. Ora, tal conceito de grandiosidade não é despreciando, pelo contrário: é o reflexo de toda uma mentalidade no seio da qual emergem as obras de Heródoto e Tucídides. A este propósito, não podemos deixar de invocar novamente a excelente reflexão de Hannah Arendt sobre o “conceito de história antiga e moderna”, segundo capítulo da obra **Entre o passado e o futuro** (2006, p. 55-103).³ Esta nos abre para a mundividência histórica dos gregos, tendo por pano de fundo a relação entre história e natureza, que supõe, por sua vez, as premissas de grandiosidade e imortalidade.

O prólogo de Heródoto deve ser lido à luz do conceito e da experiência que os gregos tinham da natureza (*physis*). Para estes só o que era natural possuía estatuto de eternidade. A *physis* abarcava todas as coisas que existem por si mesmas, independentes dos homens e dos deuses, e que por isso eram consideradas imortais. Porque as coisas da natureza se mantêm inalteráveis, a sua existência não depende da memória dos homens. Todos os seres vivos, incluindo o gênero humano, participam desta condição de ser-para-sempre. Aristóteles afirma explicitamente que o homem, porque é um ser natural e pertence a uma espécie, a humana, possui a imortalidade: por meio do ciclo recorrente da vida, a natureza assegura o mesmo tipo de existência-para-sempre às coisas que nascem e morrem e às coisas que são e não mudam. Deste modo, a metafísica grega não só não rompe com a raiz mítica e a-histórica da mentalidade arcaica como parece ter-lhe conferido uma maior racionalização. Podemos até perguntar-nos se a concepção cíclica do tempo defendida por Aristóteles não é uma racionalização de sobreviventes concepções míticas do eterno retorno. Entretanto, esse eterno retorno não é suficiente para garantir aos homens, individualmen-

te considerados, a imortalidade. O homem distinguia-se, justamente, do cosmos imortal onde se insere pela sua caducidade. Até mesmo os animais eram considerados imortais, já que existem apenas como membros da sua espécie e não como indivíduos. A vida retilínea do homem (*bios*), com uma história reconhecível desde o nascimento até à morte, irrompe pelos movimentos circulares da vida biológica (*zoe*).⁴ Nos termos da poesia e da historiografia antigas, a grandiosidade dos mortais era diferente da grandiosidade, indubitavelmente maior, da natureza e dos deuses. Talvez por isso os gregos nunca tenham conseguido reintegrar os grandes feitos e as grandes obras dos mortais, tema das narrativas históricas, num todo circundante ou num processo histórico; pelo contrário, a tônica incidia sempre nas circunstâncias e nos gestos singulares, esses que “interrompiam o movimento circular da vida quotidiana no mesmo sentido em que o βίος retilíneo dos mortais interrompe o movimento circular da vida biológica” (ARENDDT, 2006, p. 57). Compreende-se, assim, que Heródoto e Tucídides elejam como tema dos seus livros essas interrupções no movimento circular da vida biológica, esses acontecimentos extraordinários – que Heródoto qualifica de ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά e Tucídides μέγαν καὶ ἄξιολογώτατον.

As atividades humanas só eram dignas de ser consideradas históricas se já fossem grandiosas por natureza, isto é, se possuíssem uma inerente qualidade cintilante que as distinguia das demais e as catapultava para a categoria das coisas que duravam para sempre. Apenas estas mereciam a imortalidade, como assevera Hannah Arendt (2006, p. 61):

O louvor, de onde advinham a glória e depois a fama duradoura, só podia ser concedido a coisas já “grandes”, ou seja, coisas que possuíssem uma qualidade patente, cintilante, que as distinguia de todas as outras e tornava possível a glória. O grande era aquilo que merecia a imortalidade, aquilo que devia ser admitido na companhia das coisas que duravam para sempre, circundando com inexcédível majestade a fugacidade dos mortais. Através da história, os homens quase se convertem em iguais da natureza, e só aqueles acontecimentos, feitos ou palavras que se elevam por si próprios à altura do sempre presente desafio do mundo natural é que eram propriamente aquilo a que chamaríamos históricos.

Heródoto e Tucídides, através da escrita histórica, concatenam num enredo ações e palavras grandiosas e admiráveis que interrompem o cur-

so normal dos acontecimentos e marcam a individualidade do homem, permitindo a sua cristalização contra a corrupção temporal, garantindo a sua fama contra a precariedade de tudo o que resulta da *praxis*, aproximando-se da eternidade das coisas naturais. Graças à memória poética e histórica, conserva-se o lastro da palavra falada, das ações e dos feitos humanos, as *praxeis* ou *pragmata*, distintos de *poiesis*, que tem o sentido de *fabricação* ou *produção*. Se o fabricado pelo homem (*poiesis*) ainda comunga da eternidade do mundo natural, pelo fato de a sua matéria-prima ser colhida na natureza ou nos mitos, já o mesmo não se pode dizer relativamente à *praxis* e à *lexis* (fala), afetadas pela efemeridade, enquanto expressão da individualidade de uma existência que, com tais obras e feitos, se subtrai à eternidade da espécie humana, necessitando da mediação de práticas anamnésicas para que os seus ditos e feitos sobrevivam ao momento da sua realização. Que práticas anamnésicas – para usar a expressão de Fernando Catroga (2006, p. 8) – são estas? A história e a poesia. Apesar de filósofos como Platão e Aristóteles não creditarem grande valor à imortalização do homem através de feitos e palavras, preferindo afastar-se da esfera dos assuntos humanos para melhor contemplar as coisas que existem para sempre, os historiadores e os poetas dão testemunho literário do entendimento grego da grandiosidade. De fato, a *ars memoriae* e a imortalização de τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων não era um exclusivo da história. Canto e memória aparecem associados desde a epopeia. A épica dá disso o primeiro sinal quando apresenta Ulisses, na corte do rei dos Feaces, a escutar do sábio aedo a história da sua vida, tornada exterior a ele próprio, enchendo de comoção o nobre herói de Ítaca (**Odisséia** VIII, vv. 83-103). Pela primeira vez, aquilo que fora puro acontecimento transitório convertia-se em história. Pela primeira vez, graças às lágrimas da recordação, produzia-se a catarse, que, mais tarde, será também a essência da tragédia, e que para Hegel era o fim último da história. A propósito desse episódio, observa Hannah Arendt, pondo a tônica no efeito catártico do reconhecimento:

A mais profunda motivação humana para a história e para a poesia surge aqui numa pureza sem igual: uma vez que o ouvinte, o ator e aquele que sofre são aqui uma e a mesma pessoa, todas as motivações relacionadas com a pura curiosidade ou o gosto por notícias [...] estão naturalmente ausentes em Ulisses, que se teria aborrecido mais do que emocionado se a história se reduzisse a notícias e a poesia a entretenimento. (ARENDR, 2006, p. 59)

Os poetas concediam fama imortal às palavras e aos feitos dos heróis e dos deuses, pois aí residia a verdadeira grandiosidade humana para os gregos pré-platônicos, independentemente de considerarem essa grandiosidade das menos duradouras entre as atividades humanas, ao contrário da perenidade apresentada pela grandeza das coisas naturais.⁵ Com o canto da memória vinham a fama e o reconhecimento público. Na cultura helênica, o canto da memória era visto como um dom de inspiração divina, que permitia ao homem reviver as suas grandezas e saber que elas sobreviverão ao negro Hades que o espera. O *ethos* do herói ganha dimensão palpável na sua ação como guerreiro, mas apenas quando reconhecido pelos seus, em honras, e pelo poeta, na sua *poiesis*, que o arrebatava para a memória do público. Nesse sentido, canto e memória enleiam-se nos poemas homéricos, nas odes de Píndaro, nas composições de Baquilides e de tantos outros poetas e tragediógrafos gregos.⁶

A imortalidade é o que história, a poesia e a *physis* têm em comum. A imortalidade é o que a *physis* possui sem esforço e por si própria, e é aquilo que os mortais devem tentar alcançar se querem ser dignos do mundo em que nasceram. Por conseguinte, não há oposição entre história e *physis*, pois a “história acolhe na sua recordação aqueles mortais que através de palavras e feitos demonstraram ser dignos da natureza” e cuja perpétua fama os faz vencer a mortalidade e os eleva à companhia das coisas perpétuas (ARENDDT, 2006, p. 62).

Assim sendo, uma vez que a memória dos acontecimentos passados não era um exclusivo da história, podemos interrogar-nos sobre o que provoca o surgimento da historiografia, em rutura com a epopeia e a poesia. A ficção lidava com acontecimentos míticos do passado, mas cronologicamente indeterminados. A história lida com acontecimentos humanos e cronologicamente datados. Que acontecimentos são estes que fazem Heródoto e Tucídides interessarem-se pelo passado dos homens e já não dos deuses e dos heróis? Acontecimentos políticos. O que provocou a transformação do logógrafo – ainda às voltas com a componente lendária, mas já virado para a etnografia e, paralelamente, para a positividade dos fatos passados, capazes de justificar as ambições públicas de determinada genealogia familiar – no historiador, ou a passagem de Hecateu a Heródoto, foi um interesse novo pelo homem, pelo seu passado e pela sua ação política. O que a história sublinha é a tomada de consciência do caráter decisivo da ação de um indivíduo e do seu impacto sobre o curso dos acontecimentos e sobre

os outros indivíduos, gerando uma cadeia de reações e de acontecimentos que serão fonte de novas decisões e guiando o curso dos eventos num determinado sentido. Veja-se a cadeia de reações a que deu origem a invasão de Corcira pelos atenienses. O que assoma é a necessidade inteligível que habita este devir sensível-profano. Esta necessidade é feita do conflito de vontades múltiplas que se opõem num confronto impiedoso. A vontade dos indivíduos ou da comunidade já não produz o mesmo efeito necessário e unilateral que suscitava o desejo ou a vontade dos deuses, mas a reação antagonista de outro indivíduo ou de outra comunidade. O peso do passado não é mais o de um fado que regulava minuciosamente as peripécias e o desenlace da tragédia, é o de uma situação que impele para um drama imprevisível até ao seu desfecho. O próprio interesse pelo passado inscreve o homem num novo contexto. O homem arcaico exorcizava o tempo. O que caracteriza este mundo novo que começa com os gregos das guerras Médicas é o nascimento do homem grego para a vida política e a consciência do seu estatuto de cidadão. Afirma Châtelet:

Désormais, l'homme existe, non plus comme descendant d'un héros ou comme initié d'un rituel, mais comme citoyen ; c'est dans l'État qu'il se retrouve comme réalité vivante, État qui a réuni en lui les dimensions juridiques, sociales, économiques et religieuses du groupe. (CHÂTELET, 1962, p. 78)

O cidadão é integrado pela sua pertença à unidade política num devir profano no qual vê desenrolar-se o seu destino. Não lhe é mais possível ignorar a sua historicidade, pois a realidade na qual se encontra mergulhado manifesta-se-lhe forçosamente como histórica. Se ele conquistou, graças à vida política, o seu estatuto de homem atuante, o seu projeto, no entanto, só tem sentido no interior de uma situação histórico-política. Homem político – cidadão de uma *polis* – e homem histórico – situado no e pelo devir sensível-profano – recobrem-se mutuamente e marcam a gênese do pensamento histórico no mundo helénico.⁷

Historie e Syngrapho

Pesem embora as similitudes das propostas de trabalho (e são várias, como podemos constatar),⁸ a primeira frase de ambos os historiadores é extremamente sintomática do percurso independente seguido por cada um

e abre uma fenda considerável entre os dois projetos. A asserção “Tucídides de Atenas reuniu por escrito a guerra” representa um passo à frente na história da historiografia. Ao enunciar o seu nome, em nominativo, assina o trabalho e denuncia, indiretamente, a subjetividade de todo o processo historiográfico. Já antes Heródoto assinara na terceira pessoa e referira o seu lugar de origem, seguindo uma tradição que remonta a Hecateu de Mileto.⁹ A inscrição do nome próprio do historiador e do seu lugar de origem é vista por Hartog como o surgimento do historiador enquanto figura “subjetiva”, marca específica da historiografia grega que o leva a declarar, em sintonia com Wilamowitz: “Aussi les Grecs sont-ils moins les inventeurs de l’histoire que de l’historien comme sujet écrivain” (HARTOG, 2005, p. 39). Na verdade, já existia história muito antes dos gregos, pelo menos na Mesopotâmia e no Israel Antigo, mas deve-se a Heródoto a iniciativa do historiador como figura independente do poder político, consciente da sua ação na construção da história.¹⁰ Todo o discurso histórico tem por trás a intervenção ativa de um sujeito que recolhe, seleciona e apresenta dados. Ainda assim, há aqui uma nuance: Heródoto autodesigna-se em genitivo, dando lugar de sujeito à “exposição das investigações”. Onde Tucídides começa por se demarcar claramente da tradição é na escolha do verbo *syngrapho* e no seu emprego na terceira pessoa, em ligação com o complemento “como guerrear uns contra os outros”. Desse modo, põe a tônica na objetividade e na impessoalidade da narração, num certo apagamento e distanciamento crítico relativamente aos fatos e na transparência do discurso. Essa retirada do autor depois da sua autoapresentação tem como finalidade criar a ilusão de autoapagamento do sujeito historiador e da sua prática escriturária, para dar ao leitor a impressão de que os fatos falam por si próprios. Pura transitividade, a atividade historiadora simula anular-se no relato constitutivo do seu objeto.¹¹

A conjunção *ὡς*, que introduz a completiva integrante – “*tal como guerrear*” – exprime a vontade de conformar o texto com os fatos. O historiador, nomeando-se, não se autoexclui do processo historiográfico, logo, a seu ver, não há contradição entre reunir por escrito os fatos *tal como* aconteceram e a presença organizadora e compositora do sujeito. Na senda deste ideal de verdade especular, o historiador está obrigado a articular subjetividade e objetividade, parcialidade e imparcialidade, arte e ciência, ficção e história. Uma das maiores preocupações de Tucídides foi justamente descrever de forma realista e pictórica alguns dos acontecimentos

mais traumáticos e emotivos, com o claro intuito de transpor iconograficamente a realidade para o discurso, o que contribuiu para a sua consagração como um dos grandes cultores de *enargeia*.¹²

Na primeira asserção, rica de elementos epistemológicos, a diferença maior, que determina indelevelmente os trabalhos dos dois historiadores em cotejo, reside na diferença entre *historie* e *syngrapho* (EDMUNDS, 1993, p. 91-114). Heródoto expõe as suas investigações (ιστορίης ἀπόδειξις), empregando para “investigações” o mais afortunado dos termos da história da historiografia, *histories*, do qual a mesma haveria de herdar a sua identidade – termo que, curiosamente, Tucídides nunca utiliza. Heródoto expõe, mas Tucídides reúne por escrito (*sunegrapse*), e a diferença é mais do que lexical.

Começemos pela concepção arcaica da figura do *histor*. *Historie* é a forma iónica de *historia*. Termo abstrato formado a partir do verbo *historein*, que significa investigar, inicialmente com o sentido de investigação judicial, *historia* deriva de *histor*. Este, por sua vez, deriva do radical indo-europeu *wid-, a partir do qual se formaram os termos gregos *idein* – aoristo radical temático por supletivismo do verbo *orao*, que significa “ver” – e *eido*, cujo perfeito, *oida*, assume a acepção de “saber” como resultado de ter visto. Originariamente, *histor* era a “testemunha ocular”; posteriormente, passou a designar “aquele que examina testemunhas e obtém a verdade, através da indagação”, ou seja, o juiz. A evolução parece sutil, mas é substancial. O *histor* é um sujeito que julga e confirma no presente um conhecimento que se reporta a um acontecimento que teve lugar no passado, mas que ele poderá não ter visto. Sauge (1992) e Hartog (2005) chamam a atenção para esta particularidade: “L’histor est moins “celui qui sait pour avoir vu ou appris” que celui même de se porter garant” (HARTOG, 2005, p. 72). De acordo com Sauge, o *histor* era chamado para arbitrar um litígio no qual os dois litigantes dão versões diferentes de um acontecimento, movidos pelo interesse pessoal. O *histor* designa, então, de um modo geral, aquele que *faz ver* a verdade, discernindo, pela ação historizadora que põe em confronto as duas versões apresentadas, quem diz a verdade. Não importa se o *histor* viu ou não o que se passou. Era-lhe reconhecida a autoridade e o saber para deliberar de forma justa e correta, quando a verdade era posta em causa por uma situação conflituosa. Pedia-se-lhe que deliberasse a favor de uma percepção do acontecimento, como se ele o tivesse visto:

L'histor est, donc, celui qui atteint la vérité non exactement parce qu'il a vu ce qui s'est passé, mais parce qu'il le fait voir, en discernant qui dit vrai et qui dit faux. Grâce à cette découverte de la vérité concernant les faits, l'histor, par son arbitrage et judicature, atteste alors la légitimité qui classifie les prétentions conflictuelles selon un ordre dû et établi. (PIRES, 2003, p. 133)

A figura do *histor* também aparece várias vezes na epopeia, sendo chamado não como testemunha direta de um acontecimento, mas como alguém que se toma como testemunha. Hartog constata que Heródoto não é nem aedo nem *histor*. Não possui a autoridade natural de um *histor* como Agamémnon, “mestre de verdade”, nem a visão divina de um aedo, cantor e porta-voz da Musa, que tudo vê e tudo conhece, e da qual o aedo extrai o seu conhecimento. A Heródoto, para ver mais longe e saber mais, resta-lhe recorrer à *historie*, isto é, à investigação, que é o ponto de partida da sua operação historiográfica. A sua *historie* começa como uma forma de substituir a Musa da epopeia, a que garantia o canto do poeta, para se tornar depois em algo análogo à visão omnisciente da Musa, que presenciou tudo. Num primeiro momento, a *historie* de Heródoto, já que se dirige aos grandes feitos dos homens, começa por evocar e simultaneamente romper com o saber do aedo, que tinha por competência cantar as gestas de heróis e de deuses e, num segundo, aproxima-se da arte divinatória do adivinho.¹³ É que Heródoto não se limita a procurar informações (*historein*), ele também faz conjeturas e deduções (*semainein*). Hartog explica que o verbo *semainein* aplica-se àquele que viu o que os outros não veem ou não puderam ver, pertencendo ao campo do saber oracular. A primeira vez que Heródoto diz “eu” é com intenção de *semainein*, isto é, de designar, revelar e atribuir significado a alguma coisa. A primeira vez ocorre no prólogo e designa aquele que teve a iniciativa de ofender os gregos, Creso da Lídia, o responsável pelo desencadear do conflito. Heródoto não se faz passar por adivinho, mas, pelo seu saber, assume um estilo de autoridade oracular (HARTOG, 2005, p. 73).

Em suma, desta abordagem filológica, podemos concluir, em primeiro lugar, que a historiografia surgiu “sob o signo do olhar e, logo, da percepção” e, em segundo, que *historein* “refere-se tanto a testemunhar como a investigar e conjeturar” (CATROGA, 2009, p. 60). A obra de Heródoto é um exemplo claro de como em *historein* e *semainein* se cruzam e concentram os saberes antigos e os novos. São dois gestos que marcam a prática do

primeiro historiador e lançam a “evidência da história”, pois lhe permitem ver claro mais longe, para lá do visível, no espaço e no tempo.

Tucídides também coloca o olhar no centro da sua atividade, a sua epistemologia está fundada na *autopsia*, mas rejeita a palavra *historia* em favor do verbo *syngraphein*.¹⁴ *Historein* e *semainein* não são pretensões suas. Não almeja ser como o aedo nem como o adivinho ou o *histor* e, no entanto, ele dá origem a um novo tipo de *histor*, um novo “mestre da verdade”¹⁵. A sua obra não se apresenta como a exposição de uma *historia*, mas como uma inscrição, uma redação ou composição para sempre.¹⁶ Connor (1984), Loraux (1986), Edmunds (1993) e Crane (1996) realçam o valor semântico deste verbo e o que ele representa como reivindicação de autoridade e como mudança de paradigma. O verbo *syngrapho* concentra as ideias de “organizar por escrito” algo que já existia noutra forma, e era usado para descrever a composição de um trabalho em prosa. Connor, na senda de Edmunds (1993), especifica o tipo de trabalhos a que se refere este verbo: “Contemporary uses of this verb and its cognates refer for the most part to technical works or those with few literary pretensions” (CONNOR, 1984, p. 28). No seu sentido literal, o verbo não remetia para as ideias de criação ou imaginação. Usava-se para referir acordos diplomáticos, documentos legais ou constitucionais, contratos, obras de carácter técnico – como tratados de medicina, planos arquitetónicos, tratados de retórica e narrativas históricas.

A linguagem escrita não tinha no século V ainda o mesmo prestígio que haveria de alcançar no século seguinte, mas a sua importância na sociedade ateniense estava mudando rapidamente.¹⁷ Os documentos administrativos que proliferavam na Atenas democrática do século V teriam servido, segundo Crane,¹⁸ de arquétipo para a narrativa tucidiana, fornecendo-lhe um modelo de representação factual que se pautava pela neutralidade e pela objetividade, permitindo ao historiador desenvolver a “sutil retórica da objetividade” (CRANE, 1996, p. 8), segundo a qual o texto apresenta “apenas fatos” (“just the facts”), e proclamar uma transparente (e autorizada) representação do mundo.

Tucídides faz mais do que simplesmente estabelecer uma determinada forma de autoridade que se apresenta como uma representação transparente dos fatos, ele estabelece também a relevância dos fatos, por inclusão ou exclusão. Esta exclusão é expressa por Crane através da metáfora do “olho cego” que dá título à sua obra e pretende justificar a ausência de mulheres, crianças e da própria religião na narrativa tucidiana (CRANE, 1996, p. 22).

O texto de Tucídides apresenta-se como uma “aquisição para sempre” (κτῆμά τε ἐς αἰεῖ), mas o seu valor perdurará apenas dentro das limitadas potencialidades da escrita. É que este já não se destina, como o de Heródoto, à recitação em público, não podendo contar, por isso, com artifícios prosódicos nem gestuais, que acrescentam carga emocional e prazer à narração.¹⁹ As epopeias de Homero e Heródoto podem sobreviver no palco entre o oral e o escrito, tendo o texto como suporte para a performance oral, o de Tucídides foi concebido para a leitura privada, o que justificará também a sua suposta sensibilidade ao texto enquanto artefato.²⁰

Heródoto é o responsável pelos vários *logoi* que apresenta. Uma das provas que frequentemente dá do seu saber, logo, da sua credibilidade, é o número de versões que conhece do mesmo acontecimento, contentando-se, por vezes, em dizer que recolheu outras mas não as expõe, ou seja, sabe mais do que o que diz, deixando essa reserva de saber como meio de conferir credibilidade ao narrador. Quando a história se torna ἡ ζήτησις τῆς ἀληθείας (TUCÍDIDES. I. 20. 3), o narrador retira-se para deixar os fatos falar. Já o narrador das **Histórias** é onipresente. Sendo direta ou indiretamente o único sujeito de enunciação, assume-se como a garantia única dos seus múltiplos dizeres, pois ele é o que faz ver e dá a saber o que do passado estava oculto, logo, aquele que *semainein*. Heródoto também se apresenta escrutinando, detectando contradições, criticando e apresentando hábeis argumentos assentes em provas. As suas **Histórias** são uma poderosa afirmação do desenvolvimento lógico e racional incrementado pela escrita. Não importa quão labiríntica a sua obra possa parecer: ela é realmente coerente e intencional, composta para transmitir uma mensagem aos seus ouvintes (HUNTER, 1982, p. 294). Escrever permitiu a Heródoto algum nível de abstração. Mas limitado. Não podia desligar-se, no ato de composição, da finalidade: a recitação, os ouvintes virtuais, as suas expectativas e necessidades. Contudo, o seu trabalho, sendo eminentemente oral, aparece sob a forma de escrita e, nesse sentido, representa um salto na evolução da prosa histórica. Tucídides herda as qualidades do seu antecessor – ceticismo, lógica, racionalidade –, o seu texto é igualmente coerente e intencional, transmitindo uma mensagem para sempre aos seus leitores e à posteridade. Todavia, consegue um nível de abstração ou de descontextualização muito superior, por colocar a audição fora do horizonte da escrita. A sua obra visa, acima de tudo, encaminhar os seus leitores para a verdade dos fatos. A escrita em Tucídides cumpre ainda uma deliberada função pedagógica: a

de ajudar os atenienses a evitar as armadilhas da retórica dos oradores, que usam a linguagem muitas vezes em função dos seus interesses e ambições. Para Hunter, a forma como Tucídides compõe os discursos tem como finalidade ajudar a distinguir a verdade da ilusão.²¹ Ao partilhar com os seus leitores as decisões dos protagonistas da sua **História**, tenta mostrar-lhes como aprender com as experiências do passado. Os seus leitores aprenderão que a base do conhecimento não está em palavras ou discursos que podem tanto iludir como persuadir, mas em discursos que têm em consideração as anteriores experiências (*paradeigmata*) do gênero humano por si expostos. A sua **História** é, pois, o testemunho das possibilidades da escrita, possibilidades que Tucídides explora ao máximo.

Heródoto não é totalmente alheio à preocupação de ensinar os seus ouvintes a extrair o *logos* da *doxa* e a aprender por analogia com os exemplos do passado. Veja-se o exemplo do conselho de Artabano a Xerxes – o que nos leva a constatar que o propósito de rigor metodológico manifesto por Tucídides encontra na obra do seu antecessor o protótipo. E, de fato, se as primeiras frases de ambos patenteiam alguma divergência, demonstram acima de tudo continuidade, sendo a imparcialidade de ambos a maior e a mais louvável das suas virtudes ou, no dizer de Hannah Arendt, “o mais elevado tipo de objetividade que conhecemos”.

A imparcialidade, e com ela toda a historiografia, surgiu no mundo quando Homero decidiu cantar tanto os feitos dos Troianos como os dos Aqueus, e exaltar tanto a glória de Heitor como a grandeza de Aquiles. Nesta imparcialidade homérica, a que Heródoto deu seguimento quando se abalçou a impedir que “os grandes e admiráveis feitos dos gregos e dos bárbaros ficassem sem o seu justo tributo de glória”, reside ainda o mais elevado tipo de objetividade que conhecemos. (ARENDDT, 2006, p. 65)

Nos discursos em que Tucídides “expõe as posições e os interesses das partes em conflito”, a objetividade herdada de Homero e Heródoto atinge o seu auge, já que estes permitem o confronto dos vários pontos de vista e uma maior abertura à opinião do outro, constituindo, por isso, “um testemunho vivo do extraordinário alcance desta objetividade” (ARENDDT, 2006, 65). A sua ausência é, segundo a mesma filósofa, a principal responsável pelo obscurecimento da moderna discussão sobre a objetividade nas ciências históricas. Alteraram-se profundamente os pressupostos em que assentava a impar-

cialidade grega a partir do momento em que o indivíduo é o único ser imortal e sagrado, e tudo o resto – o cosmos, a natureza – é perecível.²² Esta mudança dos cânones clássicos abrirá caminho para a consciência historicista da Idade Moderna, mas levará a filosofia política moderna a deslocar o foco central da história para o interesse pessoal, significando que

o modelo de objetividade praticada por Tucídides, por muito admirada que possa ser, não possui já qualquer fundamento na vida política real. Uma vez que fizemos da vida a nossa suprema e principal preocupação, deixou de haver espaço para qualquer atividade baseada no desprezo pelo nosso próprio interesse vital. O desapego pode ainda ser uma virtude religiosa ou moral, mas dificilmente pode ser uma virtude política. Sob tais circunstâncias, a objetividade deixou de ser validada pela experiência, divorciou-se da vida real e converteu-se nesse assunto acadêmico, “sem vida”, que Droysen acertadamente denunciou como objetividade do eunuco. (ARENDDT, 2006, p. 66)

Documentação escrita

HERÓDOTO. **Histórias** – Livro I. Trad. José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Sousa e Silva e Carmen Leal Soares. Lisboa: Edições 70, 2002.

TUCÍDIDES. **Thucydides**, *Historiae*. Ed. S. Jones e E. Powell. Oxford: Oxford University Press, 1942, reimp. 1963. 2 v.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**: oito exercícios sobre o pensamento político. Lisboa: Relógio D'Água, 2006. Primeira edição: ARENDDT, Hannah. **Between Past and Future**: six exercises on political thought. New York : The Viking Press, 1961.

CATROGA, Fernando. Ainda será a história mestra da vida? **Estudos Ibero-Americanos**, v. 32, n. 2 (edição especial), p. 7-34, 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1347>>. Consultado em: 21/04/2017.

_____. **Os passos do homem como restolho do tempo**. Memória e fim do fim da história. Coimbra: Almedina, 2009.

- CHÂTELET, François. **La naissance de l'Histoire**. Paris: Minuit, 1962.
- CONNOR, W. Robert. **Thucydides**. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- CRANE, Gregory. **The Blinded Eye**. Thucydides and the new written word. Boston Way, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.
- DETIENNE, Marcel. **Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque**. Paris: Le livre de Poche, 2006.
- DOSSE, François. **L'histoire**. Paris : Armand Colin, 2000.
- EDMUNDS, Lowell. Thucydides in the Act of Writing. *In*: PRETAGOSTINI, R. **Tradizione e Innovazione nella Cultura Greca**. Rome: Gruppo Editoriale Int., 1993, p. 831-852.
- FIALHO, Maria do Céu. Mito, narrativa e memória. *In*: NASCIMENTO, Aires Augusto. **Antiguidade Clássica: que fazer com este patrimônio?** Colóquio à Memória de Victor Jabouille. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2004, p. 127-134.
- FINLEY, Moses. **Mythe, Mémoire, Histoire**. Paris: Flammarion, 1981.
- HARTOG, François. **Évidence de l'histoire**. Paris: Gallimard, 2005.
- HORNBLOWER, Simon. **Thucydides and Pindar**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- HUNTER, Virginia. **Past and process in Herodotus and Thucydides**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- LORAUX, Nicole. Thucydide a écrit la Guerre du Péloponnèse. **Métis**. Anthropologie des mondes grecs anciens, v. 1, n. 1, p. 139-161, 1986.
- PIRES, F. Murari. Thucydide et l'assemblée sur Pylos (IV.26-28): rhétorique de la méthode, figure de l'autorité et détours de la mémoire. **The Ancient History Bulletin**, n. 17, p. 127-148, 2003.
- SAUGE, André. **De l'épopée à l'histoire**. Fondement de la notion d'historiê. Francfort: Peter Lang, 1992.
- SOARES, Martinho. *Ekphrasis e enargeia* na historiografia de Tucídides e no pensamento filosófico de Paul Ricoeur. **Talia Dixit**, n. 6, p. 1-23, 2011. Disponível em: <<http://www1.unex.es/arengas/taliadixit6.htm>>. Consultado a: 21/04/2017.
- _____. **História e ficção em Paul Ricoeur e Tucídides**. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 2014.

¹ Todas as traduções de Tucídides são da nossa autoria.

² Independentemente da classificação que se possa atribuir às histórias de Heródoto e Tucídides (descrições, explorações, investigações), trata-se de textos que tomam por objeto o passado (passado próximo), mas não com as determinações próprias que nós atualmente atribuímos a esta categoria temporal. É, pois, errado pensar que os gregos escreveram história porque tinham uma forte consciência histórica ou porque acreditavam como nós na capacidade humana para transformar o mundo ou no homem como autor da história. Ora, estes não acreditavam plenamente no homem como agente histórico. Reconheciam a capacidade de agir sobre os outros – pelo menos, em termos políticos e morais, pois acreditavam na capacidade de ensinar e persuadir – mas não sobre a história. Estavam muito longe de qualquer filosofia da história ou de qualquer concepção de história enquanto processo. Não encaravam o homem como um ser capaz de originar acontecimentos históricos revolucionários, pois os acontecimentos eram consequência da *tyche* ou da *moira*. Esta perspectiva só sofrerá alterações profundas com a entrada na Modernidade (CA-TROGA, 2009, p. 59; CHATELET, 1962, p. 35).

³ Versão original: ARENDT, Hannah. **Between Past and Future: six exercises on political thought**. New York : The Viking Press, 1961.

⁴ “A mortalidade é isto: mover-se em linha reta num universo onde tudo o que se move, se é que se move, o faz dentro de uma ordem cíclica. Sempre que perseguem os seus objetivos, lavrando a passiva terra, conduzindo o livre vento para o côncavo das suas velas, sulcando as ondas que rolam sem cessar, os homens irrompem através de um movimento que é sem objetivo e que gira dentro de si mesmo. Quando Sófocles (no famoso coro da **Antígona**) diz que não há nada que inspire mais terror do que o homem, exemplifica-o evocando atividades humanas que violam a natureza porque perturbam o que, na ausência dos mortais, constituiria a eterna quietude do ser-para-sempre que repousa ou volteia dentro de si mesmo” (ARENDDT, 2006, p. 56).

⁵ Este é o grande paradoxo que Hannah Arendt encontra na cultura grega, que terá contribuído grandemente para o seu pendor trágico e terá perseguido poetas e historiadores gregos, tal como inquietou os filósofos. A grandeza é entendida em termos de permanência, mas a grandeza humana é vista precisamente nas menos duradouras das atividades humanas. Por outras palavras: por um lado, “tudo era visto e mensurado contra o pano de fundo das coisas que existem para sempre, [por outro,] a verdadeira grandeza humana era entendida, pelo menos entre os gregos pré-platônicos, como residindo nos feitos e nas palavras, sendo melhor representada por Aquiles, “o herói dos grandes feitos e das grandes palavras”, do que pelo fazedor ou o fabricante, ou até do que pelo poeta ou pelo escritor” (ARENDDT, 2006, 59).

⁶ Píndaro apresenta uma particularidade que merece atenção, já que utiliza o mito como instância fundadora e amplificadora de sentido e, a nosso ver, como forma de inscrever na esfera do eterno a glória pontual do humano. “Cristalizando o mito aquela experiência humana que a sentença (*gnome*) enuncia como validade universal, ele acolhe o particular da vitória nessa universalidade em que se inscreve o sentido dos próprios Jogos, renovado e atuante em cada competição” (FIALHO, 2004, p. 131). Os seus epínícios em honra dos vencedores nos jogos Pan-Helênicos tomam como ponto de partida a vitória histórica de um determinado atleta, mas concedem pouco espaço aos elementos factuais, recusando ficar-se pela particularidade e pela individualidade. Píndaro guinda esta grandeza humana e passageira ao nível da imortalidade imutável, amplificando-o com recurso a um mito associado ou ao herói fundador ou protovencedor dos Jogos ou ao herói tutelar da *polis* do vencedor celebrado. O tempo caduco da vitória é, por esta via, revestido pelo tempo do mito e arrebatado para a esfera das grandezas imortais (cf. HORNBLLOWER, 2004).

⁷ Moses Finley partilha da mesma opinião de Châtelet. Para ele, também foi a política a condição decisiva do surgimento da história entre os gregos: “À la génération suivante, Thucydide alla encore beaucoup plus loin [qu’Hérodote] en mettant l’accent sur la continuité d’un récit organisé selon une chronologie stricte, sur une laïcisation rigoureuse des analyses, et, avec non moins d’insistance et de rigueur, sur l’action politique. L’impulsion nouvelle venait de la *polis* classique, et en particulier de la *polis* athénienne qui, pour la première fois, du moins dans le monde occidental, fit de la politique une activité humaine, et ensuite en fit la plus fondamentale des activités sociales. Un regard neuf sur le passé s’imposait. Cela ne signifie pas qu’aucun autre point de départ n’eût pu produire l’idée de l’histoire, mais que chez les Grecs – si on y ajoute le scepticisme et l’habitude d’enquêter, déjà mentionnés – ce fut la condition décisive” (FINLEY, 1981, p. 36-37).

⁸ Tucídides dá seguimento a uma forma literária praticada por Heródoto: a prosa; a um tema: a guerra; a uma ética: não exagerar no elogio nem na censura; a um tipo de fontes: testemunhos orais e observação direta; de tal modo Tucídides deveria considerar suficiente a exposição dos fatos realizada pelo seu antecessor que o próprio tem o cuidado de retomar a história onde Heródoto a deixou. O historiador ateniense, antes de abordar a guerra do Peloponeso propriamente dita, começa por ligá-la com o passado, preenchendo o hiato de cerca de cinquenta anos (*Pentecontaeteia*) que separa as guerras Médicas da guerra do Peloponeso.

⁹ Hecateu de Mileto, autor de umas **Genealogias** e de uma **Descrição da Terra** em duas partes (Europa e Ásia), acompanhada com um mapa ilustrativo, assina do seguinte modo as suas **Genealogias**, nos inícios do século V: “Hecateu de Mileto fala assim”. A consciência autoral de Hecateu, que transforma o narrador num escritor consciente da sua subjetividade, é um primeiro passo da historiografia neste novo espaço político e intelectual, onde o historiador vem substituir o aedo.

¹⁰ “Un tel mode d’affirmation de soi et de production d’un discours n’a nullement été le fait de la seule historiographie. Il est, tout au contraire, la marque, proprement la signature de cette époque de l’histoire intellectuelle grecque (entre le VI^e et le V^e siècle av. J.-C.), qui a vu au même moment chez les artistes, les philosophes de la nature, les médecins, la montée de l’ “égotisme”” (HARTOG, 2005, p. 39-40).

¹¹ Nicole Loraux, no seu famoso artigo “Thucydide a écrit la Guerre du Péloponnèse”, reage com ironia e acutilância contra esta articulação da autoapresentação do sujeito historiador com a transitividade que leva ao apagamento do ato de escrita, em nome de “la plus grande gloire de la vérité” (LORAUX, 1986, p. 140).

¹² A este propósito, vide o nosso trabalho: SOARES, Martinho. *Ekphrasis e enargeia* na historiografia de Tucídides e no pensamento filosófico de Paul Ricoeur. **Talia Dixit**, n. 6, p. 1-23, 2011. Disponível em: <<http://www1.unex.es/arengas/taliadixit6.htm>>. Consultado a: 21/04/2017.

¹³ O aedo e o adivinho eram dois dos “mestres de verdade” na Grécia arcaica. O outro era o rei, que administrava a justiça (vide DETIENNE, Marcel. **Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque**. Paris: Le livre de Poche, 2006).

¹⁴ A recusa do termo *historein* e seus derivados lexicais tende a ser vista como uma forma de afastamento relativamente à prática de Heródoto. Na verdade, o fato de Tucídides não se referir à sua obra como *historia* e ao seu ofício como *histor* pode ter outra justificativa: é que na época os termos ainda não existiam como nomenclaturas técnicas para classificar o **tipo** de trabalho a que Tucídides se devota. Logo, se a sua intenção era evitar qualquer associação com a obra de Heródoto, não há provas que o corroborem. Certo é que o termo só veio a adquirir por completo o significado técnico que lhe conhecemos com Platão e, sobretudo, com Aristóteles, responsável pela distinção genológica entre poesia e história e pela cunhagem técnico-semântica do termo.

¹⁵ “L’héritage légué par Thucydide avec son insistance sur le contrat de vérité est resté au cœur de la vocation historique ainsi que son souci de la démonstration qui anime le récit factuel, véritable opérateur d’un choix conscient pour étayer l’hypothèse à vérifier auprès du lecteur” (DOSSE, 2000, p. 15).

¹⁶ “Thucydides thus chose to write about things that would be useful (*ôphelima*) to later readers. For a topic to retain its future usefulness, however, it must lend itself to representation in written prose, because the text must stand by itself and, as much as possible, contain its own evidence” (CRANE, 1996, p. 7).

¹⁷ Sobre o valor da linguagem escrita e a sua proeminência na Atenas do século V, sugerimos a leitura de Crane (1996, p. 9-26).

¹⁸ “The burgeoning rhetoric of administrative documents provided Thucydides with an additional model. If the speeches drew upon openly tendentious rhetorical tech-

niques, Thucydides could find a model for others aspects of his history in the growing number of state documents, some of which were beginning to find their way onto stone inscriptions. The conservative “Old Oligarch” saw the administrative energy at Athens as a profoundly democratic, and thus politicized, activity, designed to enrich the common people (PSEUD-XEN. *Const. of the Athenians* 3.1-3)” (CRANE, 1996, p. 8).

¹⁹ “Herodotus composed a massive script, a book that could be read but that appeared in an oral world, and that was designed for performance. Herodotus’ *Histories* belong, like Svenbro’s Phrasikleia inscription, to a world in which the text does not “speak”, but still looks for the reading voice to give it expression. Thucydides composed a book far better suited to stand by itself, to exist as a separate and independent artifact” (CRANE, 1996, p. 3).

²⁰ “Thucydides, more than any author who had preceded him, was sensitive to his text as a written artifact – as marks scratched on a papyrus, unrolled and scanned by the eye” (CRANE, 1996, p. 7).

²¹ “Having experienced the devastating effects of rhetoric, used by the epigones to further their own private interests and ambitions, the rhetoric that led to bad decisions, Thucydides concerned himself with the way in which it was possible to distinguish truth from deception” (HUNTER, 1982, p. 295).

²² Este conceito de grandeza dificilmente poderia ter sobrevivido na era cristã, porque para os cristãos “nem o mundo nem o sempre recorrente ciclo da vida são imortais, apenas o indivíduo isolado o é. O que passa é o mundo, os homens viverão para sempre” (ARENDETT, 2006, p. 66).

EUSÉBEIA: UM VALOR DO “SISTEMA DE CONDUTA” ATENIENSE (V SÉCULO A.C.)*

Talita Nunes Silva**

Resumo:

A eusébeia (piedade) era um dos valores do “sistema de conduta” da Atenas do V século a.C. Como parte deste “sistema”, os desvios cometidos contra esse valor eram considerados formas de transgressão. Neste artigo, ao discorrermos sobre a piedade, daremos ênfase à piedade filial. Neste sentido, ao utilizarmos imagens sobre a cerâmica ática como documentação iconográfica, apresentaremos o matricídio realizado por Orestes como um exemplo de transgressão a esse princípio, ou seja, como uma demonstração de impiedade (asebeia).

Palavras-chave: Eusébeia; asebeia; transgressão; matricídio; Atenas.

EUSÉBEIA: UN VALEUR DU ‘SYSTÈME DE CONDUITE’ ATHÉNIEN (V^E SIECLE AVANT J.-C.)

Résumé: Eusébeia (piété) était un des valeurs du ‘système de conduite’ athénien de le V^e siècle avant J.-C. Pour faire partie de cette ‘système’ les déviations commis contre cette valeur ont été considérés comme formes de transgression. Dans cet article en parlent sur piété, nous mettrons l’accent sur la piété filiale. Comme documentation iconographique nous utiliserons images sur la céramique attique. Dans ces images nous verrons le matricide effectuée par Oreste comme un exemple de la transgression au valeur d’eusébeia, en d’autres termes, une démonstration de l’impiété (asebeia).

Mots-clés: Eusébeia; asebeia; transgression; matricide; Athènes.

* Recebido em: 10/01/2017 e aceito em: 20/02/2017.

** Doutora em História pela UFF. Membro do NEREIDA/UFF. E-mail: talita.nunes@uol.com.br.

Um dos conceitos teóricos por nós utilizado na Tese consiste na *transgressão*. Como veremos a seguir, este versa em exceder os limites do “sistema de conduta” de uma determinada sociedade. Neste artigo, enfatizaremos a *eusébeia* (piedade) como um dos valores pertencentes ao “sistema de conduta” ateniense do V século a.C. Discorreremos a respeito das ações que envolviam esse princípio e daremos destaque à piedade devida aos pais. Como exemplo de *transgressão* a esse valor, analisaremos as cenas representadas sobre dois vasos áticos de figuras vermelhas que mostram o personagem mítico Orestes cometendo matricídio.

Transgressão e eusébeia

Definimos *transgressão* como a ação de exceder, ou seja, ultrapassar limites considerados essenciais por uma sociedade e que, por isso, consiste numa ação particularmente reprovável e socialmente inserida dentro de uma categoria moral depreciada (HASTINGS, 2012, p. 9). A *transgressão* equivale, portanto, a exceder normas jurídicas, culturais e/ou éticas às quais todos os membros de uma comunidade se sentem ligados e que, em consequência, são consideradas parâmetros que unem e mantêm o grupo.¹ No entanto, ao compreendermos a *transgressão* como os desvios a limites (leis, valores, costumes, etc.) considerados essenciais e reconhecidos por todo o grupo, a apreendemos como o desvio cometido ao “sistema de conduta” de uma sociedade. O “sistema de conduta” se refere a regras explícitas (restrições legais, ou seja, leis escritas) e implícitas (restrições não legais, isto é, leis não escritas, costumes e valores) de uma sociedade, reconhecidas por seus membros e tornadas predominantes; portanto, tidas como essencial ao seu bom funcionamento (HERMAN, 2006, p. 22-23). De acordo com Gabriel Herman,

No apogeu da pólis, Antífon o Sofista ensinava que tanto as restrições legais e não legais eram necessárias para o homem levar uma existência comum efetiva. A justiça (diké) consistia, de acordo com ele, em não transgredir as observâncias da pólis da qual um indivíduo era cidadão. É significativo que a palavra grega, traduzida em seu texto como “observâncias” (ta nomina), compreende tanto as leis como os “costumes”. (Fig. 44^A Column I) (HERMAN, 2006, p. 17).

Segundo o historiador, os gregos, em sua maioria, parecem ter compartilhado a ideia de Antífon de que a existência em sociedade

necessitava tanto de restrições legais como não legais, isto é, um conjunto de regras, uma vez que a complexidade da vida comunal carecia, para seu funcionamento efetivo, de uma estrutura mais ampla do que a conferida pelas leis. Dessa forma, em nossa definição de “sistema de conduta” adotamos a conferida por Gabriel Herman: a expressão “código de comportamento”. No entanto, optamos por empregar o termo “sistema de conduta” ao invés da expressão utilizada pelo autor.² Com relação a Atenas do V século a.C. consideramos que dentre os valores substanciais desta sociedade se encontra a *eusébeia* (piedade). Enquanto valor, esse princípio faz parte das “regras implicitamente reconhecidas” (restrições não legais). Entretanto, sua importância para o “sistema de conduta” ateniense pode ser verificada na gama de comportamentos que o envolvem, bem como na existência de leis e costumes que estavam por ele impregnados.

Desse modo, a impiedade (*asebeia*) – definida no período clássico como injustiça e descomedimento (ZAIDMAN, 2010, p. 168) – incidia numa *transgressão*, uma vez que representava o desvio a um valor substancial ao “sistema de conduta” da *pólis* de Atenas. O elemento essencial deste valor (*eusébeia*) consistia no respeito, isto é, na honra devida aos deuses.

A palavra timé, “honra”, designa ao mesmo tempo a prerrogativa do deus, o domínio no qual exerce seu poder ou sua função, a “parte de honra” que merece por causa desta prerrogativa, e as honras, ou seja, o culto ao qual tem direito. (ZAIDMAN, 2001, p. 11-12)

Por conseguinte, honrar os deuses consistia em respeitar as regras dos cultos e festivais, os santuários, as promessas, os juramentos, assim como observar os rituais e reconhecer o limite humano ao não confiar excessivamente na própria honra, ameaçar ou insultar as divindades. “Se um grego era escrupuloso ao honrar os deuses, ele era *eusebēs*, “pio”, “temente a deus”(abstrato *eusébeia*, verbo *eusebein*); se ele os ofendia, ele era *asebēs* ou *dyssebēs*, “ímpio”(abstrato *asebeia* [ou *dys-*], verbo *asebein* [ou *dys-*])” (DOVER, 1974, p. 247). No entanto, a noção de *eusébeia* como a honra devida aos deuses é apenas um aspecto da piedade entre os gregos. Desse modo, a *eusébeia*

Remete, de um lado, ao vocabulário que exprime os sentimentos que inspiram aos homens a presença ou a existência do sagrado e dos deuses, e de outro lado, os comportamentos sociais espe-

rados de quem respeita aos deuses e as leis que eles instauraram.
(ZOIDMAN, 2001, p. 12)

Portanto, a piedade concerne igualmente ao respeito pelas leis e condutas ditadas pelo divino. E dentre essas ordenanças, podemos resumir o que, de forma geral, define a piedade grega e, no que concerne a este artigo, a ateniense: o respeito aos deuses, aos mortos, aos suplicantes, aos outros homens, aos pais e aos estrangeiros, ou seja, aos hóspedes.

Inicialmente a impiedade era um erro cujo castigo, acreditava-se, advinha dos deuses e recaía tanto sobre o ofensor como sobre sua família e *pólis*. Além da punição divina, o ímpio podia ser submetido igualmente à repreensão da opinião pública, que o penalizava por meio de olhares, gestos, críticas e estigmatizações. No entanto, apenas em 433-432 a.C.³ – no contexto da Guerra do Peloponeso –, a *asebeia* se tornou punível pela lei. No entanto, segundo Robert Parker,

É provável que a impiedade não tenha tido um conteúdo definido: a lei teria sido da seguinte forma “se qualquer indivíduo comete impiedade, deixe qualquer um que deseje acusá-lo”, e o demandante terá então que mencionar na acusação formas particulares de comportamento ímpio: (...). (PARKER, 2005, p. 65)

Ou seja: atitudes como mutilar imagens divinas, revelar os mistérios de um deus, violar uma determinada lei sagrada, se associar com um parricida, não adorar os mesmos deuses que a *pólis*, adotar novas deidades, não acreditar nas potências divinas ou ensinar doutrinas relativas aos fenômenos celestes.⁴ No entanto, Jean Rudhardt combate a tese de que a impiedade, enquanto conceito jurídico, era indefinidamente extensível. Ou seja, se como conceito moral a impiedade não tinha conteúdo preciso, abrangendo uma variada gama de fenômenos, na legislação ática a *asebeia* era um delito bem delimitado, sendo processável por meio da *eisangélia* ou da *graphé asebeias*.⁵

Segundo Rudhardt, no que se refere a *eusébeia* devida aos progenitores, a esfera da piedade que – como veremos – nos interessa neste artigo, ainda que o maltrato dos pais seja visto como impiedade no conceito moral, na esfera jurídica ele não era classificado como tal, sendo litigável por procedimento distinto daqueles destinados a *asebeia*. Dentre os delitos de impiedade definidos pela lei, figuravam a descrença nos deuses, os ensinamentos ou

explicações sobre os fenômenos celestes que pareciam contestar a natureza divina, introduzir na *pólis* uma nova divindade cujo culto não havia sido explicitamente autorizado pelo povo ateniense, infrações rituais (faltas cometidas contra a dignidade dos cultos) e rupturas de certas *atimias*. Entretanto, ao contrário do que afirma Rudhardt, acreditamos que maltratar os pais era considerado um ato de impiedade tanto na concepção moral como na jurídica. Isso porque, dentre os procedimentos utilizados contra o maltrato dos progenitores (*kakosis góneon*) se encontrava a *eisangéλια* (MACDOWELL, 1986, p. 92), adotada contra os delitos de impiedade.

Entretanto, a *pietade familiar* não se restringia unicamente aos deveres para com os ascendentes, ainda que tais obrigações constituíssem o seu núcleo central.⁶ Todo distúrbio familiar ao representar uma desonra aos deuses protetores do parentesco consistia num ato de impiedade. Às obrigações para com os pais (respeito e assistência) correspondem os cuidados de educação e alimentação com a descendência. No entanto, em Atenas, a impiedade filial parece ter sido considerada pior do que o comportamento ímpio com relação aos filhos, posto que gozava de um procedimento específico a *graphé kakôseôs goneôn*,⁷ enquanto o maltrato dos filhos não possuía procedimento particular.⁸ No entanto,

O que significa exatamente para um grego respeitar seus pais? É certamente a eles obedecer, não os insultar nem neles bater; é também os socorrer em caso de perigo e lhes oferecer um teto: (...). Honrar seus pais implica também, no mundo antigo onde a aposentadoria inexistia, a sua subsistência na velhice. (DE SCHUTTER, 2011, p. 222)

Isto posto, neste artigo a esfera da *eusébeia* sobre a qual nos concentraremos é a relativa aos pais. Por conseguinte, analisaremos, a seguir, imagens sobre dois vasos áticos de figuras vermelhas que representam um ato de impiedade deste tipo: o matricídio cometido por Orestes.

A vingança de Orestes contra Clitemnestra: um exemplo de asebeia

O matricídio perpetrado por Orestes se insere dentro do contexto da vingança realizada pelo herói contra os assassinos de seu pai:⁹ sua mãe Clitemnestra e seu amante Egisto. A vingança de Orestes é o tema relativo a *Oréstia*¹⁰ de maior incidência na documentação imagética tanto para o

período arcaico como para o clássico. São sete ocorrências na imagética arcaica e quatorze nos vasos cerâmicos áticos do V séc. a.C. A preferência dada pelos artesãos na representação desta temática quando comparada à morte de Cassandra e de Agamêmnon é significativa. Acreditamos que tal preferência se deva à vingança empreendida por Egisto e Clitemnestra (morte de Agamêmnon e Cassandra) não ter sido considerada pela poesia e iconografia arcaica, assim como pelo drama trágico e pelas pinturas sobre vasos áticos clássicos, como legítima.¹¹ Desse modo, notamos uma primazia da iconografia que representa a punição desses personagens. Ao optar por representar o tema da vingança de Orestes em oposição aos demais, os artesãos – segundo nosso entender – desvalorizam os atos de violência cometidos por Clitemnestra e seu amante.

Dentro desta temática, notamos que a maioria das imagens representam o assassinato do filho de Tiestes. Para onze ocorrências da morte de Egisto sobre a cerâmica ática encontramos apenas três cenas relativas ao matricídio cometido por Orestes. Isso é devido à agressão aos progenitores ser considerada um ato extremamente grave tanto no período arcaico como no clássico. De acordo com Aurélie Damet, “há provavelmente um constrangimento dos artistas, relutantes em exibir cenas tão terríveis, onde os filhos matam seus pais” (DAMET, 2011, p. 10). A autora observa que

*Se nos voltarmos um momento para o mito de Atreu, a figuração do matricídio de Orestes, outro filho vingador assassinando sua mãe sob as injunções apolíneas, também é muito raro. Enquanto a morte de Egisto conheceu uma ampla difusão entre o fim do VI e o início do V séc.a.C., cena onde o usurpador é destronado por Orestes, o herdeiro legítimo do trono, símbolo mais político do que familiar, a morte de Clitemnestra foi representada apenas sobre uma ânfora *paestum* à *colunatas*, única representação conhecida deste momento. (DAMET, 2011, p.11)*

No entanto, embora concordemos com Damet acerca da raridade das representações iconográficas referentes ao parricídio e ao matricídio, há um equívoco em afirmar que há uma única representação para a morte de Clitemnestra nos vasos do período clássico. Além da ânfora *paestum* (fragmentada), 340 a.C., atribuída à oficina de Asteas, há – no que se refere à cerâmica ática do período clássico – três representações do matricídio praticado por Orestes. As descrições dadas pela bibliografia consultada

e a análise dos signos presentes nas cenas nos permitem asseverar que o assassinio cometido pelo herói se trata de um ato matricida. Isto posto, tendo destacado a raridade¹² das cenas relativas à morte de Clitemnestra na imagética ática, passemos, então, ao exame das cenas da cerâmica de figuras vermelhas do V século a.C. que se relacionam à vingança de Orestes contra a mãe, ou seja, ao matricídio.

A morte de Clitemnestra é representada em três vasos áticos: uma *kýlix* (420 a.C.), uma *hydria* (440 a.C.) e um *stamnos* sem datação. Por conseguinte, vasos estreitamente ligados ao consumo do vinho. As *hydrai* eram usadas para apanhar água nas fontes e, de acordo com a visão propagada na obra **Greek Vases: A guide to terms, styles, and techniques**, as suas versões decoradas eram destinadas a usos oficiais, dentre os quais a água a ser utilizada no *simpósio* (CLARK, 2002, p. 59). De acordo com Elizabeth Moignard, esses vasos estão relacionados amplamente a tal festividade (MOIGNARD, 2006, p. 62). Assim, todas as imagens de matricídio que serão aqui analisadas estão relacionadas ao contexto do uso do vinho – bebida que nos remete a experiência dionisiaca, portanto, ao afastamento das normas e dos comportamentos habituais (LIMA, 1998, p. 325). Isto posto, antes de iniciarmos nossa análise cabe ressaltar que nos dedicaremos neste artigo apenas ao exame de dois dos três vasos áticos do período clássico que retratam o matricídio cometido por Orestes. Essa seleção se deve ao fato de a *hydria* ática (440 a.C.), atribuída ao Grupo de Polygnotus, estar fragmentada e a visualização das imagens nela contidas bastante prejudicada, o que nos levou a excluí-la das análises que serão aqui empreendidas.

Ao olharmos para o interior da *kýlix* ática, proveniente de Bolonha e datada de 420 a.C., observamos que, em seu medalhão (**Fig. 1.I**), duas figuras ocupam a cena: um homem à esquerda que segura e ameaça a mulher a sua frente. Esse homem usa um *petasos* que está preso atrás de sua cabeça (chapéu signo dos viajantes e dos efébos). Está nu – afora a *clâmide* sobre o braço esquerdo (manto usado por viajantes e efébos, também atestado como parte dos figurinos trágicos) – e imberbe. Tem os cabelos curtos, a bainha pendente entre o ombro e o quadril esquerdo, bem como porta uma espada. Tais *unidades* no seu conjunto nos levam a identificá-lo como Orestes. Com a mão esquerda, agarra a mulher pelos cabelos, tendo empunhada na mão direita uma espada. A mulher usa um *chiton*, cinto, brinco e tem os cabelos presos, o que nos leva a designá-la como Clitemnestra.¹³ Ela está diante de

um altar, cabeça erguida, olha diretamente nos olhos de Orestes e possui os braços abertos num gesto de súplica. Os *sintagmas* de identificação dos personagens junto com os outros elementos, signos presentes na cena, constroem a narrativa (*sintagma*) da “morte de Clitemnestra/matricídio”.¹⁴

Dentre as tragédias que abordam o matricídio cometido por Orestes e mencionam a cena de Clitemnestra suplicando por sua vida diante do filho assassino, estão as **Eumênides** de Ésquilo, assim como **Electra** e **Orestes** de Eurípidas. Nessas peças, a heroína, ao suplicar, desnuda o seio. Na **Electra** de Sófocles, a súplica também é relatada, mas Clitemnestra não se despe. A cena de matricídio presente na *kýlix* (**Fig. 1.I**) assemelha-se à abordagem dada por essa tragédia. Na *kýlix* – assim como na peça de Sófocles –, Clitemnestra, ao ver sua vida ameaçada, clama por misericórdia, mas não desnuda o seio. Desse modo, a personagem é representada nesse medalhão como uma suplicante. Ela está diante de um altar, tem os braços erguidos em sinal de súplica. A esposa de Agamêmnon ao assim proceder apela para a *aidós* de seu agressor. O termo *aidós* tem distintas traduções (vergonha, pudor, respeito, reverência, modéstia, etc.) (LLAMOSAS, 2001, p. 68) e está relacionado à instituição da *súplica* praticada por Clitemnestra na imagem aqui analisada. A súplica tem o objetivo de conseguir uma resposta positiva por parte daquele a quem ela se destina e segue por isso regras precisas. O ato da súplica pode ser feito em um altar ou outro local sagrado e ser dirigido a um deus ou a um mortal presente. Nesse último caso, existem elementos importantes na ação de suplicar: o suplicante tem que demonstrar sua inferioridade inclinando ou encolhendo o corpo, às vezes sentando ou ajoelhando-se, tratando de estabelecer contato físico com a pessoa a quem suplica, principalmente abraçando seus joelhos e tocando rosto e mãos. A atitude é de uma submissão total: acentuam-se o desamparo e a falta de honra de quem suplica, em contraste com a honra, às vezes exagerada daquele a quem a súplica é dirigida (LLAMOSAS, 2001, p. 69). O suplicante demonstra assim respeito ao suplicado e se espera que este, por sua vez, respeite quem faz a súplica e se despiu de sua honra ao se colocar numa posição inferior.

No entanto, apesar de nesta imagem a rainha manter-se adequadamente vestida (o que não ocorre em Ésquilo e Eurípidas, bem como na *hýdria* do Grupo de Polygnotus),¹⁵ conforme as regras da súplica,¹⁶ notamos que ela comete desvios às normas referentes aos suplicantes. O suplicante deve demonstrar uma posição de inferioridade, ajoelhando-se, inclinando ou

encolhendo seu corpo (LLAMOSAS, 2001, p. 69). No entanto, essa não é a postura de Clitemnestra. Suas pernas parecem estar num movimento oposto ao do agressor, como se fugisse, mas a postura do corpo se mantém apumada. Do mesmo modo, a cabeça permanece elevada e os olhos voltam-se diretamente para Orestes, atitude que poderia ser interpretada como um desafio (LLAMOSAS, 2001, p. 71). Sua postura e o olhar que fixa sobre o de seu algoz são elementos que nos remetem à *transgressão* da *aidós*. Quanto ao comportamento de Orestes – que permanece obstinado em seu propósito matricida, apesar das súplicas da mãe; portanto, transgride a *aidós* esperada ao suplicado –, observamos também *transgressões* à *eusébeia* (se mostra ímpio ao perpetrar um matricídio e não respeitar um suplicante).



Fig. 1. I

Essa cena se associa às imagens presentes nos lados A e B da *kýlix* (**Fig. 1. A e B**). As cenas presentes no exterior da cerâmica estão consideravelmente danificadas; apenas a parte inferior das imagens está preservada. No lado A, vemos um sátiro sentado em uma pedra tocando trombetas duplas entre duas figuras femininas em pé, que o *CVA* supõe serem *menades*.¹⁷ Os sátiros, criaturas dionisiacas e amantes do vinho, são, muitas vezes, representados em taças como a *kýlix*. Aparecem frequentemente associados às *menades* e são adeptos do prazer físico, inclusive da música, como podemos observar pelo sátiro que na cena executa um instrumento. No lado B do vaso, vemos um sátiro em pé com a perna direita apoiada em uma rocha e segurando um tirso. Ele está entre duas mulheres, sendo que

a da esquerda segura um *oenochóe*, recipiente destinado a retirar o vinho da cratera e o servir em taças. A representação desse recipiente no lado B do vaso faz, assim, menção ao contexto no qual ele estava inserido: o consumo do vinho. As cenas presentes na parte externa da *kýlix*, ao representarem sátiros e *menades*, referem-se à experiência dionisiaca que está ligada à subversão da ordem e à *mania*. Ao verter o vinho contido na taça, o consumidor podia estabelecer a seguinte relação entre as cenas nela representadas: assim como os sátiros e *menades* pertencem a um mundo no qual ocorre a interrupção das normas – similarmente ao que sucede na festividade onde ele vertia o vinho, o *simpósio* – e que se liga à *mania* (loucura dionisiaca), o ato matricida de Orestes (ação que transgride a piedade filial) também consiste numa subversão da ordem social e num ato de desvario (“loucura”).

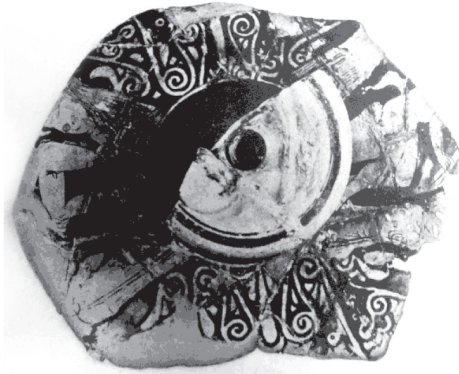


Fig.1. A e B

O outro vaso cerâmico ático no qual observamos a temática da vingança de Orestes relacionada ao matricídio é um *stamnos* (**Fig. 2**) do Yale Oinochoe painter sem datação.¹⁸ No lado A (**Fig. 2.A**), observamos quatro figuras. No centro da cena, estão uma mulher e um homem. Este, nu – a não ser por um manto que envolve o braço esquerdo –, cabelos curtos ornados por uma fita, imberbe, pés descalços e a mão direita porta uma espada. A reunião dessas *unidades* nos permite identificá-lo como Orestes. Ele parece puxar para trás a espada de modo a ganhar impulso para golpear a mulher a sua frente. Esta tem os cabelos soltos, encimados com uma faixa, parece usar um *himation* sobre um *chiton* transparente e os pés estão descalços. Tais elementos no seu todo compõem o *sintagma* de

identificação de Clitemnestra. Com uma das mãos, ela segura a borda do *himation* ao fugir para a esquerda, enquanto a mão sinistra está levantada num gesto de súplica e parece tocar Orestes. Seu rosto está voltado para o filho. Não parece, segundo nosso entender, manter uma postura inclinada (o que remeteria à posição de suplicante), e seus olhos se mostram no mesmo plano que os de Orestes.

Na extrema esquerda da cena, atrás de Clitemnestra, um homem segura um bastão, usa barba, cabelos curtos, parece ter uma faixa envolta sobre a cabeça, tem os pés descalços e parece usar um *himation* sobre uma túnica longa. Tais *unidades* icônicas nos levam, no seu todo, a designá-lo como Egisto, que chega da direita para a esquerda e tem a mão levantada em sinal de surpresa. No lado oposto, atrás de Orestes, vemos Electra – com a mão direita erguida igualmente num gesto de surpresa, parece estar envolta num *chiton* e *himation*. A interação dos *sintagmas mínimos* com os demais elementos presentes na imagem levam à construção da mensagem (*sintagma*) da cena: “morte de Clitemnestra”.

Ela é, aqui, mais uma vez representada como uma suplicante que transgride as regras ligadas à súplica. Ao invés de trazer o olhar e a cabeça baixos, parece encarar Orestes, assim como não apresenta uma postura corporal que remeteria à inferioridade e submissão assumida pelo suplicante. Orestes, por sua vez, ao se mostrar disposto a assassinar a mãe, empreende – como na imagem anteriormente analisada – uma *transgressão* à *eusébeia* (mostra-se ímpio e, assim, exerce um ato de *asebeia*). Sua impiedade é reforçada porque como suplicado, ou seja, pessoa a quem a súplica é dirigida, deveria se abster do ato de violência, ainda mais porque é tocado pela mãe suplicante.



Fig. 2.A

No lado B do *stamnos* notamos, no centro da imagem, um altar. Uma mulher avança sobre ele e estende uma *phiale* de libação para um homem que o *CVA*¹⁹ descreve como mais velho (túnica longa, *himation*, barba, bastão); nos dois lados da cena, há uma mulher com lança. Como relacionar a cena do matricídio no lado A do vaso a essa de sacrifício? Acreditamos que poderíamos estabelecer uma relação entre elas devido ao fato de o matricídio praticado por Orestes poder ser interpretado como um sacrifício. Entretanto, este sacrifício é pervertido não só porque a vítima é um ser humano, mas, sobretudo, porque é a própria mãe a quem Orestes imola. Ao serem representadas num *stamnos*, vaso destinado à conservação de vinho nas festas do deus Dionísios, tais cenas estavam associadas à experiência da subversão das normas e da *mania*. Portanto, o matricídio retratado nesse vaso – como já destacamos ao analisar a *kýlix* – remetia a um ato contrário ao comportamento normatizado e valorizado pela *pólis*. Destarte, os vasos nos quais encontramos cenas referentes à “morte de Clitemnestra”, ou seja, ao matricídio, por estarem igualmente ligados ao consumo do vinho também se referem à experiência dionisiaca e à subversão da ordem. Dessa forma, acreditamos que a morte de Clitemnestra por Orestes, ao ser representada em tais vasos, passava a ideia de que a vingança realizada pelo herói era uma subversão da ordem políade e de seus valores, mais especificamente, de seu “sistema de conduta”. Orestes, ao matar a própria mãe, ultrapassa limites considerados essenciais para a *pólis* ateniense, assim como o valor de *eusébeia*. Sua vingança (matricídio), embora represente o desejo de vingar a honra ultrajada do pai e seja, assim, uma demonstração de piedade filial para com Agamêmnon, consiste igualmente num ato de impiedade para com sua mãe; portanto, é uma *transgressão*.



1c

Fig. 2.B

Documentação iconográfica

Corpus Vasorum Antiquorum: Italia (Fascicolo 23), Museo Civico di Bologna (Fasc.V), 1960, p. 17.

Corpus Vasorum Antiquorum: Great Britain (Fascicule 4), British Museum (Fascicule 3), 1927, p. 9.

Referências bibliográficas

BÉRARD, Claude. Iconographie, Iconologie, Iconologique. **Études de Lettres**, Paris, n.4, p. 5-37, 1983.

CLARK, Andrew J.; ELSTON, Maya; HART, Mary Louise (Orgs.). **Understanding Greek Vases: A guide to terms, styles, and techniques**. Los Angeles: Getty Publications, 2002.

DAMET, Aurélie. **La Septième Porte: Les conflits familiaux dans l'Athènes classique**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.

_____. L'infamille. Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et Occultation. **Images Re-vues**, n. 9, p. 10, 2011. Disponível em: <<http://imagesrevues.revues.org/1606>>. Acesso em: 13 de maio de 2015.

DE SCHUTTER, Xavier. Piété et impiété filiale en Grèce. **Kernos**, n. 4, p. 219-243, mar. 2011. Disponível em: <<http://kernos.revues.org/303>>. Acesso em: 05 de agosto de 2014.

DOVER, K.J. **Greek Popular Morality In the time of Plato and Aristotle**. Oxford: Basil Blackwell, 1974.

HASTINGS, Michel. Introduction: L'épreuve de la transgression. *In*: HASTINGS, Michel; NICOLAS, Loïc; PASSARD, Cédric (Orgs.). **Paradoxes de la transgression**. Paris: CNRS Éditions, 2012, p. 7-28.

HERMAN, Gabriel. **Morality and Behaviour in Democratic Athens: A Social History**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. O carnaval em Atenas do V século a.C. *In*: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (Org.). **História & Imagem**. Rio de Janeiro: Gráfica Pontual, 1998, p. 322.

LLAMOSAS, V. M. La transgresion de AIDWS en situaciones de máxima tension: Ifigenia, Cassandra, Clitemestra, Polixena y Helena. **HABIS**, n. 32, p. 68, 2001.

MACDOWELL, Douglas M. **The Law in Classical Athens**. Nova Iorque: Cornell University Press, 1986.

MOIGNARD, Elizabeth. **Greek Vases: an introduction**. London: Bristol Classical Press, 2006.

PARKER, Robert. Law and Religion. In: GAGARIN, Michael; COHEN, David (Orgs.). **The Cambridge Companion to Ancient Greek Law**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 61-81.

RUDHARDT, Jean. La définition du délit d'impiété d'après la législation attique. **Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique**. Zurique, 1960. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5169/seals-16606>>. Acesso em: 07 de agosto de 2014.

ZAIDMAN, Louise Bruit. **Os gregos e seus deuses: práticas e representações religiosas da cidade na época clássica**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. **Le commerce des dieux: eusébeia, essai sur la pieté en grèce ancienne**. Paris: Éditions la Découverte, 2001.

Notas

¹ Nossa definição do conceito se baseia principalmente na abordagem das Ciências Sociais e, especificamente, na definição de Michel Hastings, Loïc Nicolas e Cédric Passard, presente na *Introdução* da obra **Paradoxes de la transgression** (2012).

² Optamos por utilizar a expressão “sistema de conduta” ao invés da expressão “código de comportamento” porque compreendemos a sociedade como sistemas interdependentes e complementares: sistema político, cultural, religioso e econômico.

³ É interessante observar que a lei contra a impiedade foi fruto de uma conjuntura cultural e política específica. Instaurada em um período que antecede a Guerra do Peloponeso, essa lei se explica pela necessidade da *pólis* ateniense de assegurar a benevolência dos deuses e assim condenar tudo o que representasse uma ameaça a suas crenças.

⁴ A acusação que levou à condenação de Sócrates se insere em uma dessas modalidades de impiedade. O filósofo foi condenado por corromper a juventude ao renegar as divindades da *pólis* e adotar outras.

⁵ Ação pública que poderia ser iniciada por qualquer cidadão e se destinava aos crimes que ameaçavam a ordem pública e a segurança da *pólis* (RUDHARDT, 1960, p. 103).

⁶ A família, ou seja, os laços de parentesco são construídos pela consanguinidade, mas também pela aliança. Portanto, são estabelecidos pela natureza ou por escolha. Como exemplo dos laços de parentesco forjados por aliança, podemos citar o casamento (DAMET, 2012, p. 437). O parentesco podia ser tomado como a reunião de indivíduos que partilham não apenas o mesmo sangue, mas também ritos, deuses cotidianos e a memória do culto familiar (DAMET, 2012, p. 402).

⁷ Tal procedimento poderia ocasionar a perda de direitos cívicos (*atimia*), dentre os quais o direito de falar na assembleia e de exercer magistraturas.

⁸ A *pólis* de Atenas tinha um sistema legislativo, ético e político que assegurava o respeito do parentesco. Havia assim procedimentos judiciais destinados a garanti-lo. No entanto, não parece ter havido procedimento específico para o maltrato dos filhos. Além dos pais idosos, a *graphé e eisangélie* poderiam ser iniciadas contra o maltrato de órfãos (filhos de pai falecido) e *epicléros*. Do mesmo modo, ainda que os esposos possuíssem entre si laços de parentesco forjados por aliança, não havia castigos específicos previstos para as violências conjugais (DAMET, 2012, p. 435- 437).

⁹ A vingança do herói insere-se dentro da temática da **Oréstia** (morte de Agamêmnon e retaliação por Orestes) que foi abordada por poetas e artesãos gregos e está inserida no mito Átrida. Na Tese, na análise efetuada com relação a Atenas do V século a.C., examinamos, além das imagens sobre os vasos cerâmicos áticos – dos quais dois são utilizados neste artigo como documentação iconográfica –, as tragédias nas quais o matricídio cometido por Orestes é abordado: **Electra, Ifigênia em Táuris e Orestes** de Eurípides; as peças **Coéforas e Eumênides** de Ésquilo; assim como **Electra** de Sófocles.

¹⁰ Aqui estamos nos referindo não à trilogia **Oréstia** de Ésquilo, mas sim ao tema da **Oréstia/Oresteia**.

¹¹ Para entendermos os motivos da vingança de Clitemnestra e Egisto, é necessário retornarmos ao mito dos Átridas. Esse ramo familiar surge com Atreu (filho de Pélops e irmão de Tiestes). Atreu e Tiestes eram pais respectivamente de Agamêmnon e Egisto. Tiestes envolve-se com a esposa de seu irmão, e este, ao tomar conhecimento do adultério, planeja vingança: convida Tiestes para um banquete e, após a refeição, revela que este havia comido os corpos desfalecidos dos próprios filhos. Egisto, quando se torna adulto, irá vingar o ultraje sofrido por seu pai e irmãos. Com tal objetivo, associa-se à esposa de Agamêmnon para, por meio da morte do primo, vingar os atos perversos de Atreu. Clitemnestra, por sua vez, enraivecida com o sacrifício de Ifigênia por seu marido Agamêmnon, alia-se a Egisto para vingar a morte da filha. No entanto, nas narrativas referentes a este mito, são apresentados igualmente como motivos para a vingança de Egisto e Clitemnestra o desejo pelo poder e a relação ilícita que ambos mantêm. No que concerne à heroína, também é, às vezes, mencionado como motivo para vingança o fato de Agamêmnon ter trazido para o palácio a profetisa Cassandra como sua concubina.

¹² Raridade que se deve à uma espécie de “tabu” envolvendo a representação iconográfica concernente aos maltratos conferidos aos progenitores (grave ato de impiedade, *asebeia*).

¹³ As *unidades formais mínimas* que, em seu conjunto, formam o *sintagma* que nos permite identificar Clitemnestra são cabelos soltos ou presos adornados, *chiton*

(bordado/transparente), *himation*, *péplos*, cinto, joias, pés descalços, espada, machado duplo. Tal *sintagma* nos permite afirmar que a personagem era caracterizada como uma mulher bem-nascida, ou seja, pertencente à elite. Quanto a Orestes, as *unidades* são nudez, *chitonisikos*, *himation*, greva, escudo, cinturão, espada, elmo, couraça, porte de barba ou ausência desta, *petasus* e *clâmide*. O conjunto dessas unidades formam o *sintagma mínimo* que permite identificar o filho de Agamêmnon, que pode aparecer como um jovem ou como um cidadão (o que se distingue principalmente pelo porte de barba).

¹⁴ A metodologia por nós adotada para a análise da documentação iconográfica consiste no método desenvolvido por Claude Bérard que se atém a observação de elementos estáveis e constantes (*unidades formais mínimas*) presentes nas imagens da cerâmica grega, elementos que no seu conjunto formam o que intitula de *sintagma mínimo*.

¹⁵ V. M. Llamosas observa que a *transgressão* da *aidós* relacionada às regras da súplica decorrente da exibição do corpo do suplicante – o que aparece nas imagens e na literatura sempre relacionado à exposição do corpo feminino – é uma atitude tomada em situações de máxima tensão. Nessas situações as súplicas são pela vida, o que leva o suplicante a transgredir a norma social visando atingir o objetivo que, por outro meio, não seria alcançado (LLAMOSAS, 2001, p. 71).

¹⁶ Segundo Ferrari, as imagens de súplica – aquelas que se conformavam à regra – envolviam todo o corpo como uma concha, deixando os pés e cabeça à vista (LLAMOSAS, 2001, p. 70).

¹⁷ CVA (Itália/Fasc.23), 1960, p. 17.

¹⁸ O que não nos permite supor a assimilação (sobre a composição desta cena) de nenhum dos dramas trágicos relacionados a tal temática. No entanto, se houvesse uma “influência”, ela seria muito provavelmente da peça *Electra* de Sófocles, uma vez que, nesta, Clitemnestra, embora suplicante a Orestes, não desnuda o seio.

¹⁹ CVA (Great Britain/ Fasc. 4), 1927, p. 9.

PERSONAGENS EM MOVIMENTO NA *VRBS* – CONSIDERAÇÕES SOBRE AS NOÇÕES DE ESPAÇO, TEMPO E RISÍVEL NA LITERATURA LATINA*

Arlete José Mota**

Resumo:

A literatura latina, com seus traços inovadores – que partiram de uma reconhecida união de ingenium (“talento”) e ars (“técnica”) em suas distintas fases –, legou-nos subsídios de valor incontestável no que se refere a uma mundividência romana. E a contribuição de poetas como Plauto, comediógrafo, Horácio e Juvenal, satíricos, e Marcial, epigramista, e as suas práticas textuais em que se destacam uma exata noção de utilização dos mecanismos que provocam o riso, trazem ao leitor moderno uma perceptível atmosfera do tempo vivido e do espaço percorrido, em especial na cidade. Chegamos a tais considerações a partir da observação da composição dos personagens que vivificam a poesia: movimentam-se, dialogam, sentem. Assim, o presente trabalho objetiva apresentar uma seleção de personagens que, andando pela cidade e sentindo os sabores das tabernas e dos costumeiros jantares, deixam entrever uma dinâmica própria da Vrbs.

Palavras-chave: *literatura latina; personagem; movimento; espaço; tempo.*

CHARACTERS IN MOTION IN THE *VRBS* – CONSIDERATIONS ABOUT THE SPACE, THE TIME AND THE RISIBLE IN THE LATIN LITERATURE

Abstract: *The Latin literature, with its innovative features that came from an acknowledged union between ingenium (“talent”) and ars (“technique”)*

* Recebido em: 01/03/2017 e aceito em: 10/04/2017.

O presente artigo representa uma versão ampliada e corrigida de conferência apresentada no XXVI Ciclo de Debates em História Antiga – Integração & Contato, em 29 de setembro de 2016.

** Professora associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

in his distinct phases, legated us subsidies of incontestable value in what refers to a roman view of the world. And the contribution of poets like the comedigrapher Plautus, the satirists Horace and Juvenal and the epigramist Martial, and his textual practices, wich highlight a perfect notion of use of the mechanisms that bring up the laughter, take to the modern reader a perceptible atmosphere of the lived time and the traveled space, in special in the City. We come to such consideratons from an observation of the character's composition that give life to the poetry: they move, they dialogue, they feel. Thus, this work aims to present a selection of characters that, walking around in the city and tasting the flavours in the taverns and the usual dinners, let us see a kind of dynamic of the Vrbs.

Key-words: *Latin literature; character; movement; space; time.*

O texto literário é uma vida criada pela palavra – um desafio. Que parâmetros devem ser usados para traçar os limites entre uma atividade ficcional e uma realidade plena de movimento? Falam os textos. Uma ponderação de Maria Aparecida Baccega:

As questões colocadas no discurso literário são questões do cotidiano, manifestadas nos discursos do cotidiano, e a ele compete, exatamente, elevar essas questões a um patamar superior, fazendo ver ao leitor que o que se apresenta como simples nada mais é que a simplificação às vezes ingênua, às vezes inconsciente, às vezes manipulada da complexidade da totalidade. Por isso, ele se caracteriza como o discurso das possibilidades históricas; só ele é capaz de revelar a dinâmica complexa da realidade, através de uma grande variedade de formas que, muitas vezes, se configuram como contraditórias. (BACCEGA, 2007, p. 76)

Um texto literário: o poeta Horácio (**Sat.** I, 9, vv. 1-2) e uma prática, que o poeta alega ser usual, de deambular pela cidade, cismando: “*Ibam forte Via Sacra, sicut meus est mos, / nescio quid meditans nugarum, totus in illis*” (Caminhava casualmente pela Via Sacra, como é meu hábito, meditando não sei que frivolidades, todo entregue a elas)¹.

Os dois excertos selecionados como reflexões iniciais apontam para o que consideramos força motivadora de nossa proposta de estudo. Em um exercício necessário de busca à etimologia dos vocábulos, notamos que o verbo refletir significa inicialmente “desviar da direção primitiva, fazendo retroceder”, e o substantivo reflexão designa “concentração do espírito

sobre si próprio”². Em latim, curiosamente, o verbo *reflectere* expressa a noção de “vergar”, “dobrar”, “voltar para trás”. Tais acepções do vocábulo latino nos levam a pensar em uma atitude física e mental de retrocesso a uma ideia ou postura inicial – um recomeço, mas também um novo olhar a respeito do assunto em foco. Para ampliar nossas observações, do vocabulário latino citamos também *deliberare*, *cogitare* e *meditativo*, salientando que há diferenças no emprego dos verbos sugeridos. Nosso objetivo, então, é propor reflexões e olhares diferenciados sobre autores e textos, evidenciando o prazer de encontrar as marcas do cotidiano de uma cidade em movimento. Frisamos que a presença de traços representativos da vida cotidiana para os antigos marca os gêneros considerados menores (CITRONI, 2010, p. 329), fato que observamos, por exemplo, em relação à forma como foram recebidos os poetas que iniciaram uma chamada “nova escola” da poesia latina (GAILLARD, 1992, p. 86) no período literário tradicionalmente citado como Século de Cícero, os *poetae noui*, que vão influenciar poetas tão distintos quanto Horácio e Marcial.

No primeiro excerto – a referência a uma das obras que nos servem de arcabouço teórico –, temos as indagações iniciais a respeito do texto literário como ponto de partida para a observação das atividades humanas em dado contexto e o traçado de possíveis perfis de personagens reais. No segundo, Horácio, em uma de suas sátiras mais conhecidas, convida-nos a acompanhá-lo em uma caminhada pela *Vrbs*. Uma cidade em movimento. E o elemento que mostra esse movimento é o personagem – recurso essencial à articulação da narrativa³. É através de seus passos, de sons que produz, de semblantes idealizados e odores pressentidos que imaginamos um sopro da vida que se oferece. Personagens são criados, forjados (modelados) – reportamos ao verbo *fingere*, “produzir”, “fingir”, “conceber”, “esculpir”, valores semânticos que nos permitem pensar que há um artista, um criador que trabalha a matéria bruta.

Quaisquer que sejam os gêneros ou fases da literatura latina a que recorramos, encontraremos exemplos profícuos de personagens sempre revisitados: heróis que exemplificam uma visão romana de vida em sociedade, políticos que servem de modelo (ou antimodelo) a uma sólida visão da administração da coisa pública, amantes em profundo êxtase ou vivenciando a ausência ou o desprezo. Mas é, sobretudo, na sátira e no epigrama que a palavra se transforma em vida: há um movimento do personagem que gera vida; podemos ver, sentir, compreender e, finalmente, rir. Observamos cria-

dores e criaturas percorrendo um determinado lugar na *Vrbs*, dialogando, sentindo uma atmosfera própria do contexto sociopolítico em que vivem (BRAIT, 1987, p. 53). Pressente-se uma realidade que emerge do texto, como expõe Foucault: “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1996, p. 28).

Às considerações expostas acima, acrescentamos que o percurso que escolhemos para nossas reflexões segue dois caminhos, já vislumbrados: um que se pretende lúdico, entre palavras e sentidos, deixando entrever fontes teóricas; o outro, seguindo uma linha temporal, entre fases da literatura latina, tem como finalidade apresentar excertos que possam chamar a atenção para as noções tratadas aqui – nele, podemos notar o sopro de vida a que aludimos. Dar voz ao texto, enfim. Mas, desvios do caminho, digressões, são necessários – digressão é o “ato ou efeito de afastar”, “viagem”, “passeio”. Em latim, *digressio*: “ação de afastar-se”. Assim retomamos a ideia de reflexão: voltar para trás, recomeçar, rever.

Personagens e leitores se movimentam através da palavra. Caminhamos entre palavras, textos e contextos. No título proposto, falamos em personagem, movimento, *Vrbs* (a cidade), espaço, tempo, risível e literatura. O primeiro passo a ser dado, então, é a compreensão da ação narrada por Horácio: o ato de caminhar, deambular pela cidade – deambular se refere a “andar à toa”, “passear”- em latim, *deambulare*, “passear”. Mesmo que o passeio não se realize de forma satisfatória para o caminhante, como vemos na sátira de Horácio citada e em alguns epigramas de Marcial, a título de exemplo os lugares são definidos: as tabernas, os templos, as casas, as ruas repletas de pedestres... Aos movimentos do personagem, seus gestos e expressões fisionômicas, entendidos pelo leitor através de recursos imagéticos, acrescentam-se sua aparência física e a descrição de espaços percorridos e tempo vivido (BRAIT, 1987, p. 58). O leitor pode imaginar a situação e, de alguma forma, fazer parte dela. É o que constatamos nas palavras de Henriques: “O leitor é um consumidor que, quanto mais experimenta as várias perspectivas oferecidas pelo texto e relaciona diferentes visões e padrões uns aos outros, mais coloca a obra em movimento, deslocando-se juntamente com ela” (HENRIQUES, 2011, p. 50).

Há elementos dramáticos perceptíveis nas sátiras horacianas (DELIGNON, 2004, p. 159) como o diálogo, o movimento dos personagens, às vezes

bastante expansivos. Notamos a proximidade com as *fabullae motoriae*, peças em que há intenso movimento dos atores em cena, como a chegada de um *serrus* (escravo), afoito ao realizar suas tarefas (o *seruus currens*).

Para comentarmos a noção temporal – embora atentos às questões que se relacionam à distinção entre tempo histórico e psicológico, e entre a factível cronometragem das ações dos personagens e o ordenamento não linear de atitudes mentais (MARQUES, 1979, p. 386) – nos voltaremos a algumas ponderações que envolvem o comprometimento do leitor e as repercussões de um distanciamento temporal entre autor e leitor.

Os poetas cujos excertos exemplificam nossas observações a respeito do movimento dos personagens nos gêneros do risível da literatura latina são “clássicos” em vários sentidos, desde aqueles que se relacionam à Antiguidade até os que se prendem à ideia de “modelo”. Reconhecemos que são muito conhecidas as fórmulas de definição de clássico, comentadas por Ítalo Calvino, mas nos valem das mesmas fórmulas para utilizar o autor italiano, um dos mais renomados do século XX: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” e “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p. 9). Em outra passagem, Calvino, chamando a atenção para a importância da leitura dos textos originais, também acentua que nosso olhar muda de acordo com o tempo. Diríamos, então, que o texto não muda – muda o tempo e, principalmente, nós mesmos ou nossa concepção de mundo:

O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência. (CALVINO, 2007, p. 12)

Vários são os fatores que influenciam a relação estabelecida entre o leitor e o texto. São princípios que se relacionam, aliás, com o que chamamos de processo de amadurecimento do indivíduo, que não é medido por idade cronológica, mas por disponibilidade anímica.

Falamos em autores e textos. Falamos em fontes. Em latim, *fons* é “nascente”, “manancial” e também “origem”, “causa”, “princípio”. Horácio, na

ode III, 13, v. 1, celebra a fonte de Bandúsia, de águas cristalinas, digna de louvor. O texto literário pode ser fonte abundante, inesgotável, de águas brilhantes, que saciam a sede. Mas convém atentar para a cadência da cascata, para a nascente – o autor que experimentou antes o vazio. É o que cogitamos ao analisar o comentário de Michel de Certeau, quando ressalta os elementos da escritura:

Primeiro, a página em branco: um espaço “próprio” circunscreve um lugar de produção para o sujeito. Trata-se de um lugar desenfiteçado das ambiguidades do mundo. Estabelece o afastamento e a distância de um sujeito em relação a uma área de atividades. Oferece-se a uma operação parcial mas controlável. Efetua-se um corte no cosmos tradicional, onde o sujeito é possuído pelas vozes do mundo. Coloca-se uma superfície autônoma sob o olhar do sujeito que assim dá a si mesmo o campo de um fazer próprio. (CERTEAU, 2001, p. 225)

O poeta Marcial, cujas referências biográficas – especialmente as relacionadas à sua terra natal, a cidade de Bilbilis (Bilbao, na Espanha) – representam um uso convencional de um topos literário, mas também sua localização em um tempo e um espaço, em uma hierarquia social em Roma (SULLIVAN, 2004, p. 170), vai além: “*hominem pagina nostra sapit*” (nossa página tem sabor a homem – X, 4, 10). Devemos escapar às armadilhas que o desconhecimento dos contextos – histórico, político, social, literário, etc. – nos prepara. Para Valdeci Borges,

Se todo documento, seja ele literário ou de fonte oficial, é uma construção que se pauta num sistema de regras próprias de escrita, peculiares a cada gênero de texto e específicas ao lugar socioprofissional de onde seu autor o produz, e é a partir daí que se cria um real em conformidade com a historicidade dessa produção e à intencionalidade dessa escrita, tanto o literato quanto a literatura, a linguagem e a sociedade, estão aprisionados nas teias da cultura e do tempo, ocorrendo entre tais instâncias influências recíprocas diversas. (BORGES, 2010, p. 103)

Texto literário é construção: há espaços, tempos, leitores – a estes, a tarefa de utilizar os instrumentos adequados para entendê-lo. Há também

um autor que nos expõe – à revelia – a questões relativas à influência de uma vida pessoal, vivida em toda a sua intensidade. A respeito dos autores latinos, por exemplo, podem ser encontradas as seguintes discussões: o envolvimento físico real de Catulo e sua Lésbia, personagem de um ciclo de poemas amorosos, a melancolia de Horácio, a indignação de Juvenal e a posição de Marcial em relação à política de Domiciano. Ainda sobre o papel da vida pessoal na obra do autor, assunto tão discutido e discutível, parece-nos bastante significativo o pensamento de Maingeneau, quando pondera: “O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra” (MAINGENE-AU, 2001, p. 46-47).

Outro elemento do texto narrativo, o espaço, pode ser observado nas sátiras e nos epigramas. Se tantos são os espaços – literários, poéticos, geográficos, geopolíticos – tantas são as formas de tratamento. Delimitado o espaço, devemos ainda responder às dúvidas quanto à aproximação ou distanciamento do objeto e possíveis alterações de rota. Privilegiamos aqui o espaço narrativo, onde se desenrola ação (PIRES, 1985, p. 140): nos excertos que apresentaremos mais adiante, uma Roma vivida, sentida, e seus locais de convivência social. Mas restituir aos textos as suas vozes e atmosfera próprias do tempo em que foram escritos é encargo difícil (DESBORDES, 1995, p.23): a letra imprime, fixa, tem certa duração no tempo, mas as distâncias espaciais, temporais e, acima de tudo, aquelas provocadas por questões ideológicas, podem obscurecer o relato.

Tempo e espaço se inter-relacionam: em todo o processo psíquico, há um aqui e um agora (AÍNSA AMIGUES, 2005, p. 51). É o que encontramos nos epigramas de Marcial: o que se vive, em um local preciso e apontado (com um gesto imaginado) no presente do personagem.

Visamos a uma análise de textos poéticos, o que requer, além de uma preocupação com a valoração ou qualificação da obra (WELLEK; WARREN, 1962, p. 301), também a pressuposição de critérios, como, por exemplo: profundidade e extensão, contextualização, recepção, análise da produção literária do autor e um olhar para a fortuna crítica. Delimitamos, entretanto, nosso comentário, à ideia de dar voz aos textos, ressaltando o talento criador dos poetas para imprimir a ideia de movimento na cidade.

Os textos podem nos convencer (“vencer com o outro”), o que se realiza pela vontade do autor. Este nos agrada, faz-nos pensar em nossa con-

dição humana, fala de seu processo criador e de sua função na sociedade: “*Deus sum, commutauero./ Eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia/ comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus*” (Sou um deus: mudarei tudo. Se desejares, farei com que a peça de tragédia passe a comédia, e com os mesmos versos – PLAUTO. **Amph.**, 53-55). O criador e as criaturas.

Falamos em persuasão. Tangenciamos, mesmo que brevemente, os domínios da retórica e nos referimos à argumentação e aos instrumentos eficazes para a persuasão. Só conseguiremos convencer, se levarmos em conta a mundividência do outro (o “vencer com o outro”), como anota Abreu: “Saber argumentar é, em primeiro lugar, saber integrar-se ao universo do outro. É também obter aquilo que queremos, mas de modo cooperativo e construtivo, traduzindo nossa verdade dentro da verdade do outro” (ABREU, 2009, p. 10).

Exercitamos nosso poder de persuasão sempre, não só através da palavra, mas também através de movimentos corporais e expressões fisionômicas. Palavras escritas devem ser analisadas a partir das seguintes perspectivas: quem escreve, para quem escreve e com que objetivo. Os poetas que trazemos, com suas sátiras e epigramas, provocam-nos com situações risíveis. Persuadem-nos de que algo está errado – um determinado comportamento, por exemplo. E fazem isso dando vida a personagens, nos quais percebemos gestos, semblantes, cheiros – mesmo que por meio do espaço limitado de um dístico. O poeta escolhe o lúdico para convencer. Ao estabelecer a relação entre o lúdico e o convencimento, Citelli afirma: “Lúdico significa jogo. Seria, pois, um tipo discursivo marcado pelo jogo de interlocuções. Ou seja, o movimento dialógico eu-tu-eu torna-se dinâmico e passa a conviver com signos mais abertos” (CITELLI, 2005, p. 48-49).

Podemos distinguir, nas sátiras de Horácio e nos epigramas de Marcial, um homem desprovido de “vestes” (palavras) que encubram seus defeitos físicos e suas atitudes consideradas viciosas. Entretanto, não podemos deixar de citar que louvor e vitupério podem coexistir. E, se falamos em expressão de sentimentos relacionados à aceitação ou não de determinados comportamentos em sociedade, vale a pena salientar que já a *satura* dramática, no século III a.C., mostrava um recurso a ser utilizado com mestria pelos autores latinos: valer-se do risível como forma de convencimento. Proibidos ou difundidos ao longo dos séculos, ao sabor dos ventos de ideais políticos ou filosófico-religiosos, as produções marcantes dos gêneros do

riso passaram por processos tão distintos quanto a aceitação e a repulsa, e a proibição – a sátira, por exemplo, foi usada com cautela até a morte de Domiciano (BUTLER, 1909, p. 41). O emprego literário do riso pode representar um meio de expressar opiniões e a visão de mundo de um determinado grupo social. Afinal, o que escapa a uma regularidade, torna-se, muitas vezes, risível.

Sobre a sátira latina, destacamos a origem do gênero propriamente romano, as relações entre a sátira e a *satura*, já mencionada – o que nos leva à ideia de mistura de tons e assuntos (o adjetivo *satur* significa “saciado”). A sátira é um gênero misto: atinge o drama, com os diálogos; o lirismo, pela presença de sentimento expostos (MARTIN; GAILLARD, 1990, p. 13); e a poesia didática, quando objetiva uma modificação de determinado padrão comportamental.

Quanto aos expoentes do gênero (criado por Lucílio, Horácio e Juvenal), acentuamos duas características que os diferenciam: o contexto político – Roma sob Augusto, Roma sob Domiciano-, e o tom, marcado com certa suavidade e equilíbrio em Horácio, e com impetuosidade em Juvenal.

Uma forma de provocar o riso e convencer o leitor, que se valerá de instrumentos de ordem psíquica para imaginar a cena, é criar uma vida: o personagem que se move. Em latim, o verbo *mouēre* designa as seguintes ações: “mover”, “agitar”, “volver”. Tais acepções nos reportam não só às *fabulae motoriae*, às quais já nos referimos, mas também a um “mundo de sentidos”: das palavras surgem até sensações táteis e olfativas. Como foi assinalado anteriormente, a geração dos *poetae noui* mostrou que a poesia pode criar um espaço para a descrição de fatos corriqueiros, para a simples observação do cotidiano.⁴

Seguem, em ordem cronológica, por autor, os excertos que exemplificam as opiniões explicitadas por nós até aqui. É o momento também de verificarmos a existência de um “palco” e de “atores” em cena – refletindo a respeito da criação de um espaço dramático. Talvez o momento de rir.

Começamos pelo teatro. Movimento esperado. Com Plauto (*Titus Maecius Plautus*, m. 184 a.C.), temos o movimento característico das *fabulae motoriae*, em **O Gorgulho**, no segundo ato, vv. 280-282, a chegada do parasita Gorgulho em cena – o personagem que era aguardado e se apresenta como um verdadeiro herói. Percebemos gestos largos e movimentos de braços e pernas:

*Date uiam mihi, noti [atque] ignoti, dum ego hic officium meum
facio: fugite omnes, abite et de uia decedite,
ne quem in cursu capite aut cubito aut pectore offendam aut genu.*

*Abram caminho, conhecidos e desconhecidos, enquanto eu faço meu
trabalho. Sumam todos. Vão embora, saiam do caminho. Eu corro e vou
derrubar a todos ou com o cotovelo ou com o peito ou com o joelho.*

Sátira e epigrama. Movimento imaginado. Das sátiras horacianas (**Quintus Horatius Flacus**, 65-8 a.C.), temos a sátira I, 5, que narra a viagem de Horácio até *Brundisium* (Brindes). Escapamos um pouco de Roma, mas acreditamos que a sátira exemplifica bem uma forma de traçar espaços geográficos ao lado de considerações sobre usos e costumes dos povos. Seleccionamos os versos 86 a 90:

*Quattuor hinc rapimur uiginti et milia raedis,
mansuri oppidulo, quod uersu dicere non est,
signis perfacile est: uenit uilissima rerum
hic aqua, sed panis longe pulcherrimus, ultra
callidus ut soleat umeris portare uiator.*

*De onde estávamos percorremos vinte e quatro milhas em carros.
Paramos numa cidadezinha cujo nome não cabe no verso, mas que
é facilmente reconhecida por estes sinais: a água, a mais comum
das coisas, aí é vendida; o pão, entretanto, é tão maravilhoso que
o viajante experiente costuma carregá-lo nos ombros.*

Quanto a Marcial (**Marcus Valerius Martialis**, aprox. 40- 103/104), acentuamos que seus epigramas fornecem uma quantidade bastante significativa de exemplos para nossas considerações. Em relação às características estruturais dos seus textos, podemos destacar a forma por ele utilizada para compor os personagens, emergindo-os de situações e espaços comuns ao romano de sua época, e a utilização de recursos que levam à percepção de noções relativas ao movimento, incluindo os diálogos, que supostamente trava com seus personagens, em que percebemos até mesmo gestos e expressões faciais. E seus tipos – como o egoísta, o ingênuo, o espertalhão, o vaidoso, o mentiroso –, embora ostentem disfarces elaborados com jogos de palavras, às vezes os revelam. Se há poemas em que certas atitudes representam um convite à reflexão sobre a verdadeira vida, simples e frugal,

há aqueles em que preocupações de ordem estética surgem claramente aos olhos do interlocutor (leitor). Descobrem-se sensações. Mas Marcial não deixa de lado o riso sarcástico. Lembramos ainda que o tempo de Marcial é o presente, e o poeta circula onde transitam seus contemporâneos: as termas, as tabernas, as ruas agitadas da cidade – é possível vê-lo transmutado em personagem. Não se furta ao olhar de quem se atém aos vícios mostrados em seus poemas: “*lasciua est nobis pagina, uita proba*” (a minha página é licenciosa; a vida é honesta – I, 4, 8). Há uma regra definida: “*Parcere personis, dicere de uitiiis*” (poupar pessoas, falar de vícios – X, 33, 10-11). Em Roma, com Marcial, podemos andar pelas ruas, frequentar locais públicos, ser conviva em alguma ceia. Como Horácio, na sátira I, 9, também é perseguido por um importuno falador no epigrama III, 44. O perseguidor não o deixa sequer fazer as refeições. Observamos os versos 9 a 15:

*Nam tantos, rogo, quis ferat labores?
Et stanti legis et legis sedenti,
currenti legis et legis cacanti.
In thermas fugio: sonas ad aurem.
Piscinam peto: non licet natare.
Ad cenam propero: tenes euntem.
Ad cenam uenio: fugas edentem.*

*Quem pode suportar tamanho tormento? Lês quando estou de pé;
lês quando estou sentado; lêz quando defeco. Fujo para as termas:
ficas cantando em meu ouvido. Procuro a piscina: não posso nadar.
Corro para o jantar: paras-me no caminho. Começo a comer: não
me deixas terminar.*

No epigrama V, 20, dirigido a Júlio Marcial, um amigo citado em outros epigramas, há um “passeio” pela cidade. Não o atraem as casas dos homens poderosos, nem os processos do fórum, mas, como vemos nos versos 8 a 10,

*...gestatio, fabulae, libelli,
campus, porticus, umbra, Virgo, thermae,
haec essent loca semper; hi labores.*

*Passeios de liteira, as histórias, os livros, o campo, os pórticos,
a água virgem, as termas: esses seriam os locais, esses seriam os
trabalhos.*

Quantos são os labores e quantas as caminhadas que se vislumbram no epigrama X, 58. Em Roma não há tempo para se dedicar às Musas: “*nunc nos maxima Roma terit*” (a excelsa Roma nos esmaga – v. 6).

Reconhecer casas. E observar as diferenças estruturais entre os palacetes grandiosos e as construções mais simples: “*Vicinus meus est manuque tangi/de nostris Nouius potest fenestris*” (Nóvio é meu vizinho e é possível apertar as mãos de nossas janelas – I, 86, 1-2).

Provar iguarias nas ceias. No epigrama I, 20, há a referência ao envenenamento do imperador Cláudio por um dos cogumelos que comia em um prato que fora servido por Agripina. O anfitrião, avarento, mereceria, por sua gula e avareza, morrer envenenado.

*Dic mihi, quis furor est? Turba spectante uocata
solus boletos, Caeciliane, uoras.
Quid dignum tanto tibi uentre gulaque precabor?
Boletum qualem Claudius edit, edas.*

Diz, Ceciliano, que fúria é essa? Com essa multidão de convidados te observando e só tu abocanhas os cogumelos. O que peço que seja digno de teu ventre e de tua garganta? Que tu comas um cogumelo igual ao que Cláudio comeu.

Sentir aromas. O poeta aponta os excessos, a mistura de essências que indefinem o gosto do personagem, no epigrama II, 12:

*Esse quid hoc dicam quod olent tua basia murrum
quodque tibi est numquam non alienus odor?
Hoc mihi suspectum est, quod oles bene, Postume,semper:
Postume, non bene olet qui bene semper olet.*

Que eu possa dizer o que é isto: teus beijos cheiram a mirra e nunca tens um cheiro que não seja diferente? Póstumo, isto, que sempre cheiras bem, é suspeito para mim: não cheira bem, Póstumo, porque sempre cheira bem.

Já no III, 55, é o ambiente que reclama do excesso. É perceptível um olhar crítico aos produtos importados:

*Quod, quacumque uenis, Cosmum migrare putamus
et fluere excusso cinnama fusa uitro,*

*nolo peregrinis placeas tibi, Gellia, nugis.
Scis, puto, posse meum sic bene olere canem.*

Qualquer que seja o lugar por onde se ande, cremos que por ali passou Cosmo⁵ e que canela, espalhada pelo ar, emana de um vidro de perfume entornado. Não quero que te agrades, Gelia, dessas bobagens estrangeiras. Julgo que tu sabes que assim também meu cão pode cheirar bem.

Nem sempre o ato de perfumar-se indica bom gosto, como se vê no epigrama VII, 41:

*Cosmicos esse tibi, Semproni Tucca, uideris.
Cosmica, Semproni, tam mala quam bona sunt.*

Parece que tu usas perfumes de Cosmo, Semprônio. Mas Cosmo tem perfumes bons e maus.

Perceber expressões fisionômicas. No epigrama III, 89, surge aquele que tem sérios problemas de digestão:

*Vtere lactucis et mollibus utere maluis:
nam faciem durum, Phoebe, cacantis habes.*

Preferes usar alfaces e tenras malvas como laxantes. Mas, quando te alivias, continuas com a cara dura.

Levar uma vida com equilíbrio. No epigrama X, 47, há o convite do poeta a seu amigo Júlio Marcial. Um convite à reflexão: a vida pede equilíbrio, pois é breve – como lemos no último verso, “*summum nec metuas diem nec optes*” (que não temas o último dia nem o desejés).

À guisa de conclusão, acreditamos que foram apresentadas questões pertinentes às atividades literárias, seus prazeres e suas dores, e que ressaltamos a importância do estudo dos diferentes contextos político-sociais em que são produzidos os textos. Julgamos, entretanto, que sobressaiu nos exemplos uma acurada capacidade de observação de hábitos e costumes do homem romano, desenvolvida pelos poetas. Mais do que isso: as técnicas utilizadas por eles, como a descrição de diálogos, nos permitiram entrever uma pulsação de vida – ruas movimentadas e homens guiados por seus desejos e manias.

Documentação escrita

HORACE. **Oeuvres**. Étude et notes par F. Plessis et P. Lejay. 14 ed. Paris: Hachette, 1904.

_____. **Satires**. Text. ét. et trad. par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

JUVÉNAL. **Satires**. Texte ét. et trad. par Pierre de Labriolle et François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1957.

MARTIAL. **Epigrammes**. Texte ét. et trad. par H. J. Izaac. 3v. Paris: Les Belles Lettres, 1933.

PLAUTE. **Comédies**. Amphitryon – Asinaria – Aulularia. Texte ét. et trad. par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1932. (v. I).

_____. **Comédies**. Cistellaria – Curculio – Epidicus. Texte ét. et trad. par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1965. (v. III).

Dicionários

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latim-português**. 11. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

Referências bibliográficas

ABREU, Antônio Suárez. **A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

AÍNSA AMIGUES, Fernando. **Espacio literário y fronteras de la identidad**. San Rosé: Editorial de Universidad de Costa Rica, 2005.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso**. História e literatura. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: algumas considerações. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 1, n. 3, junho de 2010. Disponível em: <http://www.historia.ufg.br/up/114/o/ARTIGO__BORGES.pdf>. Acesso em: 19/01/2017.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ática, 1987.

BUTLER, Harold Edgeworth. **Post-Augustan Poetry From Seneca to Juvenal**. New York: Libraire Tress, 1909.

- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CASTAGNINO, Raúl H. **Tempo e expressão literária**. Trad. Luiz aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 2005.
- CITRONI, Mario. Musa pedestre. In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea (Org.). **O espaço literário da Roma antiga**. Trad. Daniel Peluci Carrarae e Fernanda Messeder Muora. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 329-36.
- DELIGNON, Bénédicte. Les *Satires* d'Horace et la comédie gréco-latine : le genre du mélange et le mélange des genres. **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, n. 1, p. 158-187, 2004.
- DESBORDES, Françoise. **Concepções sobre a escrita na Roma Antiga**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Ática, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- GAILLARD, Jacques. **Introdução à literatura latina**. Trad. Cristina Pimentel. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.
- HENRIQUES, Claudio Cezar Henriques. **Literatura como objeto de desejo**. 2. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARQUES, F. Costa. **A análise literária**. Coimbra: Almedina, 1979.
- MARTIN, René; GAILLARD, Jacques. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan, 1990.
- PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- SULLIVAN, J. P. **Martial: the unexpected classic – a literary and historical study**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

Notas

¹ Todas as traduções são de nossa autoria.

² Para os comentários pertinentes às acepções dos termos, valemo-nos, essencialmente, quanto aos vocábulos em língua portuguesa, de Antônio Houaiss (2009). Quanto aos verbetes latinos, de F. R. Saraiva (2000).

³ Levamos em conta a possibilidade de observar a presença de categorias da narrativa, como narrador, personagem, tempo e espaço, por exemplo, nas sátiras de Horácio e Juvenal, e nos epigramas de Marcial.

⁴ Instigam o pesquisador, contudo, as palavras de Castagnino a respeito do silêncio das palavras:

Hoje, a literatura propriamente dita, é fixação pelas letras, pelo sinal de caráter silencioso. A literatura é silêncio. Porém há dois tipos de silêncio na ordem do fato literário. Em primeiro lugar, o que corresponde a ouvir a melodia interior; o que permite apreciar, por exemplo, os valores musicais de uma poesia mesmo lendo-a silenciosamente, visto que de algum modo ressoa em nós (CASTAGNINO, 1970, p. 19).

⁵ Cosmo é um famoso perfumista da época.

**MODOS DE INSERÇÃO DO *CINEGÉTICO*,
DE GRATTIUS FALISCUS, NA TRADIÇÃO
DA POESIA DIDÁTICA ANTIGA ***

Matheus Trevizam **

Resumo:

*Neste artigo, desejamos descrever um poema latino sobre a caça, intitulado **Cinegético**, como típico representante textual da poesia didática antiga. Ao mesmo tempo, intentamos particularizá-lo no interno de sua categoria literária pela maneira de Grattius Faliscus construir a figura do “aluno” no poema e repartir os níveis temáticos da obra entre ostensivo/concreto e subjacente/abstrato.*

Palavras-chave: poesia didática; gênero literário; **Cinegético**; Grattius Faliscus; caça.

WAYS OF INSERTION OF GRATTIUS FALISCUS' *CYNEGETICON* IN THE TRADITION OF ANCIENT DIDACTIC POETRY

*Abstract: This article deals with the description of a Latin poem about hunting, **Cynegeticon**, as a typical textual representation of an ancient didactic poetry. Alongside with the description, the article will also intend to particularize the poem within its literary type, based upon Grattius Faliscus' specific way to building the character of the “student” in the poem and to dividing the thematic levels of the book between obvious/concrete and underpinning/abstract.*

Key-words: didactic poetry; literary genre; **Cynegeticon**; Grattius Faliscus; hunting.

* Recebido em: 10/01/2017 e aceito em: 25/02/2017.

** Professor associado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

1. Introdução: possíveis relações do *Cinegético* graciano com mais de uma tradição compositiva

Falando no *Cinegético* de Grattius Faliscus, autor romano dos tempos do imperador Augusto, podemos situar essa produção no seio de mais de uma tradição letrada. De início, referimo-nos ao fato de que a feitura de obras antigas, em grego e latim, cujo assunto seja as técnicas de caça, não é algo excepcional: assim, além de Grattius e do escritor ateniense de que passamos a tratar abaixo, temos ainda notícia da elaboração de textos com temas venatórios, na Antiguidade, ao menos através dos trabalhos de Opiano de Anazarbo (em grego) – séc. II d.C. – e Nemesiano de Cartago (em latim) – séc. III d.C.

Já Xenofonte ateniense, autor do séc. V a.C., escrevera uma obra homônima sobre esse tema técnico – a qual, muitas vezes, se tem descrito como um texto de sua juventude (ANDERSON, 1974, p. 183). Nesse *Cinegético*, vários temas clássicos, em obras dedicadas a desenvolver conteúdos sobre a caça, já estão presentes, a exemplo dos preceitos relativos aos cuidados com os cães; dos tipos de redes de utilidade na captura de animais silvestres;¹ do rastro deixado por esses mesmos animais; da perseguição às lebres, etc.

Quanto aos homens, no *Cinegético* de Xenofonte, pode-se dizer que sempre hão de caçar a pé – não a cavalo;² que se servem de lanças como armas de ataque aos javalis, conforme retratado em mais de um vaso grego; que devem fitar os olhos das presas, averiguando as direções aonde intentam fugir; que necessitam saber escapar diante da queda acidental em presença de um javali e como salvar um amigo em circunstâncias parecidas (ANDERSON, 1974, p. 184). O autor antigo ainda considera, ao final do tratado, que a dedicação à caça constitui, para a contraparte humana dos envolvidos em semelhante “exercício”, um meio educativo muito superior à “falsa” formação propiciada pelos sofistas (ANDERSON, 1974, p. 183).³

Inegáveis semelhanças temáticas à parte, entre o *Cinegético* de Xenofonte e o de Grattius Faliscus, convém ter em mente que a estruturação literária da segunda obra não se identifica com a de um tratado, tendo, antes, raízes fincadas em certa tipologia poética iniciada com **Os trabalhos e os dias** de Hesíodo (séc. VIII-VII a.C.). Esse texto grego, com efeito, já fora composto como um *poema didático* a conter, do modo como em geral se nos apresenta, 828 versos.⁴ Isso significa que, além de tal obra hesiódica

se direcionar para seu exterior de maneira “professoral” – o que pode ser notado, inclusive, pelo emprego de formas verbais imperativas de segunda pessoa –,⁵ ela ainda inclui o tratamento empenhado e, por vezes, técnico dos assuntos escolhidos (a moral e, de maneira entrelaçada, os trabalhos do campo),⁶ compõe-se do início ao fim por meio do metro hexâmetro datílico,⁷ apresenta várias digressões mítico-narrativas ao longo de sua tessitura⁸ e acabou por fixar parâmetros no tocante à quantia de versos inicialmente tida como cabível para os textos desse tipo.⁹

Na sequência do artigo, atendo-nos sequencialmente à busca de semelhantes traços constitutivos do “gênero” da poesia didática antiga no **Cinegético** atribuído a Grattius, intentaremos mostrar não só (2) a adesão desse poeta latino ao modelo tipológico seguido, mas também, (3) considerando nesse âmbito duas nuances de realização literária possíveis, em quais delas ele preferiu encaixar-se.

2. O *Cinegético* de Grattius Faliscus como realização dos princípios compositivos básicos da poesia didática greco-latina

Parece-nos bem propor aqui que o pequeno poema (541 versos) intitulado **Cinegético**, de autoria do obscuro autor romano Grattius (Faliscus) –¹⁰ “publicado” em fins do séc. I a.C., ou inícios do século I d.C. –, o qual se ocupa de oferecer preceitos sobre as técnicas de caça, enquadra-se, de maneira geral, nos paradigmas indispensáveis para vir a ser considerado uma obra pertencente à tipologia didática da Literatura antiga. Esse texto, assim, em cobertura a assuntos como a fabricação de redes, armadilhas e venábulo – vv. 89-126 –, as raças e os tratamentos devidos aos cachorros – vv. 150-327, as enfermidades dessa espécie, de indispensável auxílio para os seres humanos na perseguição a animais selvagens – vv. 344-479 –, e as raças equinas – vv. 501-541 –, comunica tais conteúdos recorrendo à “voz” de um mestre (*magister* didático), o qual direciona seus preceitos para, ao menos, um subentendido “aluno” (*discipulus*). Repisamos que o sinal mais concreto da existência dessa relação entre professor e aluno na poesia didática corresponde às formas verbais e pronominais de segunda pessoa, evocativas, por um lado, do próprio foco (o *magister*) emissor dos preceitos oferecidos, e, por outro, da “escuta” por parte de uma figura (o *discipulus*), em princípio, interessada em aprender: “*Tu*, porém, por onde os

prospectos são os mais prováveis, a furiosa pestilência *ataca*”.¹¹ No par de versos transcrito em nota, o qual se encontra em um entorno de significados eminentemente veterinários, o autor do **Cinegético** recomenda astúcia ao responsável pelos cães de caça, tentando dissuadi-lo de desperdiçar oportunidades no combate aos males da espécie canina; assim, do modo terapêutico que lhe parecer a cada vez o mais propício, esse tratador necessitará, sem sombra de dúvida, agir. Tal sentido de necessidade da ação, conforme as exigências circunstanciais, constrói-se linguisticamente no trecho citado porque a explícita interpelação do aluno pelo pronome “tu” como que deposita sobre ele, e ninguém mais, a responsabilidade por tais terapias;¹² além disso, o imperativo latino *aggredere*, com seu sentido de “dirigir-se ativamente de encontro”¹³ a um problema qualquer e o estabelecimento de certa relação hierárquica entre mestre e aluno – havendo, neste caso, total clareza sobre o aspecto de quem “manda” e de quem “obedece” –, ativa sentidos, ao mesmo tempo, relacionados a uma postura empenhada para o aluno e de firmeza de comando para seu mestre.

Soma-se a esses elementos constitutivos didáticos (professor e aluno) a existência (nos versos de **Cinegético**) de, ao menos, três digressões extensas: elas seriam, a saber, o elogio a Dércilo, suposto “descobridor” das técnicas de caça, o qual se encontra entre vv. 95-107; depois, há outra digressão sobre o luxo, conectando-se ao tema técnico do modo de criação das ninhadas caninas e situando-se, desta vez, entre vv. 307-327; finalmente, a derradeira digressão do **Cinegético** corresponde, no entender de José A. Correa Rodríguez (1984, p. 16), ao excurso sobre certa gruta de Vulcano, situada na Sicília, estendendo-se de v. 427 a v. 464. As digressões comumente entremeadas aos poemas didáticos, encontráveis nos espécimes de tal tipologia desde **Os trabalhos e os dias**¹⁴ e, assim, identificáveis como mais um traço identificador desse “gênero”, foram explicadas como “painéis mítico-narrativos” em uma obra referencial de Peter Toohey (2010, p. 4), mas não é obrigatório que contenham relatos de mitos, podendo-se preencher com temas de caráter elogioso e descritivo, por exemplo – como a passagem das *Laudes Italiae* que se vê em **Geórgicas** II, vv. 143-176. No próprio **Cinegético**, por sinal, somente o elogio de Dércilo (= Aristeu) e a passagem sobre a gruta de Vulcano, dotada de traços “topográficos” (= descritivos de um lugar) em seus inícios, contêm elementos nos quais se pode divisar a participação de entes, se não apenas inseridos no mundo mítico – pois Vulcano, além de personagem de narrativas lendárias mais ou

menos “fantasiosas”,¹⁵ foi ainda efetivo deus da religião romana (SCHEID, 2010, p. 131) –, também associáveis a tal forma de pensamento.

No excerto a respeito do luxo, acima mencionado, nada encontramos de referente a heróis ou deuses a interagir com seres humanos em peripécias fabulosas, mas antes uma espécie de contraposição cerrada entre o desregramento de vários povos estrangeiros – egípcios, lídios e gregos – e a frugalidade e equilíbrio dos romanos “à moda antiga”:

Naturalmente, para nada ser deixado a coroar a posse da riqueza, tu também, ó Grécia, reunindo as artificiosas invenções do luxo e seguindo com loucura a culpa alheia, quanto e quantas vezes te esquivaste da honradez dos ancestrais! Mas de que tipo, quão frugal a mesa dos nossos Camilos!¹⁶ Como te vestias, depois de tantos triunfos, Serrano!¹⁷ Assim esses, por sua natureza e índole de antiga bravura, impuseram Roma como capital do mundo, e por eles foi elevada aos céus a bravura, alargando-se às mais altas honras.¹⁸

Além da “constelação” professor-aluno¹⁹ e do entremeio de digressões, o tratamento de assuntos quaisquer, sejam eles meramente técnicos – caça, pesca, agricultura, etc. – ou filosófico-científicos – o epicurismo, os funcionamentos de grande escala a envolverem os astros, a toxicologia e outros –, com razoável nível de sistematicidade também foi apontado por Toohey (2010, p. 4) como um “ingrediente” indispensável de todo poema didático. Dispomos de evidências para afirmar algo semelhante a respeito do **Cinegético** de *Grattius* porque, amiúde, os críticos têm destacado o caráter denso da abordagem do autor no tocante aos temas de caça, como se ele não se furtasse a oferecer os preceitos cabíveis, sem importar-se com os riscos de vir a ser demasiado “pesado” ou incômodo para aqueles não tão interessados assim por semelhantes saberes. Para Peter Toohey (2004, p. 241), então, “a instrução, mais do que o jogo, condiciona o texto de *Grattius*. O utilitarismo domina a textura poética. A extravagância e o jogo de palavras estão excluídos (não há aquele humor ou desorientação a colocar em dúvida a aplicabilidade do material que está sendo transmitido)”;²⁰ segundo Francisca Moya (2007, p. 465), por sua vez, “ao pretender ensinar sobre as artes cinegéticas, o autor detém-se em explicações eruditas de diversos tipos, chegando, por exemplo, em seu detalhismo, a falar da indumentária do caçador (337-343)”.²¹ A própria leitura do excerto graciano abaixo, em nossa tradução, há de elucidar diretamente este aspecto da tecnicidade expositiva do texto:

*Primeiro, manda-se unir a fimbria que nasce do tênue fio e quatro fimbrias juntar no torno: essa corda tolera os trabalhos, essa tem uso prolongado. Então a própria redinha, na boca central com que surge, circundará sem interrupção com seis pregas, a fim de que, na cavidade inteira, capture o inimigo, por mais avantajado que seja. Mas eu gostaria de estender uma rede pela extensão de quarenta passos e de que se levantasse a dez nós completos. Não compensam malhas sujeitas a maior custo. Os melhores linhos darão os pântanos cinífios, não duvides; boa é a produção do vale eólio da Sibila e a colheita de estopa no campo ensolarado dos etruscos, bebendo a umidade contígua do rio onde o Tibre, fertilizador do Lácio, por sombreados silêncios desliza e chega ao golfo marinho num grande estuário. Mas, pelo contrário, têm nossos faliscos linhos imbeles, e os hispânicos, de Sétabis, são considerados para outro uso.*²²

O metro, critério importante para as classificações genéricas das obras antigas, também favorece o encaixe do **Cinegético** em pauta no âmbito da poesia didática. Seu autor empregou, a saber, os hexâmetros datílicos, usuais nessa tipologia literária desde Hesíodo, dissemos (TOOHEY, 2010, p. 23). Ao recorrer a essa forma métrica prestigiadíssima, Grattius se pôs, então, na ortodoxia das opções formais disponíveis para tal tipo de poesia, à diferença do Ovídio das obras erotodidáticas – **Ars amatoria e Remedia amoris** –, o qual preferiu servir-se, de acordo com o princípio do “hibridismo genérico” (CARVALHO, 2010, p. 25), característico de mais de um texto do sulmonense, dos dísticos elegíacos, formalmente associáveis à elegia erótica romana. Por esse e outros motivos, chegaram a pairar dúvidas sobre a pertença tipológica cabível para as obras ovidianas citadas (CARDOSO, 2003, p. 80-82 e p. 102 *et seq.*), algo fora de cogitação quando nos atemos ao **Cinegético** (CARDOSO, 2003, p. 117).

Uma derradeira frente de análise que se considera, em geral, significativa para a circunscrição de um poema antigo no âmbito didático diz respeito à extensão dos textos. Toohey, assim, cogita, com base inclusive no tamanho de **Os trabalhos e os dias**, os quais vimos que se espraiam ao longo de 828 versos, uma extensão inicial, para as obras dessa tipologia, de mais ou menos 800 versos (mas, no mínimo, 400),²³ embora, ao longo da história de composição de poemas didáticos em grego e latim, isso tenha sido mudado. Uma grande inovação a respeito de tal aspecto pode referir-se ao Lucrécio

de **De rerum natura** – meados do séc. I a.C. –, pois divisamos em tal obra o mais antigo poema didático com subdivisão em vários livros (de resto, todos a contar com mais de mil versos – TOOHEY, 2010, p. 87-88).

Apesar de acima termos dito que o **Cinegético** apresenta o total de 541 versos, isso não invalida automaticamente seu encaixe no critério de máxima extensão inicial da poesia didática antiga, pois a obra se encontra, para nós modernos, mutilada. O motivo que justifica tais dizeres é que o **Cinegético** deve ter contado, quando ainda inteiro em seu tamanho, com razoável quantia adicional de versos, pois a abordagem do último assunto do poema, a equinocultura (vv. 497-541), restringe-se agora apenas a mencionar algumas raças da espécie envolvida, não os tratos cabíveis: isso contrasta profundamente com a abordagem dos cães, *grosso modo* presente entre vv. 154-496, pois ali o tópico geral se divide não só nas raças caninas, mas na criação, nas doenças, nos remédios para elas, etc.

3. Dois breves comentários sobre pontos compositivos mais ou menos particularizantes do *Cinegético* graciano no âmbito comum do didatismo antigo

Retornando a um dos polos constitutivos gerais da poesia didática, ou seja, às características do *discipulus*, ou receptor interno da mensagem dos textos desse tipo, esclarecemos que não se deve confundi-lo com o público. A título de exemplificação, não somos romanos antigos interessados em aprender a tecer redes de caça ou necessitados de curar a sarna canina, mas, lendo um texto como o **Cinegético**, deparamos muitos pontos como os seguintes:

*Com efeito, se dá uma trégua a doença com clemência e, no começo, avisa de antemão, aprende as vias e furta-te com as técnicas por onde ela deixa.*²⁴

No excerto acima, como leitores, sabemos que os comandos do *magister*, realizados através de dois verbos no imperativo – *disce* e *exi* (v. 414) –, têm em mira essencialmente o foco intratextual do *discipulus*, o qual já se acha dessa forma inscrito na letra do texto antes mesmo de interagirmos com o **Cinegético**. Não podemos, todavia, furtar-nos a sermos nós próprios, dentro da situação comunicativa amiúde engendrada pela poesia didática, além de observadores a presenciar a interação “alheia” com detida

atenção e do lado “de fora” de um texto como esse (SHARROCK, 1994, p. 8), ainda aqueles interpelados pelos direcionamentos em segunda pessoa por parte do *magister*; também somos incluídos com ele em empregos verbais de *primeira pessoa do plural*.²⁵ Em outras palavras, em textos de forte e direto tom preceituador, como a poesia didática antiga, a forma de estruturação da linguagem, eminentemente voltada “para fora” do texto e visando, sobretudo, a tornar-se em procedimentos práticos de ação, acaba por si pressupondo em todo leitor um potencial e efetivo foco de recepção de comandos.

Pronunciando-se sobre essa “complexidade de papéis” demandada do público de todo poema didático, Alison Sharrock dividiu a instância do leitor em dois componentes, associáveis a *Reader* (equivalente do *discipulus* didático intratextual) e a *reader* (o público efetivo, que supostamente lê a obra para conhecê-la, não, de fato, para aprender sobre a agricultura, a caça, a filosofia, etc.). De todo modo, como frisamos acima, essa estudiosa postula a impossibilidade de uma dissociação plena entre “leitor interno” e “leitor distanciado”, nos termos que expusemos.²⁶

Transformados, nesse sentido, em “alunos de caça” pelo *magister* didático do **Cinegético**, não nos vemos, porém, obrigados a adaptar-nos a uma forma mais definida de relacionamento com ele, questões gerais de “interação pedagógica” à parte: ora, o exame da história pregressa da poesia didática antiga revela que, muitas vezes, a figura do *discipulus* é nomeada pelo mestre, como se dá em Hesíodo, cujo aluno de moral e agricultura, como vimos, corresponde, n’**Os trabalhos e os dias**, a Perses, seu irmão;²⁷ o mesmo, *mutatis mutandis*, ocorre com o *discipulus* chamado (Caio) Mêmio, no **De rerum natura** de Lucrecio, estando ele em correspondência aproximada com uma personagem homônima, de família aristocrática, pretensões letradas, a apresentar interesse pela filosofia e em cumprimento da função de patrono desse poeta, na vida social concreta (BROWN, 2001, p. XVI-XVII). A força e a clareza dos “laços” que unem *magister* e *discipulus*, nos livros em que o último se nomeia no poema lucreciano, levaram Brown, inclusive, a pronunciar-se sobre esse assunto de uma forma interpretativa “transbordante” dos versos do poema, chegando a um nível de apelo “pessoal”:

A ausência do nome de Mêmio no terceiro, quarto e sexto livros, que é possível terem sido os últimos compostos, pode dever-se pura-

*mente ao acaso; não só o poema inteiro é concebido como um apelo pessoal (que o leitor geral é admitido a ouvir), mas a linguagem associada com Mêmio no primeiro, segundo e quinto livros é por vezes ecoada quanto aos destinatários de segunda pessoa dos três livros restantes (...).*²⁸

Isso significa que os leitores de **Os trabalhos e os dias** e do **De rerum natura** lucreciano são convidados não somente a revestir-se do papel de alunos de moral/agricultura e física epicurista, mas inclusive, respectivamente, dos de irmão e patrono (ou amigo) de mestres identificáveis com “Hesíodo” e “Lucrécio”. Em **Cinegético**, entretanto, não ocorre qualquer nomeação do *discipulus*, ou endereçamento a ele para além dos modos minimamente exigidos pela dinâmica comunicativa da tipologia textual em pauta. Com isso, acreditamos, esse espécime da poesia didática antiga deixa de explorar e dar relevo a mais uma faceta possível, no âmbito do polo significativo atinente à figura do *discipulus*.

Por outro lado, para ensinar, não é preciso fazê-lo em segunda pessoa: muitas vezes se subentende que, ao apresentar o *magister* conteúdos técnicos recomendados por terceiros, sendo esses “autoridades” em um campo qualquer do saber humano, de todo modo convém ao aluno segui-los. Assim, encontram-se no **Cinegético** alguns trechos preceituadores semelhantes ao início de um excerto supracitado da obra, nos quais a evocação direta e mais definida do *discipulus* de novo se enfraquece, apesar de ainda serem repassadas recomendações sobre assuntos de caça:

*Primeiro, manda-se unir a fimbria que nasce do tênue fio e quatro fimbrias juntar no torno: essa corda tolera os trabalhos, essa tem uso prolongado.*²⁹

*Alguns encontraram em plumas arrancadas do imundo abutre um instrumento de trabalho e algo de não pouca valia. Apenas, entre as plumas do nível cisne elas se juntem, e já se tem equipamento que baste. As penas brancas brilham na clara luz, assustadora visão, mas o terrível cheiro do negro abutre perturba os bosques e o contraste de cores tem efeito mais forte.*³⁰

Tais “apagamentos” do “tu”/“vós”, eventualmente, do “nós”, implícito ou não, acabam, portanto, por retirar o *discipulus* do foco da cena associável aos poemas didáticos, tornando o público mero espectador de uma fala instru-

tiva transformada, por instantes, em espécie de monólogo. Tal efeito, que seria temerário propor como algo exclusivamente associável ao **Cinagético** de *Grattius*, parece-nos, todavia, conjugar-se à falta de maior exploração dos contornos humanos atinentes ao *discipulus* – no sentido discutido há pouco através do cotejo com Hesíodo e Lucrécio, sobretudo – e ocasionar, dessa maneira, algum esvaziamento do peso atribuído (pelo autor) a essa parcela da “constelação” professor-aluno.

Passando ao derradeiro ponto de comentário sobre os modos de encaixe “particularizado” do **Cinagético** na tradição da poesia didática antiga, convém lembrar a diferenciação um dia operada por Bernd Effe entre três categorias possíveis para os textos desse tipo.³¹ O crítico falou, assim, em poesia didática “ideal” (como no **De rerum natura** de Lucrécio, de todo ocupado apenas em expor os assuntos vinculados à física epicurista), em outra categoria dos poemas didáticos “transparentes” (como nas **Geórgicas**, nas quais o assunto dos trabalhos rurais tem sido compreendido à maneira de um “suporte” para a abordagem de temas centrais mais abstratos, de ordem moral, política ou até filosófica)³² e no didatismo “formal” de textos semelhantes aos **Theriaca** de Nicandro de Cólofon – séc. II a.C. –, cuja concentração em um único tópico expositivo, as características de certos animais peçonhentos, não o priva de privilegiar, em vez da clareza científica, ousados exercícios de virtuosismo compositivo diante de uma matéria de tão difícil tratamento poético.³³

No **Cinagético**, apesar de a camada significativa vinculada aos ensinamentos estritos sobre a caça não poder ser descartada, devido ao próprio rigor técnico relativo das exposições práticas de *Grattius* (TOOHEY, 2004, p. 241; MOYA, 2007, p. 465), ao modo de um mero pretexto para veicular outros assuntos, esses sim situados no centro das preocupações “formadoras” do autor, mais de um crítico (TOOHEY, 2010, p. 198-199; VERDIÈRE, 1964, p. 62) tem notado a grande insistência do poeta em recomendar valores abstratos como a *ratio* – “razão” – e a justa prevalência do império romano no mundo ao longo dessa obra, assim também se favorecendo alguma aproximação do texto considerado, parece-nos, diante da categoria da poesia didática “transparente”:

Essa base ideológica inesperada do Cinagético de Grattius é mais difundida do que pode aparecer à primeira vista. Encontra-se cristalizada em uma oposição entre ratio ou ars e uiolentia, uma

oposição tornada clara desde o proêmio (v. 5-9). Graças à ratio, aprendemos em v. 9, demens cecidit uiolentia retro (“a insana violência cedeu em retirada”). Ratio, além disso, demonstra ligação implícita com o estilo de vida frugal em vv. 24-60. Prodigalidade na feitura de redes é rejeitada (...), em favor dos tipos de produtos confeccionados por fazendeiros pobres, que trabalham duro (vv. 46-48). Paupertas (“frugalidade”) faz uma rede mais forte. A caça, Roma, a dominação do mundo e a frugalidade são, portanto, postas em contraste com a uiolentia, o gosto por luxo, ser estrangeiro e a definitiva falta de poder (...).³⁴

Se, como pretende Toohey, aspectos ideológicos importantes – mais importantes, em proeminência sociopolítica para os romanos antigos, que meras caçadas, materialmente compreendidas! – perpassam os versos do **Cinegético** de forma a configurar, para a ideia de *ratio*, nexos “implícitos” (*implicit*) com um “estilo de vida frugal”, talvez tenhamos, nos termos de Effe, motivos para divisar aqui uma sutil diferenciação dos conteúdos do poema entre dois níveis: o do “assunto” explícito – a caça – e o de um “tema” subjacente, mas ainda assim fundamental e pervasivo, identificando-se esse com certa norma de conduta comedida e potente para a consecução de objetivos mais altos.

4. Conclusão

O todo dos comentários apresentados demonstra que, compondo seu **Cinegético**, *Grattius Faliscus* deu vazão, com pertinência e liberdade criativa, aos grandes parâmetros estruturais da poesia didática antiga. Com isso, julgamos, logrou atestar, já na Era augustana da Literatura latina, a vitalidade e a flexibilidade dessa categoria compositiva, a qual remonta à Grécia arcaica de Hesíodo.

Nesse movimento, o autor, ao mesmo tempo, *harmonizou-se* com os principais pontos a que se pode atribuir a circunscrição tipológica da poesia didática – presença de mestre e aluno, emprego digressivo, eventualmente de caráter mítico, abordagem algo sistemática do tópico das caçadas, uso hexamétrico e extensão ideal cabível – e soube, demonstramos, *diferenciar-se* da caracterização do *discipulus* encontrável no **De rerum natura** e no pioneiro Hesíodo de Ascra, bem como pôde, em nossa opinião, até certo ponto afinar-se com uma subcategoria (a dos poemas didáticos “transpa-

rentes”) cabível para as **Geórgicas** virgilianas, mas não, por exemplo, para a obra de Lucrécio.³⁵

Documentação escrita

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

PUBLILIUS SYRUS *et alii*. **Minor Latin poets**. V. 1. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1982.

VIRGILE. **Les Géorgiques**. Texte établi et trad. E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 2014.

Referências bibliográficas

ANDERSON, J. K. **Xenophon**. London: Bristol Classical, 1974.

BROWN, P. Michael. **Lucretius’ “De rerum natura”**: edited with a commentary and vocabulary by P. Michael Brown. London: Bristol Classical Press, 2001.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **A Literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**: relatório final apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como trabalho de conclusão de Pós-doutoramento. São Paulo: FFLCH-USP, 2010 (158 f.).

CLIMENT, Mariano Bassols de. **Sintaxis latina**: v. 1. Madrid: C.S.I.C., 1971.

DALZELL, Alexandre. **The criticism of didactic poetry**: essays on Lucretius, Vergil and Ovid. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1996.

DEL PELOSO, Denise Milon. As manifestações ideológicas da caça em Atenas nos V e IV séculos a.C. **Phoînix**, Rio de Janeiro, v. 5, p. 121-137, 1999.

EFFE, Bernd. **Dichtung und Lehre**: Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts. Munich: C. H. Beck, 1977.

JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LARDINOIS, André. How the Days fit the Works in Hesiod’s “Works and Days”. **American Journal of Philology**, Baltimore, v. 119, n. 3, p. 319-336, Autumn/1998.

- MOYA, Francisca. Poesia “menor”. Siglos I y II d.C. In: CODONER, Carmen (Org.). **Historia de la literatura latina**. Madrid: Cátedra, 2007, p. 449-492.
- RODRÍGUEZ, José Antonio Correa (Org.). **Poesía latina pastoril de caza y pesca**. Madrid: Gredos, 1984.
- SCHEID, John. **La religion des Romains**. Paris: Armand Colin, 2010.
- SHARROCK, Alison. **Seduction and repetition in Ovid’s “Ars amatoria” 2**. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- TOOHEY, Peter. **Epic lessons: an introduction to ancient didactic poetry**. London/New York: Routledge, 1996.
- _____. Passing time: hunting, poetry and leisure. In: _____. **Melancholy, love and time: boundaries of the self in ancient literature**. Ann Arbor: Michigan University Press, 2004, p. 222-260.
- TREVIZAM, Matheus. **Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio**. Campinas: Unicamp, 2014.
- VERDIÈRE, Raoul. **Poetae bucolici Cynegeticique minores: première partie – Grattii Cynegeticon Libri I quae supersunt (volume I, texte et traduction par Raoul Verdière)**. Wetteren: Universa, 1964.
- VOLK, Katharina. **The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Notas

¹ Estes mesmos tópicos técnicos (cães e redes) se encontram abordados, no **Cinegético** de Grattius, respectivamente entre vv. 150-496 e vv. 38-74.

² O poema didático latino de que nos ocupamos, porém, trata dos equinos, nele considerados instrumentos de valia para os caçadores, entre vv. 497-441.

³ Sobre os aspectos educativos da caça em Xenofonte, veja-se também Denise Milon del Peloso (1999, p. 126): “Xenofonte explicou igualmente que a caça poderia servir de base para o aprendizado de qualquer profissão, pois só continha aspectos positivos: ‘Se quisermos praticar qualquer outra profissão honrosa, a caça não desvia de nenhuma, como o fazem outros prazeres desonestos’ [XII, 8]. É importante ressaltar que a caça, para Xenofonte, era igualmente prazerosa, mas de uma forma benéfica, porque aprimorava só o que era melhor para a sociedade, ou seja, tudo o que era defendido pela aristocracia. Assim, a caça simbolizava o bom, o melhor, a verdade, valores estes que Xenofonte queria mostrar como estando ligados ao grupo social nobre por ele representado”.

⁴ Peter Toohey (2010, p. 22) divide **Os trabalhos e os dias** em três grandes parcelas: a primeira delas, numericamente condizente com os versos 1-326, é por ele chamada de seção da “teoria” e contém, basicamente, preceitos de ordem moral em favor de valores como a justiça e o trabalho, muitas vezes veiculados através de fábulas como o mito das Idades (vv. 106-201), o de Prometeu e Pandora (vv. 42-105) e a narrativa sobre o falcão e do rouxinol (vv. 202-212); a segunda parcela diz respeito, segundo o mesmo crítico, ao trecho atinente à “prática” – vv. 327-764 –, reunindo “conselhos” sobre os meios de aquisição da riqueza através do trabalho (vv. 327-382), outros vinculados à boa condução dos afazeres agrícolas (vv. 383-617), outros sobre o comércio marítimo (vv. 618-694) e outros, enfim, de novo identificados com preceitos visando à acumulação de bens pelo honesto trabalhador (vv. 695-764); por último, o primeiro poema didático conhecido da Literatura ocidental tem agregada a si a parte relativa ao “calendário” das tarefas rústicas, distribuídas ao longo do ano agrícola – vv. 765-828. Essa parcela derradeira de **Os trabalhos e os dias** foi, entretanto, eventualmente posta em dúvida, no critério da autoria, por determinados estudiosos da obra, ou mesmo se excluiu por completo de certas edições do texto (TOOHEY, 2010, p. 22; LARDINOIS, 1998, p. 319-336).

⁵ *Ó Perses, sù dè taúta phresi bálleo sési, / kai nu díkes epákoue, bies d'epilétheo pámpan.* – “Tu, ó Perses, lança isto em teu peito:/ a Justiça escuta e o Excesso esquece de vez!” (HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**, vv. 274-275; trad. Mary C. N. Lafer, *grifos nossos*). O mestre no poema didático de Hesíodo corresponde a uma *persona* intratextual a mesclar-se com traços supostamente autobiográficos do autor; o aluno, por sua vez, é denominado “Perses” e se apresenta, além de como “pupilo”, ao modo de um irmão desonesto de Hesíodo, o qual lhe tomara mais do que o devido da herança paterna, aliciando juízes igualmente injustos.

⁶ Como explica Jaeger (2003, p. 88), não podemos dissociar, em **Os trabalhos e os dias**, o cotidiano de trabalho de homens como aqueles oriundos do estrato social de Hesíodo – o dos pequenos proprietários de terras da Beócia – e as concepções morais que se foram formando, também, nesse meio específico, tão distinto da “ambientação” homérica: “Assim como a lavoura todos os anos extraía novos frutos das profundezas da terra, por toda a parte também desabrocha uma moralidade viva, pensamentos originais e crenças religiosas”. Dessa maneira, os preceitos hesiódicos da “primeira parte” do poema – vv. 1-326 –, mais abstratamente enaltecedores de uma conduta humana de justiça e empenho construtivo, encontram em sua “segunda parte” – vv. 327-764 – um modo efetivo de realizar-se no cotidiano, pois caberia ao homem de modestas condições, a exemplo do próprio Hesíodo e, sobretudo, Perses, seu irmão, dignificar-se diante de deuses e mortais através do trabalho, não de emboscadas e violência.

⁷ Trata-se, de fato, da forma métrica *prevalente* ao longo da história da poesia didática antiga, presente, além de n’**Os trabalhos e os dias**, nas obras dos filósofos pré-so-

cráticos – Parmênides e Empédocles (séc. V a.C.) –, no **De rerum natura** lucreciano (meados de séc. I a.C.), nas **Geórgicas** de Virgílio (29 a.C.), etc. Cf. TOOHEY, 2010, p. 4: “The metre of didactic poetry is that of narrative epic, the hexameter”.

⁸ Cf. *supra* nota 4.

⁹ “Traditionally such poems comprised one book of about 800 lines (but at least 400 lines), although this changed as the form developed” (TOOHEY, 2010, p. 4).

¹⁰ A denominação “Faliscus” na verdade se deve ao fato de que, em v. 40 de sua única obra conservada, o mesmo Grattius emprega a expressão *nostris Faliscis* (“para os nossos faliscos”), talvez querendo referir-se aos naturais da cidade itálica de *Falerii* (na Etrúria) como seus conterrâneos.

¹¹ *At tu praecipitem qua spes est proxima labem/ aggredere* (GRATTIUS. **Cinegético**, vv. 468-469; trad. M. Trevizam, *grifos nossos*).

¹² Contribui para a atribuição de sentidos enfáticos a este pronome pessoal sujeito de segunda pessoa, expresso em v. 468, o fato de que, na língua latina, de modo algum é preciso expressar pronomes sujeitos de quaisquer verbos finitos, dada a inequívoca possibilidade de identificação das pessoas gramaticais através das próprias desinências que esses verbos contêm (CLIMENT, 1971, p. 188-189).

¹³ O verbo é composto pela forma depoente *gradi* (“caminhar”, “avançar”) e pelo prefixo *ad* (“para”, “em direção a”), o todo muitas vezes significando “ir em direção a” ou “atacar, acometer”.

¹⁴ “A glance back at the ‘map’ of the poem will demonstrate that, for example, vv. 42-212 are taken up with myth or narrative panels 42-105, Prometheus and the Pandora myth, 106-201, the Five Ages, 202-12, the hawk and the nightingale” (TOOHEY, 2010, p. 23).

¹⁵ Em **Ars amatoria** II, vv. 561-588, conta-se uma lenda sobre a surpresa a Vênus e Marte, casal adúltero, por obra de Vulcano, o marido traído. Esse, assim, dispusera ao redor do leito dos amantes redes “secretas”, que os prenderam quando se deu seu encontro amoroso furtivo, fazendo-os serem expostos nus ao riso dos deuses.

¹⁶ M. Fúrio Camilo, aqui aludido retoricamente no plural, foi o conquistador de *Véii* e salvou Roma depois do desastre de Ália; sua proverbial pobreza encontra-se documentada em Horácio (**Odes** I, XII, vv. 42 *et seq.*).

¹⁷ C. Atílio Régulo Serrano foi cônsul em 257 e 250 a.C. Teria deixado os trabalhos agrícolas para encarregar-se de comandos militares, como conta Virgílio (**Êncida** VI, v. 845).

¹⁸ *Scilicet ad summam ne quid restaret habendi,/ tu quoque luxuriae fictas dum colligis artes/ et sequeris demens alienam, Graecia, culpam,/ o quantum et quotiens decoris frustrata paterni!/ At qualis nostris, quam simplex mensa Camillis!/ Qui tibi cultus erat post tot, Serrane, triumphos!/ Ergo illi ex habitu uirtutisque indole*

*priscae/ imposuere orbi Romam caput, actaque ab illis/ ad caelum uirtus summos-
que tetendit honores* (GRATTIUS. **Cinegético**, vv. 322-330; trad. M. Trevizam).

¹⁹ A expressão não é nossa, encontra-se empregada, para designar em conjunto tais constituintes indispensáveis da poesia didática, por Katharina Volk (2002, p. 37).

²⁰ “Instruction, rather than play, conditions Grattius’ text. The utilitarian dominates poetic texture. Whimsy and wordplay are excluded (there is none of that humor or misdirection that calls into doubt the applicability of the material being broadcast)” (Trad. M. Trevizam).

²¹ “Al pretender enseñar las artes cinegéticas, el autor se detiene en explicaciones eruditas de diverso tipo, llegando, por ejemplo, en su detallismo, a hablar de la indumentaria del cazador (337-343)” (Trad. M. Trevizam).

²² *Prima iubent tenui nascentem iungere filo/ limbum et quadruplices tormento ad-
tringere limbos:/ illa operum patiens, illa usus linea longi./ Tunc ipsum e medio cas-
sem quo nascitur ore/ per senos circum usque sinus laqueabis, ut omni/ concipiat
tergo, si quisquam est plurimus, hostem./ At bis uicenos spatium praetendere passus/
rete uelim plenisque decem consurgere nodis:/ ingrati maiora sinus impendia su-
ment./ Optima Cinyphiae, ne quid cunctere, paludes/ lina dabunt; bonus Aeoliae de
ualle Sibyllae/ fetus et aprico Tuscorum stuppea campo/ messis contiguum sorbens
de flumine rorem,/ qua cultor Latii per opaca silentia Thybris/ labitur inque sinus
magno uenit ore marinos./ Ac contra nostris imbellia lina Faliscis/ Hispanique alio
spectantur Saetabes usu* (GRATTIUS. **Cinegético**, vv. 25-41; trad. M. Trevizam).

²³ Cf. *supra* nota 9.

²⁴ *Quodsi dat spatium clemens et promonet ortu/ morbus, disce uias et qua sinit
artibus exi* (GRATTIUS. **Cinegético**, vv. 413-414; trad. M. Trevizam, *grifo nosso*).

²⁵ *Idecirco aeriis molimur compita lucis/ spicatasque faces sacrum ad nemorale
Dianae/ sistimus et solito catuli uelantur honore,/ ipsaque per flores medio in dis-
crimine luci/ strauere arma sacris et pace uacantia festa.* – “Por isso construímos santuários de encruzilhada nas altas florestas, colocamos fachos pontudos junto ao sagrado e silvestre recinto de Diana e os cães se recobrem com o adorno de costume; e, no meio da encruzilhada da floresta, pelas flores se depuseram as próprias armas, sem uso nos ritos e na paz festiva” (GRATTIUS. **Cinegético**, vv. 483-487; trad. M. Trevizam, *grifos nossos*).

²⁶ Pronunciando-se, especificamente, sobre o livro II da **Ars amatoria**, mas de modo aplicável também a outros poemas didáticos, SHARROCK (1994, p. 8) afirma: “We are that Reader – anyone – and yet also we are not, but are persuaded to view ourselves as a sophisticated external audience watching, at a stage removed, the lover’s progress in his studies. (...) The implied ideal reader of our text must be able both to identify with the Reader and to dissociate himself”.

²⁷ Cf. *supra* nota 5.

²⁸ “The absence of Memmius’ name from the third, fourth and sixth books, which may well have been the last composed, may be due purely to chance; not only is the whole poem conceived as a *personal appeal* (which the general reader is allowed to overhear), but the language associated with Memmius in the first, second and fifth books is sometimes echoed in the second person addresses in the three other books (...)” (BROWN, 2001, p. XVII; trad. M. Trevizam, *grifo nosso*).

²⁹ *Prima iubent tenui nascentem iungere filo/ limbum et quadruplices tormento adstringere limbos:/ illa operum patiens, illa usus linea longi* (GRATTIUS. **Cinegético**, vv. 25-28; trad. M. Trevizam).

³⁰ *Sunt quibus immundo decerptae uulture plumae/ instrumentum operis fuit et non parua facultas./ Tantum inter niuei iungantur uellera cygni,/ et satis armorum est. Haec clara luce coruscant/ terribiles species, at uulture dirus ab atro/ turbat odor siluas meliusque alterna ualet res* (GRATTIUS. **Cinegético**, vv. 75-80; trad. M. Trevizam).

³¹ “He [Bernd Effe] based his classification on the distinction between matter and theme. By matter (‘der Stoff’) he means the basic material of the poem out of which it is fashioned; it is the ostensible subject, what the author puts on the title page. By theme (‘das Thema’) Effe means the real subject of the poem, which may or may not be identical with its ostensible subject. With the help of this distinction, Effe defines three types of didactic poetry: first the ‘ideal type’, in which there is a complete coincidence of matter and theme; a second or ‘formal type’, in which again matter and theme coincide, but the commitment to the subject is so weak that both matter and theme are pushed into the background by the formal interests of the author; and a third type which he calls ‘transparent’, in which matter and theme, though related to one another, are not identical. In this third case the main interest of the author is in the theme, and the ostensible subject, though not without importance, is subordinate to it. The ideal type is exemplified by Lucretius and Manilius, the formal by Nicander, and the transparent by Aratus and Virgil” (EFFE *apud* DALZELL, 1996, p. 32).

³² Nem tudo, porém, são certezas ou pontos de pacífica concordância quando as categorias de análise de Effe se aplicam, na prática, à análise de textos didáticos complexos, a exemplo das próprias **Geórgicas** virgilianas ou dos **Phaenomena** de Arato. “Again, the distinction which Effe wishes to make between the real and the ostensible subject of a poem is difficult to define. Would readers of Virgil be able to agree on the ‘real subject’ of the **Georgics**? And what is the real subject of Aratus’ **Phaenomena**? Is it, as Effe maintains, the Stoic concept of destiny, or is this merely a part of his astronomical teaching? If the concept of divine destiny is what the poem is ultimately about, all one can say is that Aratus has not tried very hard to

keep this theme before the reader's mind. Complexity and variety of subject matter are typical of didactic poetry from Hesiod on. The Stoic framework gives to Aratus' science a deeper significance, but it cannot be shown to have pushed the astronomy into second place" (DALZELL, 1996, p. 22-23).

³³ Sobre certa serpente descrita na obra **Theriaca**, de Nicandro de Cólono, Tohey (2010, p. 65) afirma: "Nicander has instructed us on how to recognize both the snake and the symptoms of its bite. But the description of the snake is not at all detailed – it is small, thin, dark, and is blacker from the end forward (vv.334-7). One could be forgiven for mistaking this creature for a small, decorated lead pencil, for all of the detail within Nicander's pen-portrait. The description of the death of a victim of a dipsas is more generous (vv.338-42). The bite produces a thirstiness of epic proportions".

³⁴ "This unexpected underpinning of Grattian's **Cynegetica** is more extensive than may appear at first sight. It is cristalized in an opposition between *ratio* or *ars* and *uiolentia*, an opposition made plain from the proem (vv. 5-9). Thanks to *ratio*, we learn in v. 9, *demens cecidit uiolentia retro* ('mad violence falls to the rear'). *Ratio*, furthermore, exhibits an implicit link with the frugal lifestyle in vv. 24-60. Lavishness in the making of nets is rejected (...) in favor of the sort of products constructed by poor, hard-working farmers (vv. 46-8). *Paupertas* ('frugality') makes a stronger net. Hunting, Rome, world domination, frugality are thus set against *uiolentia*, a taste for luxury, being foreign, and ultimate powerlessness (...)" (TOOHEY, 2010, p. 198; trad. M. Trevizam).

³⁵ Muito embora o autor do **Cinegético** e Lucrécio pudessem, por outro lado, ser tipologicamente aproximados devido a sempre concederem bastante interesse e sistematicidade expositiva ao "assunto" ostensivo de suas respectivas obras, a caça e a física epicurista. O próprio Effe (1977, p. 161), ainda, vincula-os porque, em seu entender (e diferentemente de nossas elucubrações acima), não haveria distinção alguma entre os níveis do "assunto" e do "tema" na obra de Grattius.

**AUGUSTUS BY SUETONIUS:
THE MAN AND THE MAKING OF THE GOD^{*1}**

José Luís Brandão^{**}

Delfim Leão^{***}

Abstract:

*The study focuses on the **Life of Augustus** by Suetonius, the most complete literary source on the emperor and also the longest Suetonian biography. It analyses the way the author organizes the narrative, selects events and addresses his main topics in order to paint a strongly ideological portrait of Augustus.*

Key-words: Augustus; Suetonius; biographical writing.

**AUGUSTO POR SUETÓNIO:
O HOMEM E A CONSTRUÇÃO DO DEUS**

Resumo: O estudo centra-se na **Vida de Augusto** de Suetónio (a fonte literária mais completa sobre a vida do imperador e também a mais longa biografia suetoniana), analisando a forma como o autor organiza a narrativa, selecciona os eventos e aborda os tópicos sobre os quais centra o relato, de maneira a desenhar um retrato fortemente ideológico de Augusto.

Palavras-chave: Augusto; Suetónio; escrita biográfica.

When considering how Augustus is portrayed in Suetonius, it is necessary to bear in mind the general characteristics of the genre and the specific

* Recebido em: 02/04/2017 e aceito em: 04/05/2017.

** Professor Associado do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

*** Professor Catedrático do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

approach favoured by this biographer. This will help explain the systematic method (i.e. the narrative is organized into topics rather than being merely chronological), the tendency to summarize deeds and wars, the subject of political history, and (in compensation) the emphasis upon character, abundantly illustrated with a catalogue of examples displaying vices and virtues in equal measure. The **Life of Augustus** is the longest of Suetonius' biographies and considered to be the most perfect in formal terms; thus, it offers a good illustration of the author's method, less obvious in the shorter **Lives** (particularly in those from Galba to Domitian). The work is divided into three broad sections, each subdivided into various categories. This study uses that expository structure as a reference to analyse the way in which the biographer deals with the figure of Augustus.

1. *Per tempora vs per species*

In Suetonius, chronological narrative is reserved for the beginning and the end of the **Lives**. This is certainly due to the emphasis given to the analysis of character, which for the ancients was considered innate and immutable. That is also the reason why the **Lives** begin with a description of the ancestors (with the exception of works dealing with Titus and Domitian, whose ascendancy is presented in the **Life** of their father). Thus, the individual is shown as integrated into a family lineage, which means that his conduct could be understood, at least in part, as determined by hereditary factors (BRADLEY, 1991, p. 3714-15). It is significant that the biography begins with a reference to the legend that links the Octavian clan to the cult of Mars, starting with an etiological explanation for a detail of antiquarian taste³ (the presence of Mars is particularly important given this god's role in the legendary origin of Rome and of the *gens Iulia*). With this, Suetonius not only establishes the origin of the Octavian *gens*, but also generates a favourable opinion of Augustus by showing that the future emperor's military deeds, like his respect for traditional religion (**Aug.** 91-93; GASCOU, 1984, p. 692), had their roots in his ancestors (**Aug.** 20-25). This section reads something like an apology, for he argues against the opinion of detractors⁴ that Octavian's paternal family was *praecipua* (**Aug.** 1), while his mother's line contained many senators and magistrates (**Aug.** 4.1).

The initial chronological section includes a brief reference (5-9) to the rise of the young Octavian under Caesar's tutelage. Even in this part, the biographer omits or abridges the details of his training in order to give attention to the various portents that generate a mythical aura around the

future founder of the principate. He emphasises that he was born *paulo ante solis exortum*, an allusion to his connection with the sun, which is taken up again in the final part, in the list of portents that occurred throughout his life⁵. He notes that a sanctuary was built at the site shortly after his death, and that a convicted man asks clemency, appealing to the fact that he is the owner of a site that the *Diuus Augustus* touched at his birth (**Aug.** 5). Similarly the house where he was raised acquires the atmosphere of incubus, which becomes the source of religious scruple (PICÓN GARCÍA, 1984, p. 324-5) for whoever enters, despite the fact that, paradoxically, the site was *permodicus et cellae penuriae instar*: an owner who (*seu forte seu temptandi causa*) dared to spend the night in the house was expelled by a *subita ui et incerta* and was subsequently found half-conscious outside the door, along with his bed (**Aug.** 6)⁶. After analysing the names (**Aug.** 7), he focuses on the public activity since the loss of his father. It seems at first that he is referring to the phase prior to government, but suddenly at the end of this section (**Aug.** 8), after mentioning his return to Rome to reclaim the Caesar's inheritance, he briefly summarizes the statesman's entire life (**Aug.** 8.3): *Atque ab eo tempore exercitibus comparatis primum cum M. Antonio M.que Lepido, deinde tantum cum Antonio per duodecim fere annos, nouissime per quattuor et quadraginta solus rem p. tenuit* ("Then he levied armies and henceforth ruled the State, at first with Marcus Antonius and Marcus Lepidus, then with Antony alone for nearly twelve years, and finally by himself for forty-four")⁷.

It is precisely at this point (**Aug.** 9.1) that the biographer offers the clearest explanation of his method (though there are likely to have been further indications in the lost initial part of the **Life of Caesar**): *Proposita uitae eius uelut summa, partes singillatim neque per tempora, sed per species exsequar, quo distinctius demonstrari cognoscique possint* ("Having given as it were a summary of his life, I shall now take up its various phases one by one, not in chronological order, but by classes, to make the account clearer and more intelligible"). This, then, defines the distinction between *per tempora* and *per species*⁸. Further on (61.1) a new *partitio* will be established, as we shall see.

Therefore, as regards the events, when they are organized in chronological order, they are presented *summatim*, while the various aspects of the life are analysed *singillatim*⁹. This structure conditions the transmission of the historical events (especially in Chapters 9-25, where he deals with

military matters, and 26-60, on civil duties). Despite everything, in these parts, there is a relative chronological order with regard to the way the wars and the exercise of the magistracies are presented.

2. Biographical treatment of matters from political and military history

2.1. Military matters¹⁰

The **Life of Augustus** shows clearly that Suetonius does not want to write political history but rather biography¹¹. In dealing with military deeds by topics, Suetonius neglects the causes and context of the conflicts in order to highlight the personality of Octavian. On the other hand, he manages to preserve many facts that are usually overlooked by political history. From the start, he highlights revenge – and it is curious that he does not refer here to the term *pietas*¹². In fact, he begins this part with the peremptory claim that the initial cause of all the wars was to avenge Caesar's death (**Aug.** 10.1). But this is a generalization: Octavian only pursued Caesar's killers after the formation of the triumvirate. Indeed, the motive for the first conflict, the war of Mutina, was to help Decimus Brutus against Anthony, who was harassing him – though it is true that at the end he refused to collaborate with the killer of Caesar. Instead of describing battles, the biographer lingers on matters of character: his supposed cowardice in the first battle, according to Anthony, and intrepid performance in the second (**Aug.** 10. 2-4), as well as his ambition and opportunism, in accordance with the rumours about his responsibility for the convenient deaths of the consuls Hirtius and Pansa¹³, in order to take over the consular armies (**Aug.** 11).

He reduces the formation of the second triumvirate to a *societas*¹⁴ with Anthony and Lepidus (13.1), thereby placing it on a par with the alliance between Caesar, Pompey and Crassus. And despite the importance of the battles of the Philippi, Suetonius does not describe the manoeuvres but focuses instead on the events that followed it, though in their most tragic version. He says that Octavian sent the head of Brutus to Rome to be thrown at the feet of the statue of Caesar, and outraged prisoners of high stock (**Aug.** 13.1)¹⁵. It should be noted that, according to Plutarch (**Ant.** 22.7 and **Brut.** 53.3; cf. Gascou, 1984, p. 178), Anthony granted proper funeral rites to Brutus, and it does not appear that the two triumvirs acted in such different

ways; and Dio (47.49.2), for his part, mentions that Anthony presided over the funerals and the head of Brutus was sent to Rome, though it never arrived because of a shipwreck, without mentioning Octavian's responsibility (Gasco, 1984, p. 183). Suetonius also notably omits the shipwreck, thereby giving the impression that the revenge was complete.

In this part (Aug. 13-15), the main theme is not the wars of the Philippi and Perusia in themselves, but rather Octavian's cruelty and the grave dangers he escaped (a recurrent topos in Suetonius, revealing the whims of Fortune), ending with a somewhat unbelievable account of cruelty (Aug. 15)¹⁶:

Perusia capta in plurimos animaduertit, orare ueniam uel excusare se conantibus una uoce occurrens 'moriendum esse'. Scribunt quidam trecentos ex dediticiis electos utriusque ordinis ad aram Diuo Iulio extructam Idibus Martiis hostiarum more mactatos.

After the capture of Perusia he took vengeance on many, meeting all attempts to beg for pardon or to make excuses with the one reply, 'You must die.' Some write that three hundred men of both orders were selected from the prisoners of war and sacrificed on the Ides of March like so many victims at the altar raised to the Deified Julius.

Similarly, the description of the war with Sextus Pompey focuses on the subject of military weakness (Aug. 16.2-3) and the dangers he faced at that time¹⁷. As regards his relationship with Mark Anthony, he compresses the various advances and withdrawals that took place between 41 and 33 AD into a short phrase¹⁸, without even mentioning the treaties agreed in Brundisium (in 40) and Tarento (in 37). In fact, he jumps straight the events of 32-31 BC, stressing Octavian's determination but also his tolerance towards his rival's clients. He mentions the victory at Actium (Aug. 17.3), but, as usual, he does not describe the battle, preferring instead to give time to the tragic outcome of the lovers and the protagonist's ambivalent attitudes (Aug. 17.4-5):

Et Antonium quidem seras condiciones pacis temptantem ad mortem adegit uiditque mortuum. Cleopatrae, quam seruatam triumpho magno opere cupiebat, etiam psyllus admouit, qui uenenum ac uirus exugerent, quod perisse morsu aspidis putabatur. Ambo-

bus communem sepulturae honorem tribuit ac tumulum ab ipsis incohatum perfici iussit. Antonium iuuenem, maiorem de duobus Fulvia genitis, simulacro Diui Iuli, ad quod post multas et irritas preces confugerat, abreptum interemit. Item Caesarionem, quem ex Caesare patre Cleopatra concepisse praedicabat, retractum e fuga supplicio adfecit. Reliquos Antoni[i] reginaeque communes liberos non secus ac necessitudine iunctos sibi et conseruauit et mox pro condicione cuiusque sustinuit ac fouit.

Although Antony tried to make terms at the eleventh hour, Augustus forced him to commit suicide, and viewed his corpse. He greatly desired to save Cleopatra alive for his triumph, and even had Psylli brought to her, to suck the poison from her wound, since it was thought that she had died from the bite of an asp. He allowed them both the honour of burial, and in the same tomb, giving orders that the mausoleum which they had begun should be finished. The young Antony, the elder of Fulvia's two sons, he dragged from the image of the Deified Julius, to which he had fled after many vain entreaties, and slew him. Caesarion, too, whom Cleopatra fathered on Caesar, he overtook in his flight, brought back, and put to death. But he spared the rest of the offspring of Antony and Cleopatra, and afterwards maintained and reared them according to their several positions, as carefully as if they were his own kin.

Suetonius also mentions in this section the number of conspiracies that threatened him (**Aug.** 19) and the foreign wars (20-23). He paints a portrait (**Aug.** 21.2) of *uirtus* and *moderatio*, showing Augustus as promoter of diplomatic relations with faraway peoples (Indians and Scythians) and retrieving Crassus' and Anthony's standards from the Parthians (**Aug.** 21.3); as well as the policy of peace, symbolized by the closure of the temple of Janus (**Aug.** 22). He also lists the defeats, with dramatic highlighting of that of Quinctilius Varus in the forest of Teutoburg in 9 AD (**Aug.** 23.2):

Vouit et magnos ludos Ioui Optimo Maximo, si res. p. in meliorem statum uertisset: quod factum Cimbrico Marsicoque bello erat. Adeo denique consternatum ferunt, ut per continuos menses barba capilloque summisso caput interdum foribus illideret uociferans: 'Quintili Vare, legiones redde!' diemque cladis quotannis maestum habuerit ac lugubrem.

He also vowed great games to Jupiter Optimus Maximus, in case the condition of the commonwealth should improve, a thing which had been done in the Cimbric and Marsic wars. In fact, they say that he was so greatly affected that for several months in succession he cut neither his beard nor his hair, and sometimes he would dash his head against a door, crying: 'Quintilius Varus, give me back my legions!' And he observed the day of the disaster each year as one of sorrow and mourning.

As he had done for Caesar, Suetonius also adds a section about Augustus' relationship with the army, discipline and capacity for command (**Aug.** 24-25), illustrated with copied examples.

2.2. Civil responsibilities (26-60)

The handling of the magistracies (26-28)¹⁹ (consulate, triumvirate, autocratic government) requires analepsis, which means a return to the more negative image of Augustus' attitude during the triumvirate and the proscriptions. The biographer now introduces elements that had been omitted in the vague reference to the formation of the triumvirate (13.1). He says that although Augustus had initially opposed the proscriptions, he later applied them more rigorously and was the only one to make the effort to ensure that no one was spared (**Aug.** 27.1)²⁰. This is a darker view than that given by most of the other witnesses, perhaps in order to stress the contrast with his future attitude²¹. Suetonius adds that Octavian even proscribed C. Thoranus, his father's colleague and his own tutor, but says nothing about the most famous of all the proscribed: Cicero²². Perhaps in this case he was reluctant to recall the undignified circumstances surrounding the great orator's end²³. It was not that the morbid descriptions would degrade the biographer; rather, in this case, it was because Octavian (the protagonist of this text) had not been directly responsible for the execution.

The twice-abandoned intention of restoring the Republic inspires Suetonius to a comment which, though a little elliptical, seems to suggest approval: *dubium euentu meliore an uoluntate* (**Aug.** 28.1) «it is not easy to say whether his intentions or their results were the better»²⁴. Although Augustus himself claims in the *Res Gestae* (34) that he transferred the *respublica* from his power to the *arbitrium* of the senate and the Roman

people, Suetonius, a realist, does not follow him, nor does he even evoke here the notion of the principate – this was a regime that was totally new²⁵. The biographer gives the word to Augustus through an edict, in which he presents himself as the “author” (*auctor*) of a “new regime” (*nouus status*) and wishes to be remembered as such at the hour of his death (**Aug.** 28.2)²⁶:

‘Ita mihi saluam ac sospitem rem p. sistere in sua sede liceat atque eius rei fructum percipere, quem peto, ut optimi status auctor dicar et moriens ut feram mecum spem, mansura in uestigio suo fundamenta rei p. quae iecero. Fecitque ipse se compotem uoti nisus omni modo, ne quem noui status paeniteret.

His good intentions he not only expressed from time to time, but put them on record as well in an edict in the following words: ‘May it be my privilege to establish the State in a firm and secure position, and reap from that act the fruit that I desire; but only if I may be called the author of the best possible government, and bear with me the hope when I die that the foundations which I have laid for the State will remain unshaken.’ And he realized his hope by making every effort to prevent any dissatisfaction with the new régime.

Augustus is labelled an *auctor* to underline that this was a new order based on *auctoritas*²⁷, which in this case is congruent with what Augustus claims in that passage of the *Res Gestae* (34), that he is above everyone in authority but not in power.

From here, the biographer describes the internal and external policies of Augustus’ long administration (28.3-60; Baldwin, 1983, p. 241-3): the construction work, governance of the city, religion, security, justice, legislation, senate, elections, supplies, entertainment, provincial administration, distribution of military forces, the postal service, imperial cult, rejection of dictatorship and examples of moderation. All these aspects are, as usual, illustrated with examples and famous sayings by his subject.

The account of Augustus’ activities in government is lengthy (as indeed was the government), but it helps to distract the reader from his cruel acts as an ambitious young man and replace them with a new portrait, formed from his numerous acts of good governance. This suggests a process of maturation, which culminates in accounts of *clementia* (51) and *ciuilitas* (52-56) that contrast with the cruel attitudes of his youth. In this biographic

“fiction”, the ambition for power made Octavian into a cruel and calculating man, while the exercise of it made him magnanimous, or revealed his true essence. The biographer does not question the sincerity of the change²⁸; this is a practical lesson in political morality. He implicitly approves of the emperor’s rather suspect theatricality when he falls to his knees and bears his chest, begging the people not to insist on giving him a dictatorship (**Aug.** 52), horrified at the servile title of *dominus*, and censuring by an edict the greeting “*O dominum aequum et bonum*” and the applause that this provoked (**Aug.** 53.1). This greeting had been pronounced during a mime. Later, Augustus admitted that it had represented the mime of his life. For now, Suetonius lets us know that Augustus was rewarded with general esteem and seeks to show that this esteem is sincere (**Aug.** 57.1)²⁹. In the climax of this section, there are manifestations of appreciation, presented gradually as spontaneous acts of various kinds (**Aug.** 57.1)³⁰. The process culminates with the attribution of the honorific title *Pater patriae*, which corresponds, in parallel, to the apex of the consolidation of Augustus’ power (**Aug.** 58.1). From an action that would have been calculated and arranged at the end of a long process³¹, Suetonius creates a spontaneous scene that is almost moving (**Aug.** 58)³²:

Patris Patriae cognomen uniuersi repentino maximoque consensum detulerunt ei: prima plebs legatione Antium missa; dein, quia non recipiebat, ineunti Romae spectacula frequens et laureata; mox in curia senatus, neque decreto neque adclamatione, sed per Valerium Messalam is mandantibus cunctis: ‘Quod bonum’, inquit, ‘faustumque sit tibi domuique tuae, Caesar Auguste! Sic enim nos perpetuam felicitatem rei p. et laeta huic precari existimamus: senatus te consentiens cum populo R. consulat patriae patrem’. Cui lacrimans respondit Augustus his uerbis — ipsa enim, sicut Messalae, posui: ‘Compos factus uotorum meorum, p. c., quid habeo aliud deos immortales precari, quam ut hunc consensum uestrum ad ultimum finem uitae mihi perferre liceat?’.

The whole body of citizens with a sudden unanimous impulse proffered him the title of Father of his Country: first the commons, by a deputation sent to Antium, and then, because he declined it, again at Rome as he entered the theatre, which they attended in throngs, all wearing laurel wreaths: the senate afterwards in the House, not by a decree or by acclamation, but through Valerius Messala. He,

speaking for the whole body, said: 'Good fortune and divine favour attend thee and thy house, Caesar Augustus; for thus we feel that we are praying for lasting prosperity for our country and happiness for our city. The senate in accord with the people of Rome hails thee Father of thy Country.' Then Augustus with tears in his eyes replied as follows (and I have given his exact words, as I did those of Messala): 'Having attained my highest hopes, Fathers of the Senate, what more have I to ask of the immortal gods than that I may retain this same unanimous approval of yours to the very end of my life.'

It is that, with this title, he is fulfilling the wish that he had made earlier to be the *auctor* of the *optimus status*³³. There follow other public manifestations of recognition presented on a gradation/cline/continuum ranging from anonymous ('some heads of families', 'some cities in Italy', 'most of the provinces') culminating in 'friendly kings and allies'³⁴ – amplified by the generalization: to say that each king (*singuli in suo quisque regno*) founded a city with the name of Cesareaia seems to be an exaggeration designed to accentuate Augustus' popularity (**Aug. 60**)³⁵.

3. The handling of his private life

3.1. Descriptive categories

As he had already done for Caesar (**Jul. 44.4**), Suetonius uses a *partitio* or *diuisio*³⁶ to clarify the *per species* organization, summarizing what he has previously presented and introducing what follows (**Aug. 61.1**)³⁷, namely his subject's private life³⁸: family, customs and habits till the end of his life. He concludes that, apart from his love for Livia (**Aug. 62.2**)³⁹, Augustus was a victim of *Fortuna*, which robbed him of happiness and hopes of descendants and of discipline of a household (**Aug. 65.1**)⁴⁰, with the opprobrium of the daughter and granddaughter, the two Juliae, whom he was obliged to exile, and the death of his grandsons. Referring to Julia's demands, Suetonius does not explore the political question of disobeying laws, which Augustus had imposed to great opposition (**Aug. 34.1**)⁴¹; he does not give attention to the actions of the women in themselves; he does not discuss the veracity of the claims, nor condemn their behavior. He remains focused on Augustus' reactions (VIDÉN, 1993, p. 85), leading to a dramatic exploration of a father's suffering, unable to bear his children's dishonour (**Aug. 65.2**):

Aliquando autem patientius mortem quam dedecora suorum tulit. Nam C. Lucique casu non adeo fractus, de filia absens ac libello per quaestorem recitato notum senatui fecit abstinuitque congressu hominum diu prae pudore, etiam de necanda deliberavit. Certe cum sub idem tempus una ex consciis liberta Phoebe suspendio uitam finisset, 'maluisse se' ait 'Phoebes patrem fuisse'.

He bore the death of his kin with far more resignation than their misconduct. For he was not greatly broken by the fate of Gaius and Lucius, but he informed the senate of his daughter's fall through a letter read in his absence by a quaestor, and for very shame would meet no one for a long time, and even thought of putting her to death. At all events, when one of her confidantes, a freedwoman called Phoebe, hanged herself at about that same time, he said: 'I would rather have been Phoebe's father.'

The same thing happens with the obscure *abdicatio* and exile of Agrippa, posthumous son of Agrippa and Julia, who had been adopted by Augustus shortly before, together with Tiberius. Suetonius transmits the official reason without comment: the *ingenium sordidum ac ferox* of Agrippa (**Aug.** 65.1 and 65.4)⁴². Even more obscure is the exile of the granddaughter, prevented even from acknowledging and raising the son that she had borne after she had been sentenced (**Aug.** 65.4)⁴³: this triple tragedy remains a mystery. The fact that Suetonius, as a result of his *per species* organization, deals with the three destinies together contributes to increase the *pathos*. The monarch's suffering is also explored in relation to the betrayals by friends, such as the trial of Cornelius Gallus, the disgraced prefect of Egypt, whose misfortune he bewails (**Aug.** 66.2), '*Quod sibi soli non liceret amicis, quatenus uellet, irasci*' ("because he alone could not set what limits he chose to his anger with his friends"); but also the susceptibility of Agrippa who, because of alleged preference for Marcellus, withdraws to Mytilene, and the indiscretion of Maecenas, who told his wife state secrets (**Aug.** 66.3).

The **Life** becomes burlesque when Augustus himself breaks the laws that he himself had proposed. In fact, this **Life** seems to hover between tragedy and comedy (NÉRAUDAU, 1996, p. 26-8). The *uarius infamia* of Augustus is presented in a lighthearted fashion. The accusation that he was effeminate and prostituted himself to Caesar and Hirtius

is made by Sextus Pompey, Mark Anthony and Lucius Anthony⁴⁴. These seem to have been *topoi* of Roman political invective, taken from the political context and integrated into the character of the biographed subject.

In the same way, Augustus' undeniable adulteries, justified as an efficient form of spying, are exemplified with accusations from Anthony, taken from the context of the polemic⁴⁵, and finishing with the transcription of a letter from Anthony which serves the purpose of informing the reader about Augustus' mistresses and of the humour, which results from the frankness of the language and the use of obscenities (**Aug.** 69.2)⁴⁶. Also the *vox populi* expresses disapproval, with comic verses, a sacrilegious "feast of the twelve gods", in which Augustus dressed up as Apollo, as well as his taste for Corinthian vases and his dice-playing habit (**Aug.** 70.1-2)⁴⁷. The worst governors are libidinous and exert their tyranny also in the field of sexual domination, through the abuse of matrons, incest, (which remind us of the unions of the Egyptian kings), sodomy and sadism. But the inclusion of the category of the emperor's sex life into the biographical structure provides a key to our understanding of the text: in the case of Augustus, as in that of Caesar, the category is included in the description of private life (**Aug.** 61.1, cf. **Jul.** 44.4), as we have seen by the content of the *diuisio* that precedes it, which makes it appear more objective and neutral⁴⁸.

Augustus himself refutes the charge of effeminacy with *castitas*, and that of luxury with scorn. But Suetonius wants to excuse Augustus also of adultery and of a taste for gambling: the abuse of the wife of a consul, in front of her husband (**Aug.** 69.1), is not presented with the same gravity as is attributed to the *monstrum* Caligula (**Cal.** 25.1 and 36.2; cf. BALDWIN, 1983, p. 245). As regards the vices, the change between the order in which they are presented initially (sodomy, adultery, luxury, gambling) and when they are refuted (sodomy, luxury, adultery, gambling) seems designed to excuse those that cannot be refuted – adultery and gambling – by leaving them to the end, as if they were minor (71.1). Suetonius even presents them, somewhat paradoxically, as rumours (*ut ferunt ... aleae rumore*) which are ultimately confirmed, in an attempt to diminish them; the lust is downplayed with the complacency of Livia, as it was said that she supplied him with virgins to deflower (**Aug.** 71.1)⁴⁹; addiction to gambling, with Augustus' frankness that 'he in no way feared the rumour and he played sincerely and openly in order to distract himself' and confessed in letters to Tiberius and Julia that he was passionate about the game of dice (**Aug.** 71. 2-3.). The

excusing is reinforced immediately by an example (**Aug.** 72.1): *In ceteris partibus uitae continentissimum constat ac sine suspicione ullius uitii* (“In the other details of his life it is generally agreed that he was most temperate and without even the suspicion of any fault”). At this point in the **Life**, the biographer no longer wants to accentuate his subject’s negative features and the long portrait that follows is one of moderation (72-78).

Hints of the divine begin to emerge in the section devoted to his physical appearance, not only because of his *forma eximia*, resistant to time (**Aug.** 79.1)⁵⁰, but particularly because of the serenity of the face that could deter a killer; by the *quiddam diuini uigoris* of his gaze, which causes his interlocutors to lower their eyes, and by the *commoditas et aequitas membrorum* which make him seem bigger than he actually was⁵¹, reminiscent of his tutelary god, Apollo (**Aug.** 79.2-3; cf. GRIMAL, 1986, p. 734)⁵². There seems to be tension between the deification of the image, which was already part of the tradition⁵³, and the biographer’s realism. Suetonius composed first the physical portrait of the god (79) and then the man with his weaknesses (80-82).

After this, Suetonius introduces, in laudatory tone, Augustus’ intellectual activity: the cultivation of eloquence and the liberal arts (84-89), as befits good emperors. This section allows Suetonius to show off his stylistic tendencies, as he suggests reasons for his implicit adherence to Augustus’ *genus eloquendi elegans et temperatum* (**Aug.** 86)⁵⁴, setting himself apart from the two main trends of his time (an archaizing Atticism, and the Asiaticism of the new fashion, cultivated by Seneca and the school of Lucan)⁵⁵.

The section *religio* describes Augustus’ respect for the gods, whose favour he obtains, as well as his own superhuman nature. It seeks to demonstrate that many of his past successes were due to divine protection and to the observance of dreams and portents, such as the battle of Philippi: warned by the dream of a friend leaving the tent where he claimed to be staying, he saves himself as the camp and his tent were subsequently attacked (**Aug.** 91.1-2). In relation to foreign cults, he shows a reverence for religious practices *ueteres ac praeceptae*, and for the Eleusinian mysteries, but despises the rest (the bull-deity Apis, Judaism) (**Aug.** 93).

This portrait of the *religiosus* who respects the Roman tradition serves as a pretext to recount the various prodigies that marked out Augustus’ life as predestined. At this point, the *per species* organization acquires

the appearance of a long (94-97) analepsis, flashing back to important moments from his early life, and even from before he was born (**Aug.** 94.1)⁵⁶, which are analysed from a supernatural perspective, accompanied by the respective signs. From this messianic perspective, Augustus is presented as an awaited king, whose coming was predicted long ago (**Aug.** 94.2-3) and his conception is associated to Apollo (**Aug.** 94.4)⁵⁷:

In Asclepiadis Mendetis Theologumenon libris lego, Atiam, cum sollemne Apollinis sacrum media nocte uenisset, posita in templo lectica, dum ceterae matronae dormirent, obdormisse; draconem repente irrepsisse ad eam pauloque post egressum; illam expergefactam quasi a concubitu mariti purificasse se; et statim in corpore eius extitisse maculam uelut picti draconis nec potuisse umquam exigi, adeo ut mox publicis balineis perpetuo abstinerit; Augustum natum mense decimo et ob hoc Apollinis filium existimatum. Eadem Atia, prius quam pareret, somniauit intestina sua ferri ad sidera explicarique per omnem terrarum et caeli ambitum. Somniauit et pater Octavius utero Atiae iubar solis exortum.

I have read the following story in the books of Asclepias of Mendes entitled Theologumena. When Atia had come in the middle of the night to the solemn service of Apollo, she had her litter set down in the temple and fell asleep, while the rest of the matrons also slept. On a sudden a serpent glided up to her and shortly went away. When she awoke, she purified herself, as if after the embraces of her husband, and at once there appeared on her body a mark in colours like a serpent, and she could never get rid of it; so that presently she ceased ever to go to the public baths. In the tenth month after that Augustus was born and was therefore regarded as the son of Apollo. Atia too, before she gave him birth, dreamed that her vitals were borne up to the stars and spread over the whole extent of land and sea, while Octavius dreamed that the sun rose from Atia's womb.

Divine conception is of course a *topos* used for various heroes, including Alexander the Great (PLUTARCH. **Alex.** 2.6-3.2)⁵⁸. Many other prodigies followed throughout his life, presaging a grand destiny. Belief in this portents gave Augustus an oracular wisdom (96), prior knowledge of the outcome of all wars including the battle of Philippi, when the ghost of Caesar

announced the victory (**Aug.** 96.1)⁵⁹; while in Actium a donkey driver called Euryches (“fortunate”) with a donkey called Nikon (“victorious”) appeared in his path, to which he later dedicated a sculpture (**Aug.** 96.2)⁶⁰. The omens are mystified in the political propaganda, but Suetonius shows no skepticism. This list of signs prepares the ground for Augustus’ apotheosis.

3.2. The death genre: the *mimus vitae*

The account of the death is presaged by omens (**Aug.** 97.1)⁶¹, signs which also indicate to Augustus the date of his own death (97). The good emperors are given dignified deaths in Suetonius. Augustus’s last days are a kind of withdrawal so that he and the family can prepare for the passing. In the context of the trip to Campania (to accompany Tiberius to Beneventum, as he was leaving for Illyria), Suetonius inserts an episode that implies world acknowledgement of Augustus’ power (**Aug.** 98.2):

Forte Puteolanum sinum praeteruehenti uectores nautaeque de nauī Alexandrina, quae tantum quod appulerat, candidati coronatique et tura libantes fausta omina et eximias laudes congesserant: ‘per illum se uiuere, per illum nauigare, libertate atque fortunīs per illum frui’.

As he sailed by the gulf of Puteoli, it happened that from an Alexandrian ship which had just arrived there, the passengers and crew, clad in white, crowned with garlands, and burning incense, lavished upon him good wishes and the highest praise, saying that it was through him that they lived, through him that they sailed the seas, and through him that they enjoyed their liberty and their fortunes.

The rhythm of the invocation and its trappings (vestments, flowers, incense) suggest that this is a liturgical ceremony. Most probably it is the expression of a religious and political creed, which takes up a theme that is recurrent in Augustan propaganda: universal peace and the safety of the seas⁶². His cult extended to the east, where divinization was more easily recognized. In the countryside, where he spent his last days, there is a synthesis between Hellenic and Roman culture, symbolized in the narrative by a symbolic change of clothing and language between Greeks and Latins at the suggestion of the “monarch”, and his attendance of the Greek custom

of games of the ephebes of Capri. On the island, he relaxes in the company of his friends, Livia and Tiberius (who is leaving for Illyria).

The long secret talk that he has with Tiberius (who has been ordered home urgently), his last official activity, creates some mystery in the passage of authority and generates some rumours about Livia's intervention in the transmission of power, which Suetonius omits so as not to mar the perfection of this death⁶³. Tiberius' position as successor seems at this time so secure that perhaps such cares were unjustified (as Carter points out, 1986, p. 204)⁶⁴, but there could always exist the danger of a revolt⁶⁵. We should also remember that the situation was unusual as there were no precedents for this succession. But such reflections do not concern the biographer. The account of Augustus' last day is assimilated to that of a wise man (Aug. 99-100.1):

Supremo die identidem exquirens, an iam de se tumultus foris esset, petito speculo capillum sibi comi ac malas labantes corrigi praecepit et admissos amicos percontatus, 'ecquid iis uideretur mimum uitae commode transegisse', adiecit et clausulam: ἐπεὶ δὲ πάνυ καλῶς πέπαισται, δότε κρότον /καὶ πάντες ἡμᾶς μετὰ χαρᾶς προπέμψατε'. Omnibus deinde dimissis, dum aduenientes ab urbe de Drusi filia aegra interrogat, repente in osculis Liuiiae et in hac uoce defecit: 'Liuiia, nostri coniugii memor uiue ac uale!' Sortitus exitum facilem et qualem semper optauerat. Nam fere quotiens audisset cito ac nullo cruciatu defunctum quempiam, sibi et suis εὐθανασίαν similem – hoc enim et uerbo uti solebat – precabatur. Vnum omnino ante efflatam animam signum alienatae mentis ostendit, quod subito pauefactus a quadraginta se iuuenibus abripi questus est. Id quoque magis praesagium quam mentis deminutio fuit, siquidem totidem milites praetoriani extulerunt eum in publicum. Obiit in cubiculo eodem, quo pater Octauius, duobus Sextis, Pompeio et Ap<p>uleio, cons. XIII. Kal. Septemb. hora diei nona, septuagesimo et sexto aetatis anno, diebus V et XXX minus.

On the last day of his life he asked every now and then whether there was any disturbance without on his account; then calling for a mirror, he had his hair combed and his falling jaws set straight. After that, calling in his friends and asking whether it seemed to them that he had played the comedy of life fitly, he added the tag:

'Since well I've played my part, all clap your hands/ And from the stage dismiss me with applause.'

Then he sent them all off, and while he was asking some newcomers from the city about the daughter of Drusus, who was ill, he suddenly passed away as he was kissing Livia, uttering these last words: «Live mindful of our wedlock, Livia, and farewell,» thus blessed with an easy death and such a one as he had always longed for: For almost always on hearing that anyone had died swiftly and painlessly, he prayed that he and his might have a like euthanasia, for that was the term he was wont to use. He gave but one single sign of wandering before he breathed his last, calling out in sudden terror that forty men were carrying him off. And even this was rather a premonition than a delusion, since it was that very number of soldiers of the pretorian guard that carried him forth to lie in state. He died in the same room as his father Octavius, in the consulship of two Sextuses, Pompeius and p283Appuleius, on the fourteenth day before the Kalends of September at the ninth hour; just thirty-five days before his seventy-sixth birthday.

For the sake of posterity, there remains that clause of comedy or mime with which Suetonius makes Augustus close his own life. Augustus liked comedy (particularly ancient comedy: cf. **Aug.** 89.1), and used a formula which, though the text is very corrupt in the manuscripts⁶⁶, seems to be the end of a mime⁶⁷. It could have been an improvisation by the emperor himself, who found it easy to compose verse in Greek (**Aug.** 98.4; cf. KESSISSOGLU, 1988, p. 385-8). If it was a royal dictum of the emperor, it may not even have been pronounced at the last moment, but only integrated into that context by tradition.

Augustus seems to suggest that this whole life was a performance⁶⁸, so he maintains the *mise-en-scène* until the last minute, as if he had been preparing for this finale for a long time (NÉRAUDAU, 1996, p. 8-9). However, the association of Augustus' life to a mime does not imply (also because it is assumed by the character) disapproval on the part of Suetonius (as would occur in other cases). Rather, he seems to be affirming that the life of this man was a realistic representation, with good and bad aspects, although the good exceeded the bad, and for this deserved applause⁶⁹.

It is significant that, despite Suetonius' predilection for the most scandalous versions, there is no indication of assassination here as there is in

Tacitus and Dio Cassius⁷⁰, either because he did not believe in that possibility or in order not to stain Augustus' death, which had to be immaculate. Moreover, this death is one more element in the construction of a myth.

To sum up, when Suetonius wrote the **Life of Augustus** over a hundred years after his death, the *princeps* already belonged to the realm of legend and had acquired supernatural proportions. Suetonius presents the known facts, reinterpreted in the light of divinity. It is the singularity of re-encountering god, paradoxically in a mortal with all his defects. Octavian, like Julius Caesar, represented himself as predestined from the outset (GRIMAL, 1986, p. 729-38). The remarkable contrast between the cruel young man that he was and the magnanimous *princeps* that he became has a positive effect: for while there are moments in the first part that transmit a very unfavourable image of the young Octavian, the reader gradually forgets these as the chapters unfold, with the accounts of his effective government, clemency and modesty, experiencing admiration for the founder of the new state. After being drawn in, the reader is invited to sympathize with the emperor's numerous misfortunes, also listed by Pliny (**Nat.** 7.46). This is not just a matter of art for art's sake; there is an imperial ideal implicit in the way the biographer organizes the events. Thus, Augustus becomes a model for many emperors. But it is also clear that, in order to properly understand and appreciate the **Lives**, they need to be read continuously as an autonomous genre of history, or else they may come across like a kind of "patchwork quilt" (indeed, Suetonius has often been accused of this by readers that have treated his works as a historical source to be perused in a spasmodic way).

Documents

Latin text

IHM, M., C. **Suetoni Tranquilli Opera**, I: De vita Caesarum: libri VIII, recensuit —, editio minor. Stuttgart et Lipsiae: Teubner, 1908 [reimpr. de 1993: editio stereotypa editionis prioris (1908)].

Translations:

ROLFE, J. C. **Suetonius**, I. The Loeb Classical Library. Cambridge (Mass.): Harvard University Press / London: Heinemann, 1913.

Bibliography

- BALDWIN, B. **Suetonius**. Amsterdam: Hakkert, 1983.
- BENARIO, H. W. Augustus princeps. **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt**, Berlin, II.2, p. 75-85, 1975.
- BRADLEY, K. R. The imperial ideal in Suetonius' Caesars. **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt**, Berlin, II.33.5, p. 3701-3732, 1991.
- BRANDÃO, J. L. **Máscaras dos Césares**. Teatro e moralidade nas Vidas suetonianas. Coimbra: IU, 2009.
- _____. **Vidas de Galba e Otão**. Coimbra: IU, 2012.
- CARTER, J. M. **Suetonius: Divus Augustus**. Edited with Introduction and Commentary. Bristol: Bristol Classical Press, 2012.
- CIZEK, E. **Structure et idéologie dans les Vies des douze Césars de Suétone**. Paris: Les Belles Lettres, 1977.
- D'ANNA, G. **Le idee letterarie di Suetonio**. Firenze: La Nuova Italia, 1954.
- DELLA CORTE, F. **Svetonio eques Romanus**. Firenze: La Nuova Italia, 1967.
- FORNARO, P. Una vita senza maschera, Suet. Aug. xcix, l. **Civiltà Classica e Cristiana**, Genova, v. 9, p. 155-167, 1988.
- FRANCO, C. Il lungo sonno di Ottaviano. **Studi Classici e Orientali**, Pisa, v. 89, p. 257-264, 1989.
- GASCOU, J. **Suétone historien**. Paris: de Boccard, 1984.
- GOLDSWORTHY, A. **Augustus**. From revolutionary to Emperor. London: Yale University Press, 2014.
- GRIMAL, P. Suétone historien dans la Vie d'Auguste. **La littérature et l'histoire**, Paris/Rome, v. 2, p. 729-738, 1986.
- GUNDERSON, E. E.g. Augustus: *exemplum* in the *Augustus* and *Tiberius*". In: POWER, T.; GIBSON, R. (Eds.). **Suetonius the Biographer**. Studies in Roman Lives. Oxford: OUP, 2014, p. 130-145.
- HURLEY, D. W. Suetonius' Rubric Sandwich. In: POWER, T.; GIBSON, R. (Eds.). **Suetonius the Biographer**. Studies in Roman Lives. Oxford: OUP, 2014, p. 21-37.
- KESSISSOGLU, A. I. Mimus vitae. **Mnemosyne**, Leiden, v. 41, p. 385-388, 1988.
- LANGLANDS, R. Exemplar influences and Augustus' pernicious moral legacy. In: POWER, T.; GIBSON, R. (Eds.). **Suetonius the Biographer**. Studies in Roman Lives. Oxford: OUP, 2014, p. 111-129.

- LEVICK, B. Abdication and Agrippa Postumus. **Historia**, Stuttgart, v. 21, p. 674-697, 1972.
- LEWIS, R. G. Suetonius' Caesares and their literary antecedents. **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt**, Berlin, II.33.5, p. 3623-3674, 1991.
- LORSCH, R. S. Augustus' conception and the heroic tradition. **Latomus**, Bruxelles, v. 56, p. 790-799, 1997.
- LOUNSBURY, R. C. **The arts of Suetonius**; an introduction. New York / Bern / Frankfurt am Main / Paris: Lang, 1987.
- Manfredini, M. L'asinaio di Azio. **Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa**, Pisa, v. 16, p. 481-483, 1986.
- MARTIN, R. **Les douze Césars**: du mythe à la réalité. Paris: Les Belles Lettres, 1991.
- MARTIN, R. H. Tacitus and the death of Augustus. **Classical Quarterly**, Cambridge, v. 49 (5, new ser.), p. 123-128, 1955.
- MCDERMOTT, W. C. Suetonius and the second proscription. **Gymnasium**, Berlin, v. 79, p. 495-499, 1972.
- MONACO, G. Spectatores, plaudit. **Studia Florentina A. Ronconi oblate**, Roma, p. 255-273, 1970.
- NÉRAUDAU, J. P. **Auguste**. La brique e le marbre. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- PICÓN GARCÍA, V. Superstitio, un indicio de la romanidad de Suetonio. **Apophoreta philologica E. Fernández-Galiano oblata, Estudios Clásicos: Organo de la Sociedad Espanola de Estudios Clásicos**, Madrid, v. 26, p. 323-328, 1984.
- POWER, T. Introduction: the originality of Suetonius. POWER, T.; GIBSON, R. (Eds.). **Suetonius the Biographer**. Studies in Roman Lives. Oxford: OUP, 2014, p. 1-18.
- _____. The endings of Suetonius' *Caesars*. In: POWER, T.; GIBSON, R. (Eds.). **Suetonius the Biographer**. Studies in Roman Lives. Oxford: OUP, 2014, p. 59-77.
- QUESTA, C. La morte di Augusto secondo Cassio Dione. **La Parola del Passato: Rivista di Studi Antichi**, Napoli, v. 14, p. 41-55, 1959.
- ROWE, G. Reconsidering the *Auctoritas* of Augustus. **The Journal of Roman Studies**, Cambridge, v. 104, p. 1-15, 2013.
- ROCCA-SERRA, G. Une formule culturelle chez Suétone (Divus Augustus, 98,2). **Mélanges de Philosophie, de Littérature et d'Histoire Ancienne offerts à P. Boyancé**. Rome, p. 671-680, 1974.

SALMON, E. T. The evolution of Augustus' principate. **Historia**, Stuttgart, v. 5, p. 456-478, 1956.

SOUTHERN, P. **Augustus**. London / New York: Routledge, 1998.

TIMONEN, A. Emperors ars recusandi in biographical narrative. **Arctos**. Acta Philologica Fennica, Helsinki, v. 27, p. 133-148, 1993.

TOWNEND, G. B. Suetonius and his influence. In: DOREY, T. A. (Ed.). **Latin biography**. London: Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 79-111.

VIDÉN, G. **Women in Roman literature**. Attitudes of authors under the early empire, Acta Universitatis Gothoburgensis. Gotëborg: 1993, p. 65-90.

WALLACE-HADRILL, A. **Suetonius**. The scholar and his Caesars. New Haven: Yale University Press, 1984.

WARDLE, D. **Suetonius' Life of Caligula**. A commentary. Bruxelles: Latomus, 1994.

_____. Suetonius on Augustus as god and man. **The Classical Quarterly**, Cambridge, v. 62, p. 307-326, 2012.

WARMINGTON, B. H. **Suetonius Nero**. Text, with intr. & notes. Bristol: Bristol Classical Press,² 1999.

Notas

¹ We want to express our gratitude to Fábio Lessa, for having invited us to submit this study to **Phoînix**. The research was developed under the project UID/ELT/00196/2013, funded by the Portuguese FCT – Foundation for Science and Technology. This analysis reworks and expands a previous portuguese version of the same subject: BRANDÃO, J. L.; LEÃO, D. Augusto em Suetônio. In: MORAIS, R.; BANDEIRA, M.; SOUSA, M. J. (Eds.). **Celebração do Bimilenário de Augusto Ad Nationes**, Ethnous Kallaikon. Braga, 2016, p. 17-31.

² Much of the material in this study has been inspired by Brandão (2009, *passim*).

³ An existing altar, consecrated by Octavian, serves as the pretext for an account of a mythical fact with etiological value. Before the announcement of an enemy attack, that ancestor of Augustus interrupted the sacrifice to Mars in his urgency to get to battle and removed the half-raw entrails from the fire. He emerged from the battle victorious. Thereafter, by decree, sacrifices to Mars were conducted in the same fashion and the remains offered to the Octavians (**Aug.** 1).

⁴ The conflict with Mark Anthony started with a controversy about the social standing of Augustus' paternal grandfather and great-grandfather (**Aug.** 2.3.) and his

maternal ascendancy, joined by the accusations of Cassius of Parma (**Aug.** 4.2). See Grimal (1986, p. 736) and Gascoü (1984, p. 584-7).

⁵ “(...) *reperitus est iacens contra solis exortum*” (**Aug.** 94.6). According to Grimal (1986, p. 737), the union with the sun, as practised by the pharaohs and which announced the emperor’s divine predestination, was applied to Augustus. Hence, this legend could only have appeared after Egypt had been integrated into the Empire.

⁶ The messianic *topos* of a place of origin that is surprisingly modest for such a great destiny is also explored with relation to Vespasian, presented as a saviour of the state after the civil wars of 68-69 AD.

⁷ The English Translations are those by J. C. Rolfe (Loeb Classical edition, 1913), which are available online: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Augustus*.html>.

⁸ This distinction had already been made in the previous **Life** when he claimed: *Ordo et summa rerum, quas deinceps gessit, sic se habent* (**Jul.** 34.1). But, further on, he adopts another form of exposition: *Talia agentem atque meditantem mors praeuenit. De qua prius quam dicam, ea quae ad formam et habitum et cultum et mores, nec minus quae ad ciuilia et bellica eius studia pertineant, non alienum erit summam exponere* (**Jul.** 44.4)

⁹ This position is reiterated again in the biography of Tiberius (**Tib.** 42.1). On the contrary, it is sometimes necessary to avoid the profusion of examples and choose the most representative (**Tib.** 61.2). Cf. also **Cl.** 29.1 and **Cal.** 37.3. See Wallace-Hadrill (1984, p. 10-15); Cizek (1977, p. 49-52); Della Corte (1967, p. 191-193); Townend (1967, p. 84-86); Grimal (1986, p. 730); Lounsbury (1987, p. 79-81); Power (2014, p. 8-9); Hurley (2014, p. 23-27).

¹⁰ This part is divided into: *bella ciuilia quinque gessit* (**Aug.** 9); *externa bella duo omnino per se gessit* (**Aug.** 20); *graues ignominias cladesque duas omnino ... accepit* (**Aug.** 23); *in re militari et comutauit multa et instituit* (**Aug.** 24).

¹¹ Plutarch verbalizes the difficulty of sometimes separating the two at the beginning of the **Life of Galba** (2.5), where he distinguishes between “pragmatic history” and biography. On the characteristics of biography in Suetonius and Plutarch, see Brandão (2012, p. 18 ss).

¹² As Baldwin (1983, p. 248) notes.

¹³ The two consuls die in this war. Pansa is wounded in the battle of *Forum Gallorum*, near Mutina, on the 15th April 43 BC and dies afterwards; Hirtius is killed in the battle of Mutina on the 21st April.

¹⁴ This is the same term as he uses for the alliance between the inappropriately named 1st triumvirate: *ac societatem cum utroque iniit* (**Jul.** 19.2).

¹⁵ On the other hand, he does not mention Cassius’ suicide at the end of the first battle

[cf. Titus Livius (**Per.**) 124.], perhaps because that would decentralize the action.

¹⁶ Cf. Dio (48.14.4). Suetonius is harder on Octavian: he omits the pardon granted to Lucius Anthony and adds the note *moriendum esse* which does not appear in Dio, as Gascou, 1984, 197, has observed. Carter, 1982, 104 notes that the fact is lacking in verisimilitude and that Suetonius himself did not believe in the history.

¹⁷ In the war of Sicily, he vanquished Sextus Pompey at Mylae and Naulochus; but when the battle started, he was soundly asleep. For this, Anthony accused him of lack of courage. This sleep would of course have been rather unbecoming if the account were not so closely calqued upon a similar anecdote that is told about Alexander the Great on the eve of the battle of Gaugamela (PLU. **Al.** 32). In fact, Octavian was not even on board. It was Agrippa that was in command. Suetonius seems to have combined an account from Octavian's propaganda with another piece of counterpropaganda put about by Anthony concerning his rival's alleged fear. See Franco (1989, p. 257-64).

¹⁸ *M. Antonii societatem semper dubiam et incertam reconciliationibusque uariis male fociatam abruptit tandem* (**Aug.** 17.1).

¹⁹ *Magistratus atque honores et ante tempus et quosdam noui generis perpetuosque cepit* (**Aug.** 26.1).

²⁰ *In quo restitit quidem aliquamdiu collegis ne qua fieret proscriptiono, sed incepta utroque acerbius exercuit. (...) solus magno opere contendit ne cui parceretur.*

²¹ In fact, Velleius Paterculus (2.66) and Plutarch (**Ant.** 20-21; **Brut.** 27-28; **Cic.** 46-49) censure Anthony and Lepidus for excess in the proscriptions, while Dio Cassius (47.3-13) excuses Octavian, saying that he saved many people.

²² Concerning his responsibility for the proscriptions and the omission of Cicero, see Southern (1998, p. 55-9) and n. 14 (p. 217); McDermott (1972, p. 495-9). Suetonius had already omitted Cicero in 12 by involving him in the generic designation of *alii* to refer to those that called Octavian *puer*. Suetonius knew very well that Cicero had done that: he only had to read the letters (**Att.** 16.8.1; 16.11.6). McDermott (1972, p. 497), observes that Cicero never appears in Suetonius except as a final uncontested authority.

²³ We know that Suetonius admired Cicero, probably through Quintilian. Indeed, one of the lost works, referenced in the Suda, is a defence of Cicero's **De republica** against the attacks of Didymus. On Ciceronianism and Suetonius' second classicism, see Della Corte (1967, p. 29-53), and Cizek (1977, p. 14-25).

²⁴ Augustus' purpose of renouncing the Republic and the effects of the new regime were equally good, according to the interpretation given in the Loeb edition (ROLFE, 1913, p. 164 n.b), followed by Gascou (1984, p. 719). Langlands (2014, p. 113), stresses the ambiguity of the sentence.

²⁵ In fact, in **Cal.** 22.1, Suetonius speaks of a *species principatus*, showing his awareness that the name *princeps*, and, by extension, *principatus*, is a clever way to deceive the legalists, although in this part it also seems to be a way of negatively characterizing the most positive phase of Caligula's principate. See Gascoü (1984, p. 783-5).

²⁶ The edict appears to be more from the context of 17-16 BC, when a new era was inaugurated with the *Ludi Saeculares*, through the echoes of the vocabulary of minting. See Carter (1982, p. 128).

²⁷ Rowe (2013, p. 1-15), considers *auctoritas* as a metonymy for *princeps senatus*, a rank that Augustus achieved in 28 BC.

²⁸ Unlike Seneca (**Cl.** 1.9-11), who does not believe in this clemency. See Néraudau (1996, p. 17).

²⁹ *Pro quibus meritis quanto opere dilectus sit, facile est aestimare. Omitto senatus consulta, quia possunt uideri uel necessitate expressa uel uerecundia.*

³⁰ To obtain this effect, Suetonius has no qualms about simplifying (for example, he does not distinguish between the subscriptions made to raise statues to Augustus and which he uses to raise statues to the gods, and the donations/gifts/offers made in the place of subscriptions; or between the *aureus* that August accepts from each community and the denarius that he accepts from each person) or generalizing (he generalizes the acclamations from a single occurrence), as Gascoü (1984, p. 206-41) has shown.

³¹ See Baldwin (1983, p. 128); Gascoü (1984, p. 217); Southern (1998, p. 179-80).

³² Timonen (1993, p. 135-6), notes that "Suetonius succeeds in reconstructing a 'glory effect' by the use of direct oration and by emphasis on *consensus*". According to Gascoü (1984, p. 215-20), Suetonius would probably have drawn upon the autobiography of Messalla Corvinus, whose sentimental lyrical tone was more in accordance with his intentions to stress the spontaneity of the general esteem for Augustus.

³³ This continuum suggested by Suetonius seems to confirm the opinion of Salmon (1956, p. 456-78). According to that author, the title of *Pater Patriae*, attributed in 2 AD, normally seen as purely honorific, was actually the culmination of the evolution of Augustus' principate (more than in 19 BC, with the attribution of what Dio Cassius 54.10.5, calls 'power of the consuls'), as Augustus himself ended the *Res gestae* with his quotation as Father of the Country, giving the impression that this for him was the high point of his career.

³⁴ *... nonnulli patrum familiarum... quaedam Italiae ciuitates... prouinciarum ple-raeque (Aug. 59-60).*

³⁵ In addition, when Suetonius says that the kings came before Augustus wearing togae (a privilege reserved exclusively for those that had been granted Roman citi-

zenship) and without royal insignia, he seems to be amalgamating two different situations, in order to give the impression *quanto opere dilectus sit*, as Gascou (1984, p. 232-8; 240-1) says.

³⁶ A rhetorical resource introduced by Hortensius into Roman oratory, according to Cicero (**Brut.** 302; cf. **Div. Caec.** 45; **Inv.** 1.31). It was used by various Latin writers, including Cicero, and was already present in early biography in the **Epa-minondas** (**Ep.** 1.4) of Cornelius Nepos, and also in the **Ciropedia** (1.1.6) of Xenophon and the **Evagoras** (22) of Isocrates. According to Townend (1967, p. 84-7), this is the method of a grammarian turned biographer. See Wallace-Hadrill (1984, p. 44-9); Lewis (1991, p. 3663-4); Warmington (1999, p. IX).

³⁷ *Quoniam qualis in imperis ac magistratibus regendaque per terrarum orbem pace belloque re p. fuerit, exposui, referam nunc interiorem ac familiarem eius uitam quibusque moribus atque fortuna domi et inter suos egerit a iuuenta usque ad supremum uitae diem.*

³⁸ *Quoniam qualis in imperis ac magistratibus regendaque per terrarum orbem pace belloque re p. fuerit, exposui, referam nunc interiorem ac familiarem eius uitam quibusque moribus atque fortuna domi et inter suos egerit a iuuenta usque ad supremum uitae diem.* From **Jul.** 44.4 and **Aug.** 61.1, the distinction between public and private life is established. But this separation is far from being absolute and is diluted in the opposition between virtues and vices, as Cizek (1977, p. 62-4) suggests. See the introduction to Wardle's commentary (1994, p. 27).

³⁹ *... dilexitque et probauit unice ac preserueranter.*

⁴⁰ *Sed laetum eum atque fidentem et subole et diciplina domus Fortuna destituit;* the same idea appears in Tacitus (**Ann.** 3.24.2).

⁴¹ As for a possible conspiracy theory, Southern (1998, p. 179), does not believe that Julia was punished for being involved, along with his mistresses, in a plot against Augustus, but rather for the moral issue. It was not simply the question of infidelity to Tiberius, but the possibility that her sons, Gaius and Lucius, whom Augustus had adopted, would be children of an unknown father, if she had been unfaithful to Agrippa (cf. p. 149). Néraudau (1996, p. 227-31), is of a different opinion, arguing that Julia had about her a group of potential agitators: Julius Anthony, surviving son of Anthony and Fulvia, later condemned to death; Sempronius Gracchus and Scipio, nephew of Scribonia.

⁴² But it is not clear why Suetonius says that Agrippa, in exile, was handed over to a guard of soldiers, and Augustus prolonged his exile on the island by means of a senate decree. His excessive certainty makes the reader suspect that there may have been other reasons, perhaps connected to dynastic succession. If there was a conspiracy, it has not been proved. But Lucius Audasius and Asinius Epicadus had a plan to help Agrippa and Julia escape and to present them to the armies (**Aug.**

19.2): they were probably the executors of a plot in which perhaps Scribonia, who had accompanied his daughter Julia into exile, was accomplice, as Néraudau (1996, p. 250) holds. See also Levick (1972, p. 674-97); Southern (1998, p. 186 and n. 7 – p. 253-4).

⁴³ The charges must have been serious to justify the twenty years of exile that Tacitus refers to, **Ann.** 4.71.4. Her husband, Lucius Emilius Paulus, was accused of conspiracy (**Aug.** 19.1), but we do not know what happened to him; her daughter, Emilia Lepida, married to Claudius, was rejected while still a virgin, *quod parentes eius Augustum offenderant* (**Cl.** 26. 1).

⁴⁴ The people understand that the line spoken on stage about a priest of Cybele that played the Phrygian drum referred to Augustus: *'Videsne, ut cinaedus orbem digito temperat?'* (**Aug.** 68). The joke results from the double meaning of *orbe*, understood as “circle of the drum” and “globe of the earth”. The reference to the *Galli* (castrated priests of Cybele) as *cinaedi* is a *topos* of comedy and epigrammatic poetry.

⁴⁵ The motivation for these accusations is not in question – this was a counter-attack by Anthony before the accusation of immorality due to his connection with Cleopatra and repudiation of Octavia (cf. Southern, 1998, p. 92-3) –, but the contribution that they bring to our knowledge of Augustus' sex life.

⁴⁶ *Scribit etiam ad ipsum haec familiariter adhuc necdum plane inimicus aut hostis: 'quid te mutauit? quod reginam in eo? uxor mea est? nunc coepi an abhinc annos nouem? Tu deinde solam Drusillam inis? ita ualeas, uti tu, hanc epistulam cum leges, non inieris Tertullam aut Terentillam aut Rufillam aut Saluiam Titiseniam aut omnes. An refert, ubi et in qua arrigas?'*

⁴⁷ Gambling was prohibited in Rome except during the Saturnalia. Cf. Néraudau (1996, p. 113-14).

⁴⁸ With Vespasian, it is disguised in the description of daily life (**Ves.** 21), while for Tiberius, the category of sexual behaviour is placed between *cuncta simul uitia male diu dissimulata* (**Tib.** 42 onwards); for Caligula, it is placed in the description of the *monstrum* (**Cal.** 22 onwards); for Nero, between the *probra ac scelera* (**Nero** 19.3 onwards) – a subjective presentation, which presupposes an unfavourable moral judgment from the outset.

⁴⁹ Dio Cassius (58.2.5), says that Livia knew how to keep her husband, because she had the intelligence to tolerate his extravagances.

⁵⁰ *Forma fuit eximia et per omnes aetatis gradus uenustissima, quamquam et omnis lenocinii neglegens.*

⁵¹ Suetonius (**Aug.** 79.2) notes, with a *tamen*, the contradiction between *statura breuis*, and the five feet and three quarters (1.70m) indicated by Julius Maratus, biographer of Augustus.

⁵² For Martin (1991, p. 53), body signs in the form of the Bear (**Aug.** 80), along with the signs of his mother Atia, presented later, contributed to the formation of the myth.

⁵³ See Martin (1991, p. 56) and Néraudau (1996, p. 23).

⁵⁴ Augustus avoids the *sententiarum ineptiae*, the *concinntitas* and *recondita uerba*; he accuses both the *cacozeli* and the *antiquarii* of falling into vices which contradict each other; he censures Maecenas for his so-called *myrobrechis cincinni*; he criticises Tiberius in search of *exoletae et reconditae uoces*; he attacks Anthony for writing *quae mirent potius homines quam intellegant*. As D'Anna observes (1954, p. 94-5), no other emperor gets from Suetonius such a precise and extensive analysis of his style.

⁵⁵ He censures the style of Tiberius, which was obscured by the *adfectatio et morositas nimia* (*Tib.* 70.1). Suetonius places himself between the two tendencies: the style that Asinius Pollio and Augustus recommended and which Cicero attributed to Caesar (**Jul.** 55): ... *aitque [Cicero ad Brutum] eum [scil. Caesarem] elegantem, splendidam quoque atque etiam magnificam et generosam quodam modo rationem dicendi tenere*. Despite his admiration for Cicero, Suetonius does not follow the Arpinate in form: he prefers a simple, clear and efficient style. See D'Anna (1954, p. 94-111); Della Corte (1967, p. 36-9); Cizek (1977, p. 14-20).

⁵⁶ *Et quoniam haec uentum est, non ab re fuerit subtexere, quae ei prius quam nasceretur et ipso natali die ac deinceps euenerint, quibus futura magnitudo eius et perpetua felicitas sperari animaduertique posset.*

⁵⁷ Cf. Dio Cassius (45.1). Apollo is opposed to Dionysus with whom Anthony is associated, cf. Néraudau (1996, 121).

⁵⁸ See Lorsch, (1997, p. 790-9); Martin (1991, p. 329-30). The same *topos* was used for other heroes: on the Greek side, Aristomenes and Arato (PAUSANIAS. 4.14.4-7); on the Roman side, Scipio the African (TITUS LIVIUS. 29.19.6; SILIUS ITALICUS. 13.634-644; AULUS GELLIUS. 6.1-5).

⁵⁹ In Dio Cassius (47.41.2), the ghost does not announce victory but that the battle will occur the next day. It seems that Suetonius transformed the Thessalian's vision into a presage of victory in order to prove his thesis of 96.1: *Quin et bellorum omnium euentus ante praesensit*. See Gascou (1984, p. 181-2).

⁶⁰ See Néraudau (1996, p. 138); Manfredini (1986, p. 481-3).

⁶¹ *Mors quoque eius, de qua dehinc dicam, diuinitasque post mortem euidentissimis ostentis praecognita est.*

⁶² Implying the princeps' assimilation to Jupiter, as the ultimate cause, as suggested by Rocca-Serra (1974, p. 671-80).

⁶³ Tacitus (**Ann.** 1.5.3-4) claims that Tiberius had already arrived at Illyria and was called back by an urgent letter from Livia. Moreover, there is the suspicion than

when he arrived back in Nola, Augustus had already died some days before, and that Livia had kept his death a secret in order to ensure her son's succession.

⁶⁴ Suetonius may actually have been deliberately correcting Tacitus' claim, whose work had been published just a few years before.

⁶⁵ There was Agrippa Postumus, the grandchild that Augustus had ordered into exile on the pretext that he had an incorrigible character and who was eliminated in a suspicious way at the same time (cf. **Tib.** 22).

⁶⁶ According to Monaco (1970, p. 255-73), the formula is taken from the *nea* comedy (it did not exist in the old comedy) and was imitated by the Latin authors of the *palliata*.

⁶⁷ Fornaro (1988, p. 162), considers it more likely that it is a *clausula mimi*, improvised by Augustus himself, as an ironic complement to the association of his life to a mime. On Augustus' sense of humour, see Southern (1998, p. 136).

⁶⁸ According to Néraudau (1996, p. 41-2), the mime argument is the mythification that Augustus assumed through all those prodigious stories that circulated about him since his conception.

⁶⁹ Fornaro (1988, p. 155-67), argues that the theatre clause is an ethical metaphor that expresses the awareness of duty fulfilled and does not have, in Suetonius, the pejorative sense of a hypocritical "farse of life" that has been given to it by his interpreters (and by Dio Cassius – 56.30.4), but is equivalent to a performance without a mask. See also Brandão (2019, p. 323-325) and Power (2014, p. 68-69).

⁷⁰ In fact, Tacitus (**Ann.** 1.5.4) mentions the rumour that Livia was responsible for Augustus' death. Dio Cassius (56.30.2) suggests that Livia had given him poisoned figs which, *mutatis mutandis*, seems to be a calque of the account of Claudius' death. See Martin (1955, p. 123-28); Questa (1959, p. 41-55); Martin (1991, p. 350-52).

RESENHA *

COLOMBANI, María Cecilia. **Hesíodo: discurso y linaje**. Una aproximación arqueológica. Mar del Plata: EUDEM, 2016, 523 p.

Juan Manuel Gerardi **

Hesíodo: discurso y linaje... es producto de una tesis de doctorado que ha constituido el objeto de una profusa generación de temas, problemas y enfoques en torno al poeta beocio que permite reconstituir la complejidad de un período intersticial en el que emerge una relación nueva entre las palabras y las cosas. Su autora, la Dra. María Cecilia Colombani, profesora titular de Filosofía Antigua (UNMdP) y de Problemas Filosóficos y de Antropología Filosófica (UM), explora en este libro cada uno de los *topoi* que comprenden las preocupaciones hesiódicas sobre el cosmos, los dioses y los hombres desde una perspectiva ético-antropológica.

Desde la primera página de **Hesíodo...**, Colombani sugiere una aproximación que se destaca por trascender, como propuesta metodológica, los horizontes del libro y se revela como un procedimiento analítico. Nos conduce a pensar las palabras en relación a lo que denotan, respecto a una determinada configuración social, al subrayar que no sólo tienen un valor

* Recibido em: 20/03/2017 e aceito em: 12/04/2017.

** Profesor ayudante en Historia Universal General Antigua en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). Doctorando del programa de doctorado de la Universidad Nacional de La Plata, bajo la dirección del Dr. Carlos García Mac Gaw (Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de La Plata), elaborando una tesis sobre "Violencia política y conflictos sociales en la crisis de la república romana". Miembro del Programa de Estudios sobre las Formas de Sociedad y las Configuraciones Estatales de la Antigüedad radicado en el Instituto de Historia Antigua y Medieval. Prof. José Luis Romero de la UBA dirigido por los Dres. Campagno, Gallego y García Mac Gaw.

comunicativo sino que poseen una cualidad de apertura o revelación. En este sentido, explora las marcaciones temporales de un discurso compuesto de múltiples significaciones y operaciones lingüísticas, a modo de una espesura genealógica de capas, según los lineamientos propuestos por Foucault, entre otros escritos, en **La arqueología del saber**¹.

El trabajo sitúa a Hesíodo en un período instituyente, momento típico de reelaboración de las estructuras vigentes, en el que se establece una nueva forma de comprender e interpretar el mundo, y busca por lo tanto determinar la novedad que en sus escritos emerge. En consecuencia, comienza por caracterizar el proceso por el que se produce el paso del mito al *logos* que acompaña el surgimiento de la Polis arcaica. De acuerdo con Colombani esto se revela en el empleo de imágenes míticas, como forma de explicación, a partir de cierto grado, incipiente, de conceptualización que se encuentra presente en la lógica del linaje. Un operador discursivo en el que están presentes configuraciones mentales y de época de contenido mítico-religioso y elementos caracterizados por una cierta secularización.

La idea del linaje funciona como un instrumento para clasificar, establecer juicios de valor e instaurar el escenario que perfila las condiciones socio-históricas de la época en un arco que se desplaza desde lo lumínico a lo oscuro. Dos campos simbólicos que permiten encontrar lo negativo y lo positivo en las figuras míticas de **Teogonía** y que en **Trabajos y Días** servirán para presentar la virtud, la justicia y el trabajo en oposición de la desidia, la falta de previsión y la corrupción. El discurso hesiódico adelanta la operación propia de la argumentación filosófica, en la medida en que comparte, con ese campo del saber, la búsqueda de los orígenes así como la selección, distribución y jerarquización de los elementos del cosmos. La autora demuestra de qué manera el linaje funciona, en el interior del texto, como categoría ética y política, que define la articulación entre el discurso y las prácticas sociales siguiendo los pares: Mismidad-Otredad, Positividad-Negatividad, Luminosidad-Oscuridad; Cosmicidad- Acosmicidad- Justicia e Injusticia. Estos pares conservan la ambigüedad de la palabra mítica poética que no ha sido cercenada por la tensión que la lógica de la no contradicción impone, en donde lo verdadero y lo falso se conciben como excluyentes. De esa manera, la dualidad de las series refuerza los lazos solidarios entre mito y *logos*.

Siguiendo el orden que el texto propone, en cada una de las seis partes del libro configura un abordaje, que la autora explicita en la introducción,

con el que trabaja analíticamente en dos planos de acción. Por un lado, interviene, en el orden del discurso que señala la arquitectura de **Teogonía y Trabajos y Días**, indisociable de la idea de linaje, y que incluso establece el nexo entre ambas obras, permitiendo una clasificación cosmológica y ético- antropológica. Por otra parte, analiza el plano de la significación del universo simbólico; cósmico, divino y humano. Ambos niveles no se conciben de forma independiente uno de otro, sino que constituyen un todo. En este sentido, aplica el modelo del rizoma desarrollado por Deleuze y Guattari a los efectos de construir un análisis en el que no hay proposiciones más fundamentales que otras y que cada bifurcación es tan importante para el conjunto de la explicación como las líneas principales de la argumentación².

En la segunda parte presenta la idea del texto bisagra. Hesíodo vive en un mundo en desplazamiento, tanto de estructuras arcaicas en transformación como de población, producto de la colonización de tierras, cuyo resultado es la formación de una nueva organización socio-política, bajo el sistema de la ciudad-Estado. El poeta proporciona, conforme a ese esquema mental entre épocas, una respuesta política a las necesidades de la incipiente Polis. La palabra-diálogo, que allí emerge, constituye el medio que expresa los requerimientos de la ciudad y la idea de una vida pública en aras del bien común, en donde el debate forma parte del ejercicio de la ciudadanía.

En la tercera sección del libro, aborda el tratamiento que Hesíodo hace del orden del universo, lo primerísimo, partiendo del Caos, en un tiempo que no es el conocido por los humanos. La autora afirma que la idea del linaje se aplica allí a partir de uniones, formadas por relaciones de opuestos-complementarios, como el de Caos y Gea. En la cuarta explora el juego de filiaciones del mundo de los dioses que perfilan las cualidades de los mortales. En último lugar, en la quinta intersección, se aboca a explicar la mirada que tiene Hesíodo sobre los hombres. La totalidad queda abarcada por el conjunto de la obra, que se ordena, con la voluntad de explicar lo real en su conjunto. Así, examina la geografía de cada uno de esos planos, con sus personajes (el poeta, el adivino, el rey de justicia, el purificador) que comienzan a articular lo que será el operador discursivo que atraviesa el texto.

La reconstrucción de los linajes, en la arquitectura mitológica, permite reconocer los ideales presentes en la cultura griega. La definición del *eidōs* positivo y del *eidōs* negativo. El proyecto del poeta se inscribe en una multiplicidad de potencias y figuras divinas de la vida espiritual de época

arcaica. Mientras que en **Trabajos y Días** encontraremos una línea de continuidad vinculada a las prácticas sociales de la vida aldeana en el marco de la polis. El linaje luminoso presenta la constitución del sujeto moral como el sujeto político a partir de valores que ya aparecen, en ciertos personajes de *Teogonía*, en las acciones ejemplares de Apolo y Zeus. Del mismo modo, el linaje oscuro, el otro polo de tensión, reafirma el movimiento especular de la imagen luminosa invertida que la autora pone en relación con la figura de la monstruosidad. Este desplazamiento permite observar la tensión entre medida y mesura, normalidad, por un lado, y, desmesura, anormalidad, alteridad absoluta, por otra. Un movimiento que revela la propia constitución antropológica del espacio mismo, que remite a la comunidad en su relación con el otro y su particular configuración cultural.

De este modo, el estudio proporciona algo más que una lectura sobre el aporte de Hesíodo en el campo de parentesco de las relaciones que se establecen entre el mito y el *logos*. El poeta constituye el último testigo de una palabra mágico-religiosa destinada a desaparecer. Para sostener esta hipótesis, Colombani identifica, con la precisión de quien se sumerge en la profundidad de las capas de significación del discurso, el modo en que Hesíodo emplea formas específicas de composición que articulan un todo entre el fondo divino y la acción humana. La definición, el orden y la sistematización lo sitúan en el contexto de producción intelectual que pronto aparecerá, con todos sus rasgos definidos, según la naturaleza propia del pensamiento filosófico. Un estatuto pre-conceptual que transforma las imágenes en espacios de dación de sentidos concretos, perfilando escenarios posibles. El *ethos* específico de la cultura griega de los siglos VIII y VII a.C. que se materializa en asignaciones de roles, formas de comportamiento, positivas y negativas, nociones de justicia, ideales ciudadanos y virtudes.

El abordaje arqueológico que la autora realiza, el entrecruzamiento de niveles de conocimiento, permite recuperar la construcción del saber, no como un elemento aislado, sino como el resultado concreto de determinaciones culturales, vinculadas a prácticas específicas que se resignifican en procesos de conceptualización. Colombani crea un lugar que uno puede transitar mentalmente con la sensación de acceder, a partir de las herramientas que propone, a los más detallados elementos que intervinieron en el proceso por el cual Hesíodo llegó a crear sus textos. Además permite vislumbrar, en un mundo que presenta un contorno verbal aún borroso, las distinciones que hacen inteligible las obras, ubicando en esa arquitectura del relato, las partes

que lo integran según su naturaleza. Cada uno de los *topoi* que recorremos no sólo ilumina el tema al que alude, sino que despliega sus relaciones con el resto del universo textual. Nos facilita el acceso a un mundo regido por Zeus, que establece la legalidad de los planos que Hesíodo presenta, un espacio de intrincadas intersecciones, cruces, continuidades y rupturas entre el mito y el *logos*.

Para concluir, una última apreciación de la obra. Este libro tiene la virtud de saber proponer las cuestiones centrales del problema en torno al discurso de Hesíodo, generando nuevos interrogantes que le permiten a lector profundizar en las redes de relaciones de ese período de transición. La riqueza de la tesis es que no concede una sola lectura, ni un principio de demostración único, los comprende en su totalidad, con sus relaciones, negaciones y afirmaciones. En cierta medida, recupera un axioma de las Ciencias Sociales que señala que no existe nada absoluto, al formar cada época parte de una realidad velada por la ideología dominante, que admite distintas miradas e interpretaciones.

Notas

¹ FOUCAULT, M. **La arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.

² DELEUZE, G; GUATTARI, F. **¿Qué es la filosofía?** Barcelona: Anagrama, 1997.

PERFIL DA REVISTA

A **PHOÏNIX** é um periódico de publicação semestral* do Laboratório de História Antiga (Lhia) do Instituto de História (IH) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O Lhia tem como objetivo divulgar as pesquisas em Antiguidade, realizadas no Brasil e no exterior. A **PHOÏNIX** constitui um veículo privilegiado para atingir esse objetivo.

A **PHOÏNIX** se caracteriza por ser um espaço isonômico de publicação dedicado a:

1. mostrar a originalidade e a singularidade das abordagens historiográficas brasileiras referentes às sociedades antigas;
2. estabelecer um lugar de diálogo entre os estudiosos da Antiguidade, brasileiros e estrangeiros, com os demais saberes;
3. garantir a liberdade de expressão, a diversidade teórico-metodológica, a qualidade científica e o despertar de novos talentos, sendo, por excelência, um lugar de experimentação, de debate e de crítica acadêmica.

Pensar as sociedades antigas como algo vivo na nossa cultura, situando o seu lugar numa história humana que abrange muitos caminhos, permite refletir mais lucidamente sobre as implicações e os embates da nossa sociedade, e esclarecer o que somos, comparados e confrontados aos outros, tanto em termos temporais quanto espaciais.

LABORATÓRIO
DE HISTÓRIA
ANTIGA – UFRJ



* Até o ano de 2008, a Phoïnix tinha periodicidade anual. A partir de 2009, tornou-se semestral.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Os artigos devem ser apresentados em arquivos em dois formatos: *Word for Windows* e PDF, tendo até 15 páginas (A4; espaço 1,5; margens 3cm; Times New Roman 12). Abaixo do título do artigo (centralizado, em negrito e caixa alta), o nome do autor (à direita, em itálico e caixa normal). Seguem-se o resumo em português e cinco palavras-chave também em português (justificado); uma linha após, o título, o resumo e as palavras-chave em inglês ou francês (justificado).

As notas devem aparecer da seguinte forma:

- Inseridas no corpo do texto entre parênteses, se forem somente indicações bibliográficas. Para produção historiográfica: a indicação será entre parênteses com sobrenome do autor, ano e páginas (SOBRENOME DO AUTOR, Ano, p.). Para passagens de textos antigos: a indicação será entre parênteses com autor, título da obra (em negrito) e passagem (AUTOR. **Obra** vv. ou número do livro, capítulo, passagem).
- Ao final do texto: se forem notas explicativas, numerar e remeter ao final do artigo.

As citações com mais de três (3) linhas devem vir em destaque, sem aspas, em itálico, espaço simples e com recuos direito e esquerdo de 1 cm.

A indicação da documentação e da bibliografia deve aparecer após o texto, separadamente: primeiro, a Documentação (escrita e/ou material) e, depois, as Referências bibliográficas em ordem alfabética pelo sobrenome do autor, seguindo as normas da ABNT 6023: 2002 (Informação e documentação – Referências – Elaboração), a saber:

- Para livro: SOBRENOME, Prenome do autor. **Título do livro:** subtítulo (se houver). Cidade: Editora, Ano.
- Para capítulo de livro: SOBRENOME, Prenome do autor. Título do capítulo. In: SOBRENOME, Prenome do autor. **Título do livro:** subtítulo (se houver). Cidade: Editora, Ano, p.

- Para artigo de periódico: SOBRENOME, Prenome do autor. Título do artigo. **Título do Periódico**, Cidade, v., n., p., mês (se houver), ano.

Quando forem utilizadas imagens no artigo, os autores deverão enviar os originais das mesmas ou cópia digitalizada e gravada em arquivo com terminação *TIF, individual para cada imagem e com resolução de 300 DPI.

Se fontes especiais (grego, sânscrito, hieróglifo, hebraico, etc.) forem utilizadas no artigo, os autores deverão enviar uma cópia das mesmas gravadas em arquivo.

O não cumprimento destas regras levará à notificação do autor, que deverá fazer as correções necessárias para a avaliação do Conselho Editorial, acarretando atraso na publicação do artigo.

Todo o material, anteriormente especificado, deverá ser enviado por *e-mail* para: revistaphoenix@gmail.com.

A data de entrega dos textos é até 31 de março para o número do primeiro semestre e até 30 de setembro para o segundo semestre. Os textos encaminhados serão apreciados por dois dos componentes do Conselho Editorial. Em caso de pareceres contraditórios, um terceiro membro do Conselho analisará o artigo.

O autor deve indicar: a sua filiação institucional, o seu maior título e o tema do atual projeto de pesquisa com o órgão financiador, caso haja, e o seu *e-mail*, se quiser divulgá-lo.

Leia também:



CARACTERÍSTICAS:

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 10,5 x 17,0 cm

Tipologia: Times New Roman 10/13

Papel: Ofsete 75g/m² (miolo), Cartão Supremo 250g/m² (capa)

Impressão: Kunst Gráfica

*Para saber mais sobre nossos títulos e autores,
visite o nosso site: www.mauad.com.br*