



PHOÏNIX



Maia X

2012

SUMÁRIO

EDITORIAL	9
OS FESTIVAIS COMO ENCENAÇÃO DA SOCIEDADE.....	12
<i>Ciro Flamarion Cardoso</i>	
TIEMPO Y ESPACIO EN HESÍODO. UNA LECTURA DEL MITO EN CLAVE TÉMPORO-ESPACIAL. TIEMPO, DIOSES Y HOMBRES. LAS PARADOJAS DE LA AMBIGÜEDAD	27
<i>Maria Cecília Colombani</i>	
A ICONOGRAFIA DE SONO E MORTE COM O CORPO DE SARPÉDON NA PINTURA DA CERÂMICA ÁTICA: PROBLEMAS DE DESCRIÇÃO E ANÁLISE	43
<i>José Geraldo Costa Grillo</i>	
O CENÁRIO DE GUERRA NA TRAGÉDIA EURIPIDIANA	64
<i>Nuno Simões Rodrigues</i>	
RISO E ENCENAÇÃO NAS METAMORFOSES DE LÚCIO APULEIO.....	76
<i>Luciane Munhoz de Omena</i>	
IMAGENS DE ALEXANDRIA.....	98
<i>Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa</i>	
CÔMODO E A DIFÍCIL TAREFA DE SUBSTITUIR MARCO AURÉLIO: PODER E LEGITIMIDADE.....	112
<i>Ana Teresa Marques Gonçalves</i>	
A SINAGOGA COMO HETEROTOPIA SEGUNDO JOÃO CRISÓSTOMO..	134
<i>Gilvan Ventura da Silva</i>	
RESENHAS	
HARTOG, F. Vidal-Naquet, historien en personne. L'homme-mémoire et le moment-mémoire. Paris: La Découverte, 142 p.	157
<i>José Antonio Dabdab Trabulsi</i>	
COLOMBANI, Maria Cecília. A Constituição do Sujeito na Pólis Clássica. Rio de Janeiro: Ítaca, 2012. 83p.	159
<i>Pedro Vieira da Silva Peixoto</i>	
PERFIL DA REVISTA	163
NORMAS PARA PUBLICAÇÃO	164

SUMMARY

EDITORIAL	9
FESTIVALS AS A THEATRICALIZATION OF SOCIETY	12
<i>Ciro Flamarion Cardoso</i>	
TIME AND SPACE IN HESIOD. A READING OF MYTH IN A TEMPORAL AND SPACIAL KEY. TIME, GODS AND MEN. THE PARADOXES OF AMBIGUITY	27
<i>Maria Cecília Colombani</i>	
THE ICONOGRAPHY OF SLEEP AND DEATH WITH THE BODY OF SARPEDON IN THE PAINTING OF ATTIC POTTERY: PROBLEMS OF DESCRIPTION AND ANALYSIS	43
<i>José Geraldo Costa Grillo</i>	
THE SCENERY OF WAR AT EURIPIDES' TRAGEDIES	64
<i>Nuno Simões Rodrigues</i>	
LAUGHTERS AND STAGING IN THE METAMORPHOSES OF LUCIUS APULEIUS	76
<i>Luciane Munhoz de Omena</i>	
IMAGES OF ALEXANDRIA	98
<i>Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa</i>	
COMMODUS AND THE DIFFICULT TASK TO REPLACE MARCUS AURELIUS: POWER AND LEGITIMACY.....	112
<i>Ana Teresa Marques Gonçalves</i>	
THE SYNAGOGUE AS HETEROTOPIA ACCORDING TO JOHN CHRYSOSTOM	134
<i>Gilvan Ventura da Silva</i>	
REVIEWS	
HARTOG, F. Vidal-Naquet, historien en personne. L'homme-mémoire et le moment-mémoire. Paris: La Découverte, 142 p	157
<i>José Antonio Dabdab Trabulsi</i>	
COLOMBANI, Maria Cecília. A Constituição do Sujeito na Pólis Clássica. Rio de Janeiro: Ítaca, 2012. 83p.	159
<i>Pedro Vieira da Silva Peixoto</i>	
PROFILE MAGAZINE	163
PUBLICATION STANDARDS	164

EDITORIAL

Onde começa o sentimento religioso e onde termina a vida social? Há realmente um começo e um fim? Para a contemporaneidade ocidental, teoricamente isso existiria. Um corte deveria separar o plano do sagrado da vida mundana, resultado de um processo crescente de laicização a partir do século XVIII no Ocidente. Se assim fosse, poderíamos compreender e tolerar a diversidade religiosa e a multiplicidade das práticas religiosas do mundo moderno, e até mesmo conseguiríamos nos definir como seres humanos por essa diversidade de crenças. Entretanto, não é isso o que verificamos quando analisamos algumas argumentações alegadas para justificar atos beligerantes ou a ingerência de preceitos religiosos em conteúdos escolares e pautas legislativas. Não estamos tão distantes dos antigos como pensávamos...

Somos desafiados a compreender a religião como parte do mundo, como mundana e cotidiana. Observando algumas das muitas práticas religiosas da Antiguidade, vemos como essa experiência de comunicação e de conexão imprime aos rituais um caráter de celebração; ao sacrifício, o aspecto do banquete; ao *sagrado*, uma espécie de comunhão com o divino, não em mim ou em deus, mas no mundo. O cosmos é sagrado; a natureza é sagrada; sagrado é o mistério e o *mythos* que o desdobra. A religião tende a ser este domínio em que o sagrado se abre para a vida cotidiana, oferecendo os caminhos do retorno àquele espaço em que deuses e homens banquetejam e festejam a origem e o fim de tudo. Por isso, é que costumamos dizer: não se pode separar, no mundo antigo, um domínio do religioso da vida de cada dia. Tudo está intrinsecamente emaranhado de tal forma que não pode haver um âmbito, uma prática ou um discurso em que não se pressinta a presença dos deuses, pois eles moram na cidade. Daí, o termo *homo religiosus* para caracterizar o sentimento de sacralidade presente de forma muito visível na Antiguidade. O sagrado era identificado com a fonte de significância, significado, poder e ser, e suas manifestações consideradas como hierofanias, cratofanias ou ontofanias, respectivamente aparências do sagrado, do poder ou do ser. Nesse contexto religioso, situam-se cinco artigos publicados neste número da revista **Phoïnix**.

Ciro Flamarion Cardoso apresenta um estudo comparativo entre dois rituais religiosos de temporalidade e espacialidade distintas: um egípcio do século XIII a.C. e o outro ateniense do século VI a.C. Condizente com a atual tendência em Antropologia e História das Religiões, o autor analisa, através dos ritos religiosos, como cada uma dessas sociedades construiu e transmitiu representações sobre a ordem das coisas. Esta abordagem também se encontra presente no artigo de Gilvan Ventura da Silva, que ressalta a preocupação cristã com os lugares onde se realizavam os ritos religiosos, manifesta no esforço de sacralização e dessacralização de lugares (edifícios) como expresso nas homilias de João Crisóstomo. Por um viés distinto, trilham os artigos de Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa, Maria Cecília Colombani e Luciane Munhoz de Omena. É a palavra sobre o sagrado o cerne dos três artigos: no primeiro, analisa-se a alegoria *logos* – palavra divina – pedagogo desenvolvida por Clemente de Alexandria; no seguinte, considerando-se o mito como um *logos* explicativo, objetiva-se compreender o conceito de temporalidade no interior da lógica dos mitos helênicos, e, no último, buscam-se compreender, na obra **Metamorfoses** de Apuleio, as representações sociais de poder a partir do riso sagrado, considerado como ato performático e simbólico, que pretende, através do vínculo com a divindade, a ordenação e o equilíbrio social.

A guerra e suas representações são o eixo dos artigos de José Geraldo Costa Grillo e de Nuno Simões Rodrigues. Porém, eles optaram por trabalhar documentações diferenciadas para tratar do tema. Grillo seleciona a morte de Sarpédon e faz dialogar a tradição literária deste episódio (HOMERO. *Iliada* XVI. 665-675) com sua representação em vasos cerâmicos. Para tanto, as imagens são analisadas a partir da descrição formal e da análise iconográfica. Tradicionalmente, os historiadores privilegiavam a documentação escrita e utilizavam as imagens para extrair alguma informação pitoresca sobre a vida privada e a arte, visando complementar ou ilustrar os textos escritos. Com a ampliação do conceito de documentação, os historiadores passaram a tratar as imagens como fontes históricas. Atentaram para o modo de produção de sentido da imagem através da sua interpretação, demandando, assim, métodos para sua operacionalização. Um deles foi o enfoque histórico-artístico, como o utilizado por Grillo, porém numa perspectiva que se afasta de uma História da Arte tradicional, preocupada excessivamente com a forma da arte visual e não com o seu sentido. Por sua vez, o artigo de Rodrigues envereda pelas tragédias eurípidianas visando estabelecer a relação entre a vivência sociopolítica do poeta com a forma como ele concebeu a sua arte narrativa e enquadrando algumas das

suas tragédias. Aponta como a guerra foi um dos recursos poéticos empregado por Eurípides para dar forma à ambição desmedida. Entretanto, alerta para não desconsiderar que o drama grego tinha um forte caráter de intervenção social e o próprio Eurípides conhecia a experiência bélica, o que lhe permitiu criar ambientes ficcionais visando evitar os impactos nocivos da guerra.

O artigo de Ana Teresa Marques Gonçalves se insere nos debates acerca da História Política. Desde a Antiguidade, a História Política teve um papel de destaque. No século XIX, almejava poder separar a História (dita como a verdade já que os fatos podiam ser comprovados) da ficção (os fatos que não podiam ser comprovados), através de uma meticolosa reconstituição dos fatos que, depois de verificados, eram ordenados cronologicamente num relato factual. Privilegiava-se, então, o Estado, as instituições em que ele se encarnava, os governantes e a conquista do poder, o que lhe conferia um caráter elitista. Porém, essa História Política passou a ser questionada pelo Materialismo Histórico desde fins do século XIX e pela Escola dos *Annales* a partir do início do XX. Percebe-se um afastamento da descrição e da narrativa, da ênfase no singular e individual e uma aproximação da análise e da explicação, das regularidades e da generalização. Na década de 1970, ocorre uma renovação da História Política. Algumas características ainda se apresentam, tais como: a cronologia dos acontecimentos políticos, a biografia dos grandes homens e a narrativa. Mas passam a ser analisados a partir de novos modelos teóricos, alguns deles oriundos da Ciência Política, que busca enfatizar a Cultura Política. Assim, por exemplo, ao investigar como ocorreu o processo para chegar ao poder, esta Nova História Política se instrumentaliza com um aparato teórico-metodológico que permita superar as limitações de uma História Política que ficou para trás. Para tanto, acompanha suas estratégias para interagir (circulação, negociação, apropriação, alianças...) dentro de uma sociedade desigual e hierarquizada, e atenta para a Cultura Política vigente. Justamente nessa ótica é que se desenvolve o artigo de Ana Teresa Marques Gonçalves, ao analisar o governo do imperador Cômodo a partir das obras de Herodiano e Dion Cássio, destacando as práticas políticas e as relações com os diferentes segmentos sociopolíticos que configuravam o Império Romano. Assim, a renovação da História Política permite que uma nova gama de questionamentos seja lançada em temas que até então pareciam esgotados.

Os Editores

OS FESTIVAIS COMO ENCENAÇÃO DA SOCIEDADE*

Ciro Flamarion Cardoso**

Resumo:

Este artigo parte da indagação sobre se seria possível estender a algumas sociedades antigas o enfoque de certos festivais como uma encenação da realidade, como no estudo realizado por Robert Darnton a respeito de uma procissão religiosa francesa dos Tempos Modernos. O tema é explorado com um exemplo egípcio, relativo ao festival de Opet (Tebas, século XIII a.C.), e outro helênico – o episódio da volta de Pisistrato ao poder, quando foi encenado um apoio da deusa Palas Atená a esse fato político (Atenas, século VI a.C.).

Palavras-chave: *encenação ritual do social; festival egípcio de Opet; encenação envolvendo a deusa Palas Atená na época da tirania.*

Introdução

Num livro seu que constitui uma coletânea de trabalhos curtos, o historiador-antropólogo Robert Darnton incluiu o ensaio “Um burguês organiza seu mundo: a cidade como texto” (DARNTON, 1986, p.141-88). Um dos elementos do capítulo em questão é a constatação de que a primeira metade da fonte que utiliza o autor – uma descrição da cidade de Montpellier em 1768, redigida por um burguês local – “está escrita como a narrativa de uma procissão”, esclarecendo o autor a seguir que, na Europa dos Tempos Modernos, as procissões eram eventos importantes na

* Artigo recebido em 31/01/12 e aprovado em 03/03/12.

** Professor titular de História Antiga e Medieval da Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade (Ceia/UFF) e do Programa de Pós-graduação em História (PPGH/UFF).

vida urbana e se caracterizavam por apresentar (ou representar), em seu ordenamento, os diversos segmentos da população citadina, considerados e hierarquizados de acordo com certa visão da ordem social (DARNTON, 1986, p.142-43). Este aspecto foi o que me chamou a atenção no artigo de Darnton, levando-me a perguntar: em que medida, com as fontes subsistentes, pode-se aplicar um raciocínio similar às sociedades da Antiguidade mediterrânea? Neste texto, tratarei de abordar tal tema mediante a análise de dois casos: um deles tomado à longa história do Egito faraônico, o outro à Atenas arcaica do século VI a.C.

Outrossim, esta exposição se insere na atual tendência, em Antropologia e em História das Religiões, de detalhar o estudo dos rituais, ressaltando a sua importância e o seu caráter de origem de muitos aspectos religiosos – quando, no passado, o aspecto ritual costumava com frequência aparecer numa situação excessivamente subordinada às crenças e aos mitos.

O ritual envolve, acima de tudo, *ações* ou *práticas*, coisas que as pessoas *fazem* ou *desempenham*. Pode incorporar pensamentos, mas primam, nele, os aspectos de ação sobre os conceituais. No transcurso das atividades rituais, a *função* do oficiante tem predomínio sobre a sua *pessoa*. Ainda mais do que outros aspectos das religiões, o ritual é altamente contextualizado, tem um forte caráter situacional, o que exige o cuidado de perguntar se práticas rituais aparentemente similares, constatadas em diferentes sociedades e épocas, na realidade supunham ou veiculavam os mesmos significados, ou significados próximos. Até mesmo a repetição de um tipo de ritual – por exemplo, os festivais divinos – não garante a identidade do desempenho e significado em cada ocasião, por mais que pareça rígido o controle sobre os gestos, palavras e etapas do ritual de que se tratar. O próprio fato de realizar-se em contexto modificado por alguma crise social, por exemplo, pode investir de novos conteúdos um ritual aparentemente repetitivo, rotineiro.

Alguns autores pretendem que a ação ritual tenha a ver com o hemisfério direito do cérebro – relações espaço-visuais e percepções holísticas não verbais – mais do que com o hemisfério esquerdo e, portanto, com o pensamento analítico e as percepções verbais bem delimitadas. Seu modo de ação tende a reforçar a unidade e a solidariedade que experimentam os participantes. Isto é assim, sobretudo porque o espaço do ritual é o dos limites, das zonas de transição (vida/morte, este mundo/outro mundo, pestilências e catástrofes, falhas a serem remediadas, garantia de que os ciclos sociais e naturais se reiterem satisfatoriamente, etc.). Ao contrário, porém,

do que pretenderam certas teorias hiper-realistas e hiper-racionalistas, numerosas e influentes, em especial no século XIX, embora os rituais habitualmente exerçam um efeito catártico e de busca de segurança num mundo inseguro, reduzi-los a uma forma de lidar com neuroses individuais ou coletivas é atitude altamente reducionista.

Com frequência, o ponto de partida da ação ritual é um evento ordinário, quotidiano, rotineiro (limpeza, banho, refeição, troca, etc.); mas tal ação modifica vários dos elementos integrantes dos eventos que utiliza ou de que parte, intensificando-os, formalizando-os e separando-os do contexto rotineiro de diversos modos. Assim, termina por distanciar-se do mundano, embora possa ser percebido em contraste com ele, observando-se, em cada caso, o que é modificado, invertido, negado ou aludido num contexto distinto.

A ação ritual apoia-se segundo modalidades e lógicas que variam muito num mundo de símbolos, ou seja, de simbolizações e semioses. É próprio dela uma tensão entre clareza e opacidade, ordem e caos – mesmo porque muitos dos símbolos que usa são abertos, maleáveis, dependentes para seu funcionamento do próprio contexto ritual, bem como passíveis de apreensões variadas, além de conterem sempre, ao mesmo tempo, níveis tanto manifestos quanto latentes, tanto conscientes quanto não conscientes. Não existe garantia de que os participantes em um mesmo ritual o percebam e vivenciem em forma exatamente análoga. Nesse sentido, podem atuar, entre outras variáveis, diferentes relações e situações sociais, envolvendo percepções distintas de elementos de uma mesma cultura.

Considerando-se o poder como uma relação, e não como algo que se exerce unilateralmente, a ação ritual é poder, mais do que simples instrumento de poder e controle. Uma das funções que exerce é, sem dúvida, legitimar a hierarquia social, com suas diferenças e privilégios. Sendo o poder uma relação, o poder que se exerce num ritual tanto pode, eventualmente, ser fator de conformidade (talvez mais frequentemente) quanto de mudança social. O funcionamento de um sistema ritual exige a presença de elementos de constrangimento, mas também de possibilidade, abertura, pelo menos, relativa e negociação, para que sua eficácia possa se manifestar. Em certos casos, o ritual improvisa, e ele pode ser um *locus* em que a tradição é revisada mais do que simplesmente reafirmada.

Por último, como qualquer fenômeno social humano, os rituais reiteráveis surgem, transformam-se e, em algum momento, o seu poder se deteriora.

Depois de uma fase mais ou menos longa de declínio de sua eficácia - durante a qual sua conservação pode ser somente uma tradição bastante artificial, mera fachada -, todo ritual acaba por desaparecer, seja enquanto o seu contexto sociocultural ainda está vigente, o que levará à sua substituição dentro de um sistema de pensamento e ação ainda reconhecível em seus contornos, seja quando o próprio contexto sociocultural desaparece (BELL, 1992; GRIMES, 1982; HAMERTON-KELLY [Org.], 1987; TAMBIAH, 1979. Especificamente sobre os rituais templários egípcios: SHAFER, 1997).

Talvez convenha esclarecer que, neste texto, limitar-me-ei ao ritual em seu sentido estritamente religioso, por não participar da tendência atual - sobretudo, antropológica e arqueológica - a estender a noção de “ritual” também a variados aspectos não religiosos das sociedades humanas. Basicamente, é minha opinião que um dos fatores que levam às escolhas atualmente populares a respeito é a adoção do assim chamado “individualismo (ou interacionismo) metodológico” (Cf. FAVERSANI, 2003). Para historiadores como eu, cuja tendência é sublinhar os aspectos coletivos ou sociais mais do que os indivíduos e suas interações, esses “rituais” não religiosos são encarados como programações sociais dos comportamentos - de que os rituais religiosos são exemplos, entre outros (Cf. SABBATINI et al., 1975).

O social encenado sob controle: o festival teban de Opet

Os antigos egípcios não faziam, obviamente, caracterizações sociológicas. Tinham, porém, um vocabulário que lhes permitia se referirem à sua sociedade, sobretudo em contextos míticos ou rituais, percebendo-a como um todo ou como composta por partes integrantes complementares. Três termos coletivos - *pat*, *rekhyt* e *henmemet* - formavam tal vocabulário. Cada um desses vocábulos podia, ocasionalmente, designar por si mesmo o conjunto dos humanos (ao que parece, egípcios unicamente). Mas também era possível que duas das palavras em questão aparecessem juntas - *pat* e *rekhyt* -; nesse caso, o primeiro termo assumia o sentido de “nobres” ou “privilegiados” (possivelmente, na origem, parentes do rei), e o segundo, o de “pessoas comuns” ou “súditos”. O termo *rekhyt*, de início, remetia (na época da unificação egípcia) a povos vencidos do Delta, o que mostra que seu núcleo semântico situava-se em torno da ideia de “sujeição”; com o tempo, passou a designar genericamente os súditos do rei do Egito, em especial os menos privilegiados. Por fim, os três termos podiam também apa-

recer todos juntos e, quando isto ocorria, *henmemet* designava uma categoria de seres humanos (egípcios) que se traduz habitualmente como “povo solar de Heliópolis” – ao contrário dos outros dois termos, compreensíveis sem problemas para nós quando designam, sem ambiguidade, categorias sociais distintas no sentido, como vimos, de separar os privilegiados dos não privilegiados (no antigo Egito, o elemento de distinção entre ambas as categorias era o acesso regular ou não ao Palácio real, entendido como Residência ou como máquina administrativa), *henmemet*, quando aparece como categoria social ao lado das outras duas, é de compreensão difícil. Há hipóteses, a respeito, que ora colocam tal categoria hierarquicamente acima da dos *pat*, ora abaixo dela, sem que disponhamos de elementos que esclareçam definitivamente a questão.

Vou ilustrar o uso dos três termos, mencionados num texto que tem a ver diretamente com o sentido que poderiam assumir no Festival de Opet, já que se trata de uma passagem de um hino a Osíris, integrante do encantamento 185 A (S 4) do *Livro dos mortos*, num ponto que se refere especificamente ao faraó em sua qualidade de Hórus, filho e herdeiro de Osíris, no processo de apossar-se dos diversos elementos do universo ao subir ao trono:

*Quão bem-vindo é o filho de Osíris, Hórus, firme em sua resolução [lit. seu coração]! Contemplai o filho de Ísis e herdeiro de Osíris, para o qual se reuniu o Conselho da Verdade – a Enéada, o senhor do universo em pessoa, os senhores de Maat que se uniram a ela [a Maat] e deram as costas à falsidade, todos reunidos – no grande recinto de Geb, para entregar-lhe o ofício de seu senhor, a monarquia da verdade (de Maat). (...) Ele [Hórus] recebeu o governo das duas margens (do Nilo), a coroa branca permanece em sua cabeça. Ele designou à terra os seus deveres, estando o céu e a terra sob sua responsabilidade. A humanidade lhe está sujeita: **rekhyt**, **pat**, **henmemet**; os egípcios e os habitantes das ilhas (do Egeu). O que o disco solar abarca está sob sua supervisão: o vento do norte, o Nilo, a inundação, as plantas que são a sustentação da vida, tudo aquilo que é renovado pelo deus do cereal. Ele dá toda a sua vegetação, o produto dos campos; ele traz a saciedade, colocando-a em todas as terras, enquanto todos se alegram, os corações estão satisfeitos, os peitos se rejubilam e todos estão felizes. Todos adoram a sua perfeição. (ALLEN, 1974, p. 204)*

Na parte do texto reproduzido que é pertinente ao nosso assunto, isto é, quando é mencionado o processo de sujeição dos humanos ao faraó, a forma de designar a totalidade dos egípcios é mediante a enumeração dos três termos que havíamos mencionado, também em outros casos, podendo constar só os dois primeiros (BARGUET, 1967, p.272); a seguir, por sinédoque, a menção aos habitantes das ilhas do Egeu ao lado dos egípcios caracteriza, de outro modo, a totalidade dos humanos – compreendendo, desta vez, todos os egípcios e todos os estrangeiros.

No dia 15 ou 19 do segundo mês da primeira estação, a da inundação (*akhet*), correspondendo *grosso modo* ao nosso m s de agosto, de acordo com o antigo calendário litúrgico egípcio – luniestelar – tinha início, a cada ano, o Festival de Opet, o mais longo dos festivais tebanos: sua duração passou de onze para vinte e quatro e, depois, para vinte e sete dias. Sua data fazia com que, ao começarem as festividades, a cheia do Nilo já estivesse, em anos normais, numa etapa avançada.

O início e, ao mesmo tempo, o momento culminante do festival era uma procissão que, partindo do templo de Karnak, dirigia-se ao de L xor, indo por terra e voltando pelo rio, como parece ter preferido a rainha Hatshepsut – a primeira a mandar elaborar uma representação em imagens de etapas da festa, ignorando-se se tal festividade existira antes de seu reinado, embora haja alguns indícios indiretos de que sim –, ou utilizava a via aquática tanto na ida quanto na volta, como depois se passou a preferir. Nessa ocasião, a barca-tabernáculo de Amon-Ra, contendo a estátua de culto, deixava o templo principal do deus, em Karnak, e, acompanhada da imagem do *ka* real em sua própria barca, bem como na das barcas-tabernáculos da esposa e do filho de Amon, respectivamente a deusa Mut e o deus Khonsu, dirigia-se ao seu outro grande templo, o de L xor, situado, como o de Karnak, na margem oriental de Tebas. Em L xor se desenrolavam ritos potentes, destinados a renovar as faculdades tanto do fara o quanto de Amon. Em seguida, as barcas sagradas voltavam a Karnak. Terminada a parte religiosa da Festa de Opet, começavam muitos dias de celebração coletiva, com grande consumo de comida e bebida, incluindo alguns aspectos que, hoje em dia, seriam chamados de carnavalescos.

Uma cuidadosa reconstituic o da procissão e do ritual de Opet foi proposta por Lanny Bell,   base: (1) de textos; (2) da configuração arquet nica dos dois conjuntos templários envolvidos, bem como do eixo processional que os unia (com capelas para o repouso das barcas sagradas no

caminho terrestre); (3) e, principalmente, da copiosa iconografia disponível a respeito (BELL, 1997, p.127-84).

A procissão tinha início, ao que parece, num santuário jubilar, construído por Thotmés III em anexo à parte traseira do eixo leste-oeste do grande templo de Amon em Karnak, o *Akh-menu*. À barca portátil contendo a estátua do *ka* real somavam-se sucessivamente as barcas de Amon, de Mut e de Khonsu, saindo de seus respectivos santuários em Karnak; carregadas por sacerdotes e acompanhadas por oficiantes, iam-se juntando à procissão solene que, segundo as representações feitas no reinado de Ramsés II, tomava o caminho do cais do templo, após ter o rei incensado as barcas da tríade divina de Tebas. No cais, as barcas-tabernáculos portáteis (incluindo a do rei-deus), o rei em pessoa e um círculo seleto de altos funcionários e sacerdotes eram embarcados em direção ao cais de Lúxor, situado mais ao sul. Em terra, acompanhando o lento e solene avanço da frota sagrada, sendo os barcos fluviais arrastados por meio de cordas puxadas por numerosos grupos de homens, outra procissão demandava Lúxor, integrada por tropas armadas, precedidas de estandartes engalanados com plumas, carros de guerra também ataviados, músicos e bailarinas acrobáticas. A multidão seguia o progresso de ambas as procissões, a terrestre e a fluvial, aclamando a passagem dos deuses e do rei divino. Ao chegarem ao cais de Lúxor, as barcas sagradas encontravam a procissão terrestre, agora encabeçada pelos príncipes, princesas e grandes funcionários da corte, carregando buquês e oferendas. O gado gordo, destinado aos sacrifícios, enfeitado, também estava à espera. A procissão, doravante unificada, penetrava no grande pátio setentrional do templo, cercado de colunas.

O que resta da decoração da época de Hatshepsut (proveniente de uma capela para repouso da barca divina portátil de Amon) deixa claro que, já em seu reinado, estava prevista a participação de representantes dos *pat* e dos *rekhyt* nas cerimônias desenvolvidas no templo de Lúxor – não somente os ritos de renovação de Amon e do faraó, de que ainda vamos falar, mas também, por exemplo, consultas oraculares à barca do deus. Com efeito, restam, no pátio com colunas de Lúxor, representações (da época da rainha-faraó) dos *pat* como humanos ajoelhados, e dos *rekhyt* figurados pelo pássaro, que é, na escrita, o hieróglifo habitual dessa palavra. Acompanham tais figuras inscrições que dizem “Adorar Amon-Ra [sendo o nome do deus acompanhado de diversos epítetos] por todos os *pat*, para que vivam” e “Adorar Amon-Ra [e epítetos] por todos os *rekhyt*, para que vivam”. Cerca de dois séculos mais

tarde, quando Ramsés II mudou a disposição e a decoração do pátio com colunas de Lúxor, manteve, na organização do espaço, uma divisão do pátio em questão, a qual reservava a sua parte oeste para a entrada da procissão proveniente de Karnak, enquanto do lado leste, figuras e inscrições indicam estarem previstos locais onde se poriam de pé representantes dos *pat* e dos *rekhyt*, que aguardariam a chegada da procissão para então aclamarem Amon e o rei. Também no grande pátio aberto do templo, numa etapa posterior das cerimônias, as figuras e inscrições voltam a mostrar que ali, igualmente, representantes das duas categorias aguardavam que o rei emergisse do interior do santuário após cerimônias de renovação dos poderes seus e de Amon, acessíveis somente a poucos privilegiados, para, de novo, aclamarem o monarca e o deus. No pátio maior, a entrada norte é designada por uma inscrição como sendo o lugar de ingresso dos *rekhyt*: “Grande portal do Rei do Alto e Baixo Egito, Usermaatrat-Setepenra [Ramsés II], (que) todos os *rekhyt* adoram para que (assim) vivam”. Ignoramos tudo, porém, sobre a maneira como eram selecionados os representantes dos *pat* e dos *rekhyt* que participavam, em Lúxor, do festival de Opet, adorando Amon e o rei. Podemos formular a hipótese de que a própria procissão, móvel, enquanto os *pat* e *rekhyt* aguardavam, imóveis, a sua chegada – o movimento processional podia, no antigo Egito, ser equiparado à trajetória do Sol no céu –, representasse o terceiro elemento simbolizador do povo egípcio, os *henmet* ou “povo solar de Heliópolis” (sendo a cidade de Tebas, aliás, considerada “a Heliópolis do sul”).

Chegada a procissão ao templo de Lúxor, após apresentar oferendas de boas-vindas aos deuses de Karnak, o rei encabeçava a continuação do movimento processional em direção ao interior do recinto mais sagrado do santuário, furtando-se, por algum tempo, com seus acompanhantes e as barcas divinas, ao olhar dos comuns mortais.

Na parte mais secreta do templo, realizar-se-iam as ações rituais destinadas a renovar tanto o rei quanto o deus, após as quais a multidão, incluindo representantes dos privilegiados e populares, desta vez no pátio maior de Lúxor, situado mais para o sul, acolheria o rei divino e os deuses, em especial Amon-Ra, cujos poderes haviam sido regenerados ritualmente. Uma parte do ritual incluía uma reiteração das cerimônias da coroação do rei pelo próprio Amon (representado, provavelmente, por um sacerdote mascarado). O faraó aparece representado, após tal cerimônia, como uma criança divina mamando numa deusa – um símbolo de renovação. Como os egípcios acreditavam que palavras semelhantes significavam conceitos

vinculados entre si, jogos de palavras marcavam pontos centrais do ritual de Opet. Assim, por exemplo, quando das oferendas do rei a Amon-Ra de Karnak no santo dos santos destinado à barca-tabernáculo do deus em Lúxor, a apresentação pelo faraó a Amon de “água pura” da inundação (*uab*) agia, por sua vez, sobre o próprio rei, tornando-o “puro” (*uab*). Quando o monarca estendia a Amon “flores frescas” (*renepyt*), tal ação “tornava jovem” (*renepyt.ti*) o ofertante; a queima de incenso (*senetjer*) em honra ao deus “deificava” (*senetjeri*) o faraó oficiante, etc.

Acredita Bell que a análise da festa de Opet sirva também para compreender a natureza especial do templo de Lúxor, que tomou a forma que ainda nele vemos hoje em dia, ao longo de um século e meio aproximadamente, entre o reinado de Amenhotep III (1391-1353 a.C.) e o de Ramsés II (1290-1224 a.C.), embora haja indícios de sua existência em etapa anterior, como vimos, se bem que traços arquitetônicos propriamente ditos do santuário mais antigo não hajam sobrevivido. Tratava-se, segundo aquele autor, de dois templos em um: uma parte do edifício, ao sul, era a residência habitual, durante todo o ano, de um avatar de Amon, chamado Amenemopet, deus ali cultuado todos os dias, enquanto a outra porção, muito mais extensa, ao norte, constituía um elaboradíssimo santuário para o barco-tabernáculo portátil de Amon-Ra de Karnak e as outras barcas que acompanhavam a sua, quando da visita anual a Lúxor, por ocasião do Festival de Opet. Tal festa demonstrava, entre outras coisas, que as duas formas de Amon eram consideradas modalidades de uma única divindade.

A interpretação do Festival de Opet empreendida por Bell depende também de uma teoria acerca do sentido atribuído à parte da personalidade dos homens e dos deuses que os egípcios denominavam *ka*. Dotado de muitas atribuições, incluindo a de permitir a continuidade da vida mediante a alimentação (refeições quanto aos vivos, oferendas no tocante aos deuses e aos mortos), no caso específico do rei o *ka* faraônico – que passava de um monarca de carne e osso para o seguinte sem deixar de ser o mesmo – seria também a representação essencial, no mundo visível, do deus criador, assimilado a Amon-Ra: configuraria, portanto, o elemento que penetrava e divinizava cada rei quando subia ao trono. O Festival de Opet servia para demonstrar a unidade básica do rei dos deuses, Amon, e de seu filho e representante na terra, o faraó, ao mesmo tempo que renovava os poderes de ambos ao iniciar-se, na época da inundação, um novo ano religioso (BELL, 1997; BELL, 1985; SOUROUZIAN, 1990; TEETER, 1999, p.41, 90, 93 e 206).

Palas Atená reconduz Pisístrato ao governo de sua cidade

O curioso episódio que nos interessará, agora, é narrado por Heródoto – I, 60 – e retomado em termos bastante similares por Aristóteles em sua *Constituição de Atenas*: XIV, 4. Teria ocorrido por volta de 556 a.C., embora tal data seja objeto de controvérsia, como acontece, aliás, com toda a cronologia dos exílios de Pisístrato. Depois de perder o poder em Atenas e ser exilado pela primeira vez, o tirano pôde voltar à cidade e reassumir a tirania, passados alguns anos, por ocasião de uma aliança com o almeônida Megacles. A maneira como tal coisa teria acontecido é narrada por Heródoto como um “plano tolo”: os confederados vestiram uma mulher alta e bela com uma armadura completa, puseram-na num carro e a conduziram à aglomeração urbana, precedida de arautos. Estes últimos anunciaram àqueles que acorreram para ver o espetáculo que deveriam acolher Pisístrato, já que a deusa Atená em pessoa o estava trazendo de volta à sua acrópole. A mesma coisa foi proclamada em toda a cidade e também na zona rural; e, segundo Heródoto, os atenienses não duvidaram de que se tratasse mesmo da própria deusa, diante da qual se prosternaram e aceitaram Pisístrato outra vez como tirano. Na versão de Aristóteles, Pisístrato estava também no carro, ao lado da mulher que representava Palas Atená, o que faz sentido (HERODOTUS, 1999, p.68-9; ARISTOTELE, 1972, p.15).

É interessante verificar como tal episódio é tratado em dois dos manuais relativos à antiga história grega, atualmente mais utilizados. O primeiro comenta:

Heródoto zomba da credulidade do povo ateniense, que acreditou que a deusa acompanhava Pisístrato: uma reflexão de um homem do século V que permite medir a distância que, na história das mentalidades, separa a época arcaica dos tempos clássicos (MOSSÉ; SCHNAPP-GOURBEILLON, 1990, p.161).¹

O segundo manual, após reproduzir *in extenso* uma tradução da passagem pertinente de Heródoto, recusa-se a opinar a respeito: “Whatever the truth of the tale...” (POMEROY; BURSTEIN; DONLAN et al., 1999, p.170). Ambos os manuais, portanto, escolhem tratar o episódio em questão nos termos em que o narram Heródoto e Aristóteles.

Minha interpretação é inteiramente diferente. Acho que o que contou Heródoto foi, na verdade, uma alegoria, uma procissão em que uma mulher

representou a deusa Palas Atená – sabendo os atenienses perfeitamente tratar-se de uma encenação – como meio de solenizar o retorno do tirano à cidade, uma vez transformada a situação política que o levava anteriormente ao exílio.

Nas procissões de Semana Santa brasileiras de um passado ainda recente, havia um episódio que se costumava nelas repetir todos os anos: o da Verônica, relativo a um milagre absolutamente apócrifo (isto é, sem referente nos Evangelhos). Uma mulher teria enxugado o rosto de Jesus quando este ia a caminho do Calvário e, magicamente, tal rosto, coberto de suor e sangue, teria deixado a sua imagem exata no pano por ela usado. Obviamente, a Verônica das procissões era uma mulher – habitualmente uma cantora – da própria cidade em que, ao ar livre, interrompia-se a marcha processional para que ela desenrolasse e mostrasse o pano, e cantasse o relato do milagre. As pessoas não ignoravam que se tratava de uma representação, uma encenação: nem por isso deixavam de ocorrer os processos simbólicos e afetivos pretendidos. Analogamente, há pouco mais de duzentos anos, no período republicano da França revolucionária, uma mulher podia representar a caráter, quando de certas festividades públicas, seja a República, seja a Deusa Razão, sabendo o público perfeitamente tratar-se de uma encenação – o que não vedava, também neste caso, que certos efeitos fossem obtidos mediante tal simbolização. Acho perfeitamente possível, portanto, imaginar, em meados do século VI a.C., arautos conclamando os atenienses a que acolhessem Pisístrato de volta à cidade e ao governo dela por vontade de Palas Atená, na ocasião representada por uma mulher vestida como a deusa; e que tal encenação pudesse, por sua vez, funcionar a contento e cumprir as finalidades pretendidas pelos que a organizaram – supõe-se que por iniciativa do próprio Pisístrato e de Megacles (só deste último, segundo Aristóteles), mas empregando o *savoir faire* considerável, adquirido em tempos recentes por aquela *pólis* arcaica na organização de procissões religiosas solenes –, mesmo sendo evidente a todos os espectadores que o que viam era uma mulher que representava a deusa patrona.

Quanto à acumulação, em Atenas, de um *know-how* no tocante à organização de festivais processionais elaborados, as fontes disponíveis são unânimes, com efeito, em afirmar que foi com os Pisistrátidas que as Grandes Panateneias se transformaram no principal festival religioso da *pólis* ateniense, pontuadas por um brilho e uma afluência do público local e de visitantes forâneos nunca vistos antes. Ora, as Grandes Panateneias tinham como núcleo uma grande procissão marcada por alegorias. A tirania grega

arcaica foi, com frequência – e o caso ateniense é especialmente paradigmático a respeito –, “o traço decisivo no estágio de transição do poder pessoal e familiar da nobreza para a cidade-Estado clássica” (FINLEY, 1966, p. 44). É verdade que ela aparece assim quando examinada retrospectivamente, com conhecimento do que ocorreu depois, e não por algum designio claramente expresso pelos próprios tiranos. Seja como for, a política religiosa dos Pisistrátidas prefigura em diversos pontos a que seria desenvolvida mais tarde por Péricles. Em ambos os casos, numa *pólis* enriquecida e crescentemente complexa do ponto de vista social, mediante o fortalecimento e o brilho dados aos festivais cívicos (além das Grandes Panateneias, no caso dos Pisistrátidas é preciso mencionar outras celebrações que incluíam aspectos processionais: os Mistérios de Elêusis e as Grandes Dionísias), tratava-se de exaltar, em especial na figura da deusa patrona da cidade, a unidade da Ática e a centralidade da política poliade, em oposição aos cultos locais e à gravitação, nesse nível, de poderes aristocráticos também dotados de bases locais (FRENCH, 1987, p. 55; MOSSÉ, 1969, p. 71-2; FORREST, 1966, p. 189; COHEN, 1961, p. 41; LÉVÊQUE, 1978).²

É verdade que minha interpretação do episódio de 556 a.C. não pode ser provada; apresento-a somente como plausível e sustento que é mais verossímil do que a versão de Heródoto, retomada por Aristóteles, de ter ocorrido um engodo: tal versão, assim como a temos, é a meu ver absolutamente carente de verossimilhança e reflete, antes de mais nada, o desejo presente em épocas posteriores de apresentar a tirania sob uma luz basicamente negativa, como capaz de apelar para engodos e espertezas de baixo calão (também o episódio do casamento de Pisístrato com a filha de Megacles é, certamente, uma história muito mal contada, sendo difícil dar-lhe crédito na forma como nos chegou).

Conclusão

Examinei, neste texto, dois exemplos de ação ritual – o primeiro, um festival anual tebano, o outro, um rito alegórico *ad hoc* destinado a solenizar e sancionar, na Atenas arcaica, uma situação específica (ou seja, o retorno do tirano Pisístrato à cidade, após um primeiro exílio, e ao poder) – em que, de maneiras muito diferentes, ocorreu uma encenação do social. No caso egípcio, tal se fazia, todos os anos, mediante a presença física de representantes selecionados (não sabemos como) dos populares e dos privile-

giados daquela sociedade, no templo de Lúxor, com a finalidade de, com a adoração e as aclamações a Amon-Ra e ao faraó divino, trazer um elemento de legitimação à ordem social vigente e, ao mesmo tempo, à renovação dos poderes divinos e régios que aquelas pessoas deveriam constatar e proclamar após um ritual secreto. No caso grego, a *pólis* ateniense falou pela voz de sua padroeira num episódio em que ela foi representada, no contexto de uma encenação processional alegórica, por uma mulher vestida de deusa.

A documentação disponível não permitiria, nos dois casos, explorar hipóteses derivadas de Bakhtin acerca da carnavalização e da possível inversão passageira da ordem social quando de festivais (Cf. PONZIO, 1987, p. 169-85). De um modo geral, a possibilidade de análises assim é mais factível para a Grécia antiga do que para o antigo Egito, considerando-se a documentação disponível.

FESTIVALS AS A THEATRALIZATION OF SOCIETY

Abstract: This article is an attempt to apply the kind of analysis of a religious procession in Montpellier (France) in the 18th century, written by Robert Darnton, to ancient societies; namely, an attempt to study religious festivals as a theatricalization of society. We chose two instances: the ancient Egyptian festival of Opet (Thebes, 13th-century BC); and a curious episode narrated by Herodotus and by Aristote: in 6th-century Athens, the goddess Pallas Athene seemed to ritually endorse the return of Peisistratus as tyrant.

Keywords: ritual theatricalization of society; ancient Egyptian festival of Opet; the goddess Pallas Athene endorses Peisistratus.

Documentação escrita

ALLEN, Thomas George (Ed. e Trad.). **The book of the dead or going forth by day**. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

ARISTOTE. **Constitution d'Athènes**. Editado e traduzido por George Mathieu; Bernard Haussoullier. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

BARGUET, Paul. (Ed. e Trad.) **Le livre des morts des anciens Égyptiens**. Paris; Cerf, 1967.

FRENCH, A. **Sixth-century Athens: the sources**. Sydney: Sydney University Press, 1987.

HERODOTUS. **The Persian wars**. Books I-II. Editado por G. P. Goold. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1999. Loeb Classical Library, 117.

Referências bibliográficas

BELL, Catherine. **Ritual theory, ritual practice**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1992.

BELL, Lanny. Luxor temple and the cult of the royal *ka*. **Journal of Near Eastern Studies**. v. 44, n. 4, p. 152-294, 1985.

BELL, Lanny. The New Kingdom “divine” temple: the example of Luxor. *In*: SHAFER, Byron E. (Org.) **Temples of ancient Egypt**. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1997, p. 127-84.

COHEN, Robert. **Atenas, una democracia desde su nacimiento a su muerte**. Barcelona: Aymá, 1961.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da História Cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FAVERSANI, Fábio. As relações interpessoais sob o Império Romano: uma discussão da contribuição teórica da escola de Cambridge para o estudo da sociedade romana. *In*: CARVALHO, Alexandre Galvão. (Org.) **Interação social, reciprocidade e profetismo no mundo antigo**. Vitória da Conquista (Bahia): Edições Uesb, 2003, p. 19-42.

FINLEY, Moses I. **The ancient Greeks**. Harmondsworth: Penguin, 1966.

FORREST, W. G. **La democracia griega: trayectoria política del 800 al 400 a. de J. C.**. Madrid: Guadarrama, 1966.

GRIMES, Ronald L. **Beginnings in ritual studies**. Lanham: University Press of America, 1982.

HAMERTON-KELLY, Robert G. (Org.) **Violent origins**. Stanford: Stanford University Press, 1987.

LÉVÊQUE, Pierre. Formes des contradictions et voies de développement à Athènes de Solon à Clisthène. **Historia**. v. 27, p. 522-49, 1978.

MOSSÉ, Claude. **La tyrannie dans la Grèce antique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

MOSSÉ, Claude. **Histoire d’une démocratie**: Athènes. Paris: Seuil, 1971.

MOSSÉ, Claude; SCHNAPP-GOURBEILLON, Annie. **Précis d’histoire grecque: du début du deuxième millénaire à la bataille d’Actium**. Paris: Armand Colin, 1990.

POMEROY, Sarah B.; BURSTEIN, Stanley M.; DONLAN, Walter; ROBERTS, Jennifer Tolbert. **Ancient Greece: a political, social and cultural history**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1999.

PONZIO, Augusto. **La evolución bajtiniana: el pensamiento de Bajtín y la ideología contemporânea**. Traduzido por Mercedes Arriaga. Madrid: Cátedra, 1987.

SABBATINI, M. et al. **Diccionario teórico-ideológico**. Buenos Aires: Galerna, 1975.

SHAFER, Byron E. Temples, priests, and ritual: an overview. In: SHAFER, Byron E. (Org.) **Temples of ancient Egypt**. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1997, p. 1-30.

SOUROUZIAN, Hourig. La “belle fête d’Opet” ou la barque d’Amon-Rê. In: JOURET, Rose-Marie. (Org.) **Thèbes, 1250 av. J.-C.:** Ramsès II et le rêve du pouvoir absolu. Paris: Autrement, 1990, p. 154-9.

TAMBIAH, S. J. A performative approach to ritual. **Proceedings of the British Academy**. v. 65, 1979.

TEETER, Douglas J.; TEETER, Emily. **Egypt and the Egyptians**. Cambridge; Cambridge University Press, 1999.

Notas

¹ Também em outro de seus livros, Claude Mossé comenta que a narrativa de Heródoto “diz muito sobre a credulidade do povo ateniense”, razão pela qual se deveria ter prudência ao mencionar, quanto a essa época (meados do século VI a.C.), uma “opinião pública em Atenas (MOSSÉ, 1971, p. 22). A posição da historiadora francesa retoma, aliás, a do próprio autor grego (I, 60): HERODOTUS, 1999, p. 68-9. Com efeito, Heródoto comentava que, desde tempos antigos, os gregos se distinguiam dos bárbaros por uma maior esperteza e uma possibilidade menor de expressarem opiniões estúpidas, o que tornava surpreendente o sucesso do plano urdido por Megacles e Pisístrato para enganar os atenienses, considerados os mais astutos dos helenos, com algo tão primário quanto uma mulher disfarçada de deusa.

² Claude Mossé afirma: “Desejoso de afirmar a unidade da Ática, ele [Pisístrato] favoreceu o desenvolvimento dos cultos em volta dos quais pudessem reunir-se todos os atenienses, em primeiro lugar o de Atená, a deusa tutelar da cidade cujas festas conheceram então um brilho particular, o de Dioniso, o deus popular do campo, o das duas deusas de Elêusis” (MOSSÉ, 1971, p. 24). O sentido da política religiosa dos Pisistrátidas parece-me ser um tema sobre o qual tanto a historiografia mais antiga quanto a mais recente estão suficientemente de acordo.

TIEMPO Y ESPACIO EN HESÍODO. UNA LECTURA DEL MITO EN CLAVE TÉMPORO-ESPACIAL. TIEMPO, DIOSES Y HOMBRES. LAS PARADOJAS DE LA AMBIGÜEDAD*

María Cecilia Colombani**

Resumen:

A partir de la complejidad que el mito entraña y de nuestro propio interés en “hacerlo hablar”, el proyecto de la presente comunicación consiste en pensar el concepto de temporalidad al interior de la lógica del mito. Para ello debemos entender al mito como una dación de sentido, como un logos explicativo, y, desde allí, recorrer algunas características del mismo para comprender su estructura interna, para, en un segundo momento, relevar el tema del tiempo al interior de su lógica.

Palabras-clave: temporalidad; espacialidad; mito; Hesíodo; dioses.

“Tanto se nos ha acostumbrado durante nuestros años jóvenes a los relatos y a los análisis de la mitología, que cuando llegamos a la edad de razonar no nos parecen tan asombrosos como en realidad lo son” (DETIENNE, 1985, p.5).

Introducción¹

¿Qué es lo que hace que lo que se denomina mito esté habitado o poseído por una necesidad de hablar, por un deseo de saber, por una voluntad de buscar el sentido, la razón del discurso considerado en sí mismo? (DETIENNE, 1985, p. 11). A partir de la complejidad que el mito entraña y de nuestro propio interés en “hacerlo hablar”, el proyecto de la presente

* Recibido em 03/11/11 e aprovado em 03/03/12

** Professora da Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades – Universidad de Morón – e da Facultad de Humanidades – Universidad Nacional de Mar del Plata.

comunicación consiste en pensar el concepto de temporalidad al interior de la lógica del mito. Para ello debemos entender al mito como una dación de sentido, como un logos explicativo, y, desde allí, recorrer algunas características del mismo para comprender su estructura interna, para, en un segundo momento, relevar el tema del tiempo al interior de su lógica.

La dimensión significativa que el mito supone implica una *eto-mito-poiética*. El mito aparece, pues, como un operador de sentido, como un generador de sentido. La dimensión significativa que el mito entraña, supone un núcleo de instalación simbólica: valores, símbolos, imágenes primigenias, ideas, creencias, instituciones, modelos de comportamiento, bases constituyentes de la identidad. Es en este horizonte donde se inscribe la capacidad mítica de una comunidad como modelo de instalación significativa. Se trata del horizonte simbólico desde el cual el mundo se vuelve una unidad de sentido, y, por ende, un espacio habitable, a partir, precisamente, de ese orden simbólico, ya que, “toda formación cultural es, al mismo tiempo, organización y sentido. Sentido que se organiza históricamente. Organización significativa que se despliega espacial y temporalmente” (SANTILLÁN GÜEMES, 1985, p. 23).

En este horizonte, el mito como *logos* explicativo es una historia sagrada, significativa, verdadera y ejemplar, que se inscribe en el plano de los relatos cargados de sentido, alejados de las palabras vanas, de las *epe akrata*, sin poder simbólico. Es una usina productora del sentido y del valor que la comunidad imprime a su modelo de instalación, determinando los principales códigos que rigen el comportamiento colectivo.

El mito se inscribe en esa lógica y en ese sentido constituye un modelo de pensamiento que obedece a reglas de formación discursiva precisas. Constituye un intento explicativo de lo desconocido que lo vincula a la idea de asombro y admiración, al tiempo que opera como medio de proveer respuestas a situaciones límites. Tal como sostiene Aristóteles “la maravilla ha sido siempre, antes como ahora, la causa por la cual los hombres comenzaron a filosofar [...] Quien percibe una dificultad y se admira, reconoce su propia ignorancia. Y por ello, desde cierto punto de vista, también el amante del mito es filósofo, ya que el mito se compone de maravillas” (ARISTÓTELES. *Metafísica* I, 2, 982b); el mito hilvana una doble preocupación: los problemas humanos y los problemas cósmicos, con lo cual ya podemos percibir el modo en que el mito da cuenta de los *topoi* que señalamos como enclaves de la trama cultural.

En el marco del espacio cultural, el mito, como historia sagrada², acerca a la divinidad, ya que, al tiempo que cuenta la historia de seres sobrenaturales, abre la dualidad de planos en la que se inscriben los dioses y los hombres, los inmortales y los mortales. El mito como historia sagrada explica cómo algo ha llegado a ser lo que es, ya sea el cosmos en su totalidad, o una parte de él, un comportamiento, una determinada institución. El elemento que legitima y posibilita la posibilidad de emergencia es siempre la divinidad en su registro álderico.

En este sentido, el mito se vuelve una historia significativa porque dona el sentido en torno al cual se inscribe el modelo de instalación de un determinado pueblo.

El mito como dación de sentido abre el universo de significación, única forma humana apropiación del mundo. Sentido y mundo son nociones solidarias que se autoimplican y sólo desde el *topos* del sentido el hombre toma posesión del mundo, lo hace suyo, le imprime su marca, lo humaniza.

Ahora bien, ¿Qué sucede con el tiempo al interior de esta estructura? ¿Cuál es el tiempo de los hombres y cuál el de los dioses? ¿Se puede, en realidad de hablar de tiempo en los dioses? ¿No son acaso los Sempiternos Inmortales de los que habla Hesíodo? En primer lugar debemos establecer algunas consideraciones de carácter ántropo-religioso para ver la cuestión del tiempo como eje de problematización.

Comencemos por el hombre. Se trata de pensar al hombre en dos dimensiones antropológicas fundamentales, sin las cuales es impensable hablar de hombre: su ser temporal y su ser espacial.

El tiempo nos convierte en seres históricos, precisamente porque estamos transidos por la temporalidad como marca humana. Pensar la temporalidad nos convierte en seres históricos, lo cual implica poder pensar nuestra propia muerte como marca de nuestra finitud.

El hombre interroga su temporalidad e historicidad a través del mito. El tiempo sagrado es, en cambio, la expresión de la temporalidad en otro registro: *in illo tempore*. Es el tiempo fuerte de los dioses, el tiempo prestigioso de los Inmortales de los que nos habla Hesíodo, la peculiar temporalidad de los *a-thanatoi*, con el valor de esa alfa privativa que niega el término *thanatos*, muerte: aquellos a quien no roza la muerte.

Para comprender este aspecto, debemos inteligir la idea de fractura ontológica, de dos *topoi*, de dos razas, impermeables la una a la otra, tal

como sostiene Louis Gernet, y que constituye el nudo dominante de esa lógica de la **ambigüedad** donde nos hemos instalado. En efecto, “si se realiza una investigación etnográfica y comparativa, se observa que los dioses presentan respecto a los mortales, un estatuto excepcional y heterogéneo al mismo tiempo. Por una parte, se pueden atribuir sus cualidades a una sistemática superioridad sobre los hombres. Por otra parte, debemos reconocerles también una diferencia específica. Los dioses se perciben distintos porque son más grandes, más poderosos, y más sabios que los hombres, pero también porque, para regular su existencia, eligen unas normas que le son propias y exclusivas” (SISSA; DETIENNE, 1990, p.50).

Así, ningún mortal puede compararse con un inmortal: el propio Zeus es *polyphéretos*, el más poderosos de todos los olímpicos, infinitamente más fuerte que el héroe más audaz. La heterogeneidad se mide en supremacía de distintos órdenes, siendo la fuerza, quizás, la más significativa.

En este marco de superioridad ontológica es de los dioses de quienes se obtienen dos cosas imprescindibles para la percepción del *kosmos*: la idea de orden y la de justicia. En efecto, el orden no difiere de la noción de *dike*, por cuanto ambas están idénticamente subtenidas por la noción de legalidad. Esto es lo permanente, lo que sostiene la legalidad del universo y ello es puro favor de los dioses.

A propósito de la fractura ontológica que separa al hombre de la divinidad, y a partir “de la representación del ser humano en el plano religioso del mundo (sobre todo en lo referente a la *distancia* que puede separarlo de los seres divinos así como, inversamente, a las posibilidades de aproximación o de asimilación” (GERNET, 1981, p.15), nos proponemos analizar esos dos *topoi*, aparentemente impermeables, el plano divino y el humano, que sugieren la idea de dos razas o dos mundos, cuya distancia se mide en brecha ontológica, la cual genera, al mismo tiempo, movimientos de aproximación y asimilación.

En este escenario que interpela la lógica intrínseca del mito, el signo de la atemporalidad, que hemos sugerido como marca identitaria del plano divino, guarda, no obstante, una cierta lógica temporal. Los dioses parecen tener una cierta vida cotidiana, un cierto movimiento, que se juega, como corresponde, en una espacialidad abierta y en una temporalidad acotada. Frente a la atemporalidad que su estatuto implica, un cierto registro temporal parece atravesarlo, tensionando, una vez, la lógica unívoca y dando cuenta de la ambigüedad que el mito supone y despliega en sus múltiples facetas.

Desde la epopeya homérica, el tiempo que atraviesa al hombre es el día efímero, la temporalidad efímera. Se trata del tiempo breve, de la corta duración, siempre dependiendo de la voluntad de Zeus, el padre de hombres y dioses, que guarda una particular relación con el tiempo: no sólo dispone del tiempo-destino de los mortales, sino que también regula el tiempo cósmico. “Desde el principio, y en particular desde la epopeya de Homero en el siglo VIII antes de nuestra era, la humanidad estuvo marcada e incluso estigmatizada por la noción de *día*, de tiempo breve, de tiempo instantáneo. Por ejemplo la palabra *crono*, que crecerá hasta convertirse en el dios *Tiempo*, es decir en el Padre de los días, en la **Ilíada** significa el instante, el momento singular y fugitivo” (SISSA; DETIENNE, 1990, p.21). El tiempo que baña la ciudad de Troya es la duración de lo diario, del día a día, del cada día, siempre dispuesto por la voluntad de Zeus. A la fugacidad del tiempo humano, le corresponde la fragilidad de la vitalidad humana.

Los dioses se reservan el “siempre” frente a ese tiempo breve de la corta duración, al tiempo que se reservan “una vitalidad de larga duración”; no obstante, ellos mismos parecen tener una cierta cotidianidad, lo cual los asemeja a los hombres. Parecen tener un tiempo propio, que paradójicamente, escapa a la lógica de la medición. La vida cotidiana de los dioses griegos parece jugarse en un tiempo cuasi-humano, que, como sabemos, no entra en los parámetros de los seres mortales ni en la dimensión del tiempo cuantificable. En el extremo mismo de la cuestión del tiempo, tema de la muerte es, en el *topos* humano, un nudo insalvable que arrastra la marca del envejecimiento en su misma dimensión, lo cual no parece rozar a los inmortales.

Los dioses viven en las alturas, en el magnífico Olimpo, donde el tiempo no parece transcurrir, ya que, ni las estaciones se suceden, ni el tiempo varía. Así como son *athanatoi*, son también *aeigénnetai*, nacidos para siempre. “Son concebidos, alumbrados, crecen hasta la edad que les va a corresponder y ahí se paran. A partir de ese momento sólo existen los días [...] La vida de los inmortales se cristaliza a una edad determinada que es inmutable. Es una vida puramente cotidiana, pues sólo existen días que empiezan y terminan con el movimiento del sol. Los dioses dan contenido, ocupan y distribuyen esos días que no están contados” (SISSA; DETIENNE, 1990, p.76).

Muerte y envejecimiento son las marcas de la preocupación antropológica por excelencia. En este sentido, los dioses son *akedées*, exentos de preocupaciones, más allá de que, en el marco de su ambigüedad, pueden preocuparse de muchos asuntos; es, incluso, el registro de la preocupación

el que los ubica en un marco de temporalidad, ya que la preocupación es fuente de acción. En efecto, “no existe por una parte el tiempo y por otra la preocupación, como si fueran dos nociones independientes. Por el contrario, esta última será la manera divina de que exista el tiempo y de estar los dioses junto a los hombres” (SISSA; DETIENNE, 1990, p.84).

Como vemos, la ambigüedad parece ser la nota dominante de la divinidad; no obstante, “las únicas diferencias irreductibles con la identidad de los humanos son la inmortalidad, la edad inmutable y una serie de extraordinarios poderes: velocidad, fuerza, invisibilidad o posibilidad de volar” (SISSA; DETIENNE, 1990, p.24).

Esa cotidianidad que tan intensamente parece homologar los planos, heterogéneos entre sí, puede ser rastreada con una serie de ejemplos que anudarán siempre la misma relación: tiempo y acción. Los dioses actúan, despliegan acciones, transforman con ellas el espacio y, como sabemos, la acción discurre en una cierta temporalidad, en una cierta secuencia temporal, en un cierto antes y después; es así como se vislumbra desde el mundo humano, que sólo capta el movimiento-acción asociado a la noción de tiempo.

Tiempo y acción en los dioses

A continuación, nos proponemos relevar esa **lógica de la cotidianidad**, donde la dupla acción-tiempo-espacio parece atravesar a los Inmortales, más allá de tener, como acabamos de ver, reservado el “siempre”, afín a su estatuto ontológico. La forma que hemos elegido es poner a los dioses en marcha, esto es, observándolos en su *dramática* divina, recuperando el valor de *drama* como acción, sobrevolando el campo del verbo *drao*, como nota identitaria. “Viajes, encuentros, disputas: los dioses se mueven en este ambiente en el que unos días se suceden a otros con un ritmo absolutamente semejante al que conocen los mortales. Se mueven, actúan, viajan, pero también descansan: saben dejarse llevar por el transcurso del tiempo, la ociosidad, el paso de las horas” (SISSA; DETIENNE, 1990, p.38).

Para alcanzar esta intuición de una cierta temporalidad divina, debemos, como sabemos, anudar la relación **acción-vida**. Los dioses nos devuelven su vida jugada en un cierto tiempo y siempre son los poetas los que nos devuelven ese escenario de tiempo-acción. “Así, en la obra de Homero y especialmente en la *Ilíada* la vida de los dioses se despliega en toda su densidad, en esa mezcla de acontecimientos y de rutina que la caracterizan

[...] allá donde, en la sucesión de hechos, se abran las ventanas de un teatro que habla, no de la mediocridad, sino más bien de la *vita*, de la existencia de los dioses (SISSA; DETIENNE, 1990, p.48).

La elección obedece a episodios de contenido dramático en la medida en que despliegan acciones jugadas en esa peculiar temporalidad y espacialidad que venimos rastreando. Los episodios elegidos despliegan acciones jugadas en el tiempo y en el espacio, únicas coordenadas que los mortales concebimos como forma de proyectar la condición divina.

La guerra: Zeus triunfante

Si hay un tópico que se singulariza por la acción transcurrida en el horizonte del tiempo, la guerra es quizás un hito paradigmático. Situémonos en el final de la titanomaquia hesiódica. Sin duda, la fuerza mayor es siempre de Zeus, por eso es el soberano, más allá de las alianzas estratégicas. Zeus guiado por su furia, que ya no puede contenerse, despliega todo su poder hasta que “una ardiente humareda envolvió a los Titanes nacidos del suelo y una inmensa llamarada alcanzó la atmósfera divina” (HESÍODO. **Teogonía** vv.696-697).

El fragor de la batalla vuelva a expresarse en términos fuertemente bélicos: “tronó reciamente y con fuerza” (v.839), “resonó la tierra, el ancho cielo arriba, el ponto, las corrientes del Océano y los abismos de la tierra” (vv.840-842), “se tambaleaba el alto Olimpo” (v.842), “se levantó el soberano” (v.843), “gemía lastimosamente la tierra” (v.843), “un ardiente bochorno se apoderó del ponto” (v.844), “hervía la tierra entera, el cielo y el mar” (v.847), “enormes olas se precipitaban” (v.848), “se originó una conmoción infinita” (v.850). Este es exactamente el peligro mayor: una conmoción que afecte la legalidad del universo.

Un Zeus poderoso, dotado del trueno, su fuerza, y el rayo, sus armas invencibles, termina envolviendo en llamas las monstruosas cabezas del hijo de Gea, hasta que, fulminado por la acción benefactora del dios, “cayó entre los oscuros e inaccesibles barrancos de la montaña” (HESÍODO. **Teogonía** vv.860-861).

La expresión hesiódica da cuenta de la duración del conflicto: en efecto, “Tras largos años de lucha” parece devolver la imagen de un antes y de un después, jugada en la tensión fragor-apaciguamiento, estado obtenido tras la definitiva victoria de Zeus.

Cada uno de los episodios bélicos puede ser leído desde la misma coordinada espacio-temporal: un espacio para los vencedores, otro para los vencidos, generalmente de signo contrario al primero.

Del mismo modo, una temporalidad de secuencia abraza el relato, el cual da cuenta de acciones que parecen sucederse en el tiempo de la dramática divina. La titanomaquia es otro ejemplo emblemático de la dimensión témporo-espacial que el *logos* recoge en su narrativa poética.

El nacimiento: Dioses gestantes

Acción emblemática que se juega en el más nítido registro de la temporalidad, ya que el nacimiento parece devolver un antes y un después, un no ser y un empezar a ser. A diferencia del dios cristiano que no conoce principio, los dioses griegos han nacido con y en el mundo; han llegado a la existencia en el marco de una dimensión erótica que implica deseo-acción-movimiento.

Hesíodo nos abre un panorama inmenso en torno a esta idea de generación. Retornemos, sin ir más lejos, a los padres que Aristóteles refiere, pero pensemos su presencia desde su función generadora: “Tetis con Océano parió a los voraginosos Ríos: el Nilo, el Alfeo, el Eridano de profundos remolinos, el Estrimón, el Meandro, el Istro de bellas corrientes, el Fasis, el Reso, el Aqueloo de plateados remolinos...” (HESÍODO. **Teogonía** vv.237-240). La sucesión no culmina allí; el poeta nombra otros ríos e incluso otra sagrada estirpe de hijas que se encargan, junto con Apolo, el Flechador, y los Ríos, de la crianza de los hombres en la tierra. Nos referimos a las Océánides, “las hijas más antiguas que nacieron de Océano y Tetis. Y aún hay otras muchas; pues son tres mil las Océánides de finos tobillos que, muy repartidas, por igual guardan por todas partes la tierra y las profundidades de las lagunas, resplandecientes hijas de diosas” (HESÍODO. **Teogonía** vv.363-365).

Si atendemos a que **Teogonía** es, precisamente, el largo linaje de los dioses, el tópico del nacimiento es el núcleo de la palabra poética. Otras marcas espacio-temporales las encontramos a la luz de la **dramática divina**, allí donde el poeta narra algunos episodios que pueden ser leídos desde la metáfora del poder a la luz de lo que constituye la gran organización cósmica.

Debemos remitirnos a la unión entre Gea y Urano para rastrear esas marcas. En primer lugar Gea “engendró también a los Cíclopes de corazón

soberbio, a Brontes, a Estéropes y a Arges de impetuoso ánimo” (HESÍODO. **Teogonía** vv.139-140); en segundo lugar, “Otros aún de Gea y de Urano nacieron, tres hijos grandes y vigorosos, innumbrables, Coto, Briareo y Giges, hijos soberbios” (HESÍODO. **Teogonía** vv.147-149).

Se nos impone iniciar una reflexión en torno a Gea desde otro lugar, siempre emparentado con la metáfora espacial y ver allí marcas temporales.

Gea aparece como un espacio capaz de engendrar, de dar a luz. Desde esa capacidad que la ubica como potencia productora. Más allá de ello, queremos retornar al antro que tierra representa y al papel de Urano en la dramática divina: “y de ellos, tan pronto como uno nacía, a todos ocultaba y a la luz no liberaba, en el antro de Gea, y con su mala acción se complacía Urano; pero dentro se lamentaba la enorme Gea, cargada, entonces ideó una engañosa y malvada táctica” (HESÍODO. **Teogonía** vv.156-160). El espacio-Gea se vuelve interno, cerrado, oscuro, antro para albergar hijos tan oscuros y tenebrosos como la morada. El término es *keuthmón*, escondrijo, antro, cueva, caverna; el verbo asociado es *keútho*, esconder, ocultar. Urano oculta a sus hijos en Gea-escondite. El útero de Gea se convierte en el espacio del ocultamiento, en espacio que invisibiliza y mantiene en la oscuridad, sin permitir que los hijos conozcan el otro espacio, el exterior, el abierto, el luminoso. La acción tensiona los espacios: el adentro y el afuera, el cerrado y el abierto, el oscuro y el claro, el tenebroso y el luminoso. Gea-antro es la imagen del primer elemento de cada par: interna, cerrada, oscura, tenebrosa, albergue de figuras monstruosas.

Al mismo tiempo, se puede leer la temporalidad que el relato despliega en su lógica peculiar. Hijos que primero nacen, que luego son retenidos y que finalmente salen a luz. Tres secuencias que hilvanan una lógica temporal, propia del *illo tempore* que embarga toda dramática divina.

El parto: Rea perseguida

La propia Rea repite la metáfora témporo-espacial. El parto será oculto, por fuera del orden de lo visible y luminoso, nocturno, si se permite la licencia; no porque sepamos cuándo ocurre, sino por su nivel de ocultamiento, por el espacio clausurado donde la acción tiene lugar. Así, “la enviaron a Licto, a un rico pueblo de Creta, [cuando ya estaba a punto de parir al más joven de

sus hijos, el poderoso Zeus. A éste le recogió la monstruosa Gea para criarlo y cuidarlo en la espaciosa Creta]” (HESÍODO. **Teogonía** vv.477-481).

El ocultamiento es el pasaporte a la vida, y con ello se abre la secuencia temporal del nacimiento, que supone un antes y un después. La enviaron a Licto y luego se produce el parto. Secuencias de acciones de alto nivel antropomórfico dan cuenta de esta lógica que embarga al mito. Desaparecer de la vista del padre es la posibilidad de aparecer sobre la superficie de la tierra. Ocultar para desocultar, velar un nacimiento para develarlo dónde y cuándo sea propicio. Podemos afirmar que este plan, este momento crucial del relato, como una pequeña joyita de colección, anticipa la futura organización cósmica. Se está jugando el futuro de hombres y dioses en este acto maestro urdido por la díada Gea-Rea: “Le cogió en sus brazos y le ocultó en una profunda gruta, bajo las entrañas de la divina tierra, en el monte Egeo de densa arboleda” (HESÍODO. **Teogonía** vv.482-485).

La “metáfora espacial” parece repetirse. Hijos aprisionados bajo el inmenso volumen paterno, sin conocer la luz, hijos tragados por un padre violento, Cronos, que los retiene en su interior, y ahora, hijos ocultados en un espacio subterráneo para ser invisibilizados. Si bien los móviles son diferentes, una misma ecuación espacial invisibiliza lo que no puede ser visto.

Al mismo tiempo, las huellas temporales: un antes y un después, una secuencia lógica en el relato, a propósito de la tensión ocultamiento-desocultamiento, deglución-vómito, embarazo-parto; el relato parece desplegar la temporalidad que la diferencia de estados y momentos supone.

Una vez más, tras un largo período nocturno, la luz está asociada al ejercicio de cierta acción violenta, directamente proporcional a la *hybris* del soberano que imparte la primera crueldad. Una vez más, parece darse la lección antropológica griega: tras el sufrimiento, algún alivio posible; la crueldad y el horror con sus consecuentes correlatos lumínicos, lo oscuro, lo tenebroso, lo nocturno, parecen ser el *kairos* del acceso a otro registro, diurno, luminoso, claro. Entre el dolor y el alivio, una cierta temporalidad acoge el desplazamiento.

La astucia: Gea combativa

“La monstruosa Gea se alegró mucho en su corazón y le apostó secretamente en emboscada. Puso en sus manos una hoz de agudos dientes y disimuló perfectamente la trampa”. (vv.173-175). La astucia de Gea es un rasgo de poder, al servicio de su resistencia; no se trata de quien está

abatido por el dolor y la pasividad que el mismo puede acarrear. Por el contrario, desde las entrañas del odio y el sufrimiento, se alza este acto de insurrección, finalmente modelado por Cronos. Entre un momento y otro, el tiempo media en la secuencia del relato.

El momento final se acerca y el drama mítico crece en tensión. Urano no descansa en su acoso sobre Gea. Se echa sobre ella y la contiene por todas partes, deseoso de contacto amoroso. Este es el *kairos*, el momento oportuno de la acción y el reinado de Urano está llegando a su fin. “El hijo, saliendo de su escondite, logró alcanzarle con la mano izquierda, empuñó con la derecha la prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes, y apresuradamente segó los genitales de su padre y luego los arrojó a la ventura por detrás” (vv.178-182). Simbólica castración de un miembro que parece ser la representación misma del poder. Del poder de fecundar, de la potencia procreadora y del poder de penetrar. Cronos-parricida arremete contra el lugar del poder.

Espacio y tiempo se dejan intuir en el orden del relato. El vientre materno vuelve a ser el espacio de la resistencia y el antes y el después del acto es el orden mismo de la castración. De un Urano potente a un Urano castrado, el “luego”, el “después” es la nueva organización del poder regio, que encumbra a Cronos en un nuevo tiempo.

El deseo: Zeus esposo

Mnemosyne es la señora de las colinas de Eleuter, quien amancebada con el Padre Crónida alumbró a las nueve Musas en Pieria. La expresión es elocuente y habla, por supuesto, de contacto amoroso, lo cual permite la reproducción sexuada, y con ello, la experiencia de cierta temporalidad. Nueve noches se unió con la diosa el prudente Zeus, subiendo al lecho sagrado y alejado de los Inmortales, lo cual supone un desplazamiento del padre de dioses y hombres en busca de su esposa; desplazamiento espacial y temporal, que la clave antropomórfica devuelve en la singularidad del relato. Cuando el ciclo de las estaciones hubo culminado, “nueve jóvenes de iguales pensamientos, interesadas sólo por el canto y con un corazón exento de dolores en su pecho, dio a luz aquélla, cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo”. (HESÍODO. **Teogonía** vv.60-63). La esposa es una señora esposa. La señora de Eleuter es la Memoria sacralizada, una omnisciencia de carácter advinatorio, que por nueve meses ha llevado a

las deliciosas hijas del Padre en su sagrado vientre, como espacio materno, dando cuenta de la temporalidad que atraviesa todo acto de gestación, empapando, una vez más, de marcas temporales a un relato sin tiempo.

La fiesta: Musas celebrantes

Momento excepcional que pone en marcha una serie de acciones que parecen requerir del soporte del tiempo. Elegimos a las Musas, a las bienhabladas hijas de Zeus, para visualizar otro registro del tiempo: el de la celebración. Al mismo tiempo, la fiesta constituye n momento privilegiado de la vida de la ciudad, donde los dioses irrumpen en el espacio cívico y en el tiempo de los mortales.

Estas divinidades constituyen el arquetipo de la función festiva porque son las dulces hijas del Padre, nacidas para celebrarlo eternamente con la música, el canto, la danza y la recitación, que fluye dulcemente de su ser. Otra vez la marca antropomórfica jugándose en la duración como horizonte de realización. Cantar, danzar, recitar son acciones que se inscriben en su tiempo de ejecución.

Son ellas, las que vienen a Hesíodo a regalarle su canto, que el poeta Asclepiades, del siglo III a.C. retrata de este modo: “Te miraron las Musas, Hesíodo, en los montes fragosos cuando al mediodía tu grey apacentabas y, acercándose todas a ti, una florida y hermosa, sacrosanta rama de laurel te dieron y el divino licor que en la fuente Heliconíade mana gracias a la pezuña del caballo alado por que, de ella saciado, supieras la raza y las obras cantar de los dioses y los héroes antiguos.” (ASCLEPIADES. **Antología Palatina IX**, 64 *apud* PÉREZ JIMÉNEZ, 2000, p.XXXV).

El nomadismo: Dioniso visitante

Apenas un atajo en nuestro trabajo: Dioniso. Si bien Hesíodo lo nombra cuando se refiere a los matrimonios de Zeus con mortales, no es el poeta quien nos informa del aspecto que queremos enfatizar en estas páginas. La elección de Dioniso, el dios nómade e itinerante por excelencia³, nos permite relevar la marca del desplazamiento como tópico que combina espacio, movimiento y tiempo.

Los humanos percibimos todo desplazamiento en el horizonte de una temporalidad que vuelve a jugarse en un antes de la llegada, y un después

del arribo, en un primer espacio de partida y en un espacio ulterior, tanto geográfico como temporal.

Al mismo tiempo la itinerancia dionisiaca pone al dios en contacto con otra temporalidad y otra espacialidad: el tiempo y el territorio de la ciudad. Argos, Orcómenos, Tebas reciben la presencia de Dioniso, que llega a la ciudad para quedarse y desplegar su manía más cruel, generalmente a partir del acto de *hybris*, soberbia, de esas mismas ciudades que le han negado su reconocimiento como olímpico.

Podemos tomar otro episodio de arribo. Es el episodio en el demos de Icarión, al noroeste de Atenas, lo que nos conduce al destino del rey Icaros y sus invitados al banquete ofrecido. Es Apolodoro quien relata la escena, donde Dioniso llega a la tierra del rey por una noche y esconde bajo el pliegue de su manto la primera planta de vid. Es entonces cuando deja furtivamente una cepa que había prometido al dueño de casa. Es a partir de ella que se podrá obtener una magnífica bebida, cumplidos los requisitos técnicos que serán los que los hombres deban seguir para obtener la bebida “que hace que descansen del dolor esos desdichados cuando se llenan con el fluido de la vid, y les da sueño y olvido de los males cotidianos, y no hay otro remedio de las penas” (EURÍPIDES. **Bacantes** vv.279-282). La entrega lleva consigo el germen de la terribilidad que suele acompañar al invitado. El rey convoca a sus vecinos a degustar la nueva bebida y uno a uno va cayendo, capturados por la ebriedad. Dioniso los ha sacado de sí, tal como ocurre en el estado de embriaguez y tal como ocurriera tantísimas veces en su epifanía hostil; mientras tanto, los que aún quedan vivos, atacan al rey hasta golpearlo salvajemente y acabar con su vida. La llegada reúne dos marcas dionisiacas por excelencia: la extrañeza de un arribo inesperado, furtivo, de quien llega para pasar desapercibido y la crueldad de quien no conoce concesiones.

Insistimos: no es Dioniso el único que se desplaza. Allí está el mismísimo Zeus, abandonando el Olimpo en busca de *Mnemosyne*, a quien va a desposar durante nueve noches, subiendo a su lecho; Deméter buscando sin descanso a su amada hija Perséfone, raptada por Hades, con el consentimiento de Zeus; Leto, buscando afanosamente dónde parir a su hijo Apolo, ya que ninguna ciudad se ofrece para tal nacimiento, temerosas de la soberbia del futuro vástago y de las represalias de una Hera enfurecida; Apolo recorriendo el territorio para fundar su gran templo, siendo Delfos finalmente la elegida, tras largo periplo.

Sólo algunos casos emblemáticos donde el movimiento-desplazamiento refuerza el antropomorfismo y abre un horizonte de temporalidad que nunca reviste el estatuto de lo medible y cuantificable, notas constitutivas del tiempo humano. Es siempre por la vía de la acción que nos instalamos en un tiempo que parece transcurrir. Pero, sabemos: sólo parece.

Conclusiones

Recorrido arbitrario como suelen ser todos los recorridos que obedecen a un recorte deliberado; arbitrario pero suficiente para hilvanar la ecuación acción-espacialidad-temporalidad, siempre en el marco de una lógica que hace del tiempo de los dioses un “siempre”.

Los dioses guardan la peculiar paradoja que la lógica de la ambigüedad nos reserva en su despliegue ficcional: parecen tener una *vita* cotidiana en el horizonte de su inmortalidad. Hechos de un registro “humano, demasiado humano”, según la expresión de Nietzsche, sobre un telón de fondo divino.

Los Inmortales, los que se reservan el “siempre”, parecen jugarse en un mundo que aparece transido por la idea de duración. Paradojas de una raza otra, de un mundo áltero que nos sorprende, rompiendo desde su alteridad ontológica, la lógica familiar que captura a los mortales, aquellos que, como sabemos, juegan su acción en el tiempo corto, en la breve duración, alcanzados por las estaciones que se suceden, marcando el ritmo cronológico de sus vidas, y, alcanzados, por supuesto por la muerte, “esa amante despechada”, a decir de Joaquín Sabina, que acecha a cada instante, exactamente cuando los dioses lo deciden, interrumpiendo el tiempo de los hombres, que, sin dudas, parece pertenecerles.

Nos propusimos transitar el relato mítico tratando de aportar algún elemento más al trazo de una gramática del lenguaje mítico, en términos de Marcel Detienne⁴.

Quizás estas preguntas, sólo algunas entre otras, que se formula el propio Detienne sean las que impulsan la presente preocupación teórica: “¿Qué voz se ha de oír en la mitología? ¿Qué pensamiento se ha de descubrir en ella? ¿Es este lenguaje el lenguaje primario, el de una humanidad en su infancia? ¿La ingenuidad de la ignorancia o la palabra original?” (SIS-SA; DETIENNE, 1990, p.5). A estas preguntas de la pluma de Detienne, podamos agregar la pregunta que este texto interpeló a la letra mítica ¿Qué pasa con el tiempo en el relato?

Nuestro desafío fue ver qué nos dijo el mito desde la singularidad de su territorio. “Las brumas de un viaje a tierra desconocida” (SISSA; DETIENNE, 1990, p.8), tal como define Detienne a su proyecto de interrogar la gramática del mito, no hacen sino ponernos en estado de alerta para escuchar esa voz y tratar de pensarla a la luz de ciertas condiciones materiales de existencia para saber desde dónde habla la voz que habla.

TIME AND SPACE IN HESIOD. A READING OF MYTH IN A TEMPORAL AND SPACIAL KEY. TIME, GODS AND MEN. THE PARADOXES OF AMBIGUITY

Abstract: From the complexity that involves the myth and of our own interest in “do speak” it, the draft of this communication is to think the concept of temporality inside the logic of the myth. To do this we must understand the myth as a givenness of sense, as an explicative logos, and from there analyze some features of it to understand its internal structure, for, in a second time, relieve the theme of time inside its logic.

Keywords: temporality; spaciality; mith; Hesiod; gods.

Documentação escrita

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Barcelona: Iberia, 1984.

EURÍPIDES. **Bacantes**. Traducción, estudio preliminar y notas: Nora Andrade. Buenos Aires: Biblos, 2003.

EURÍPIDES. **Tragedias**. México: Cátedra, 1993.

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

HIMNOS HOMÉRICOS. **La Batracomiomaquia**. Madrid: Gredos, 2001.

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

Referências bibliográficas

COLOMBANI, M. C. **Hesíodo**. Una introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

COLOMBANI, M. C. **Homero**. Una introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

- DETIENNE, M. **Apolo con el cuchillo en la mano**: Una aproximación experimental al politeísmo griego. Madrid: Akal, 2001.
- DETIENNE, M. **Dioniso a cielo abierto**. Barcelona: Gedisa, 1986.
- DETIENNE, M. **La invención de la mitología**. Barcelona: Ed. Península, 1985.
- DETIENNE, M. **Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica**. Madrid: Taurus, 1986.
- ELIADE, M. **Tratado de historia de las religiones**. Madrid: Cristiandad, 1974.
- ELIADE, M. **Aspects du mythe**. Traducción, Luis Gil. Barcelona: Labor, 1983.
- GERNET, L. **Antropología de la Grecia Antigua**. Madrid: Taurus, 1981.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. Introducción. In: HESÍODO. **Obras y Fragmentos**. Madrid: Gredos, 2000.
- SANTILLÁN GÜEMES, R. **Cultura, Creación del pueblo**. Buenos Aires: Guadalupe, 1985.
- SISSA, G. y DETIENNE, M. **La vida cotidiana de los dioses griegos**. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990.
- VERNANT, J.-P. **Mito y pensamiento en la Grecia Antigua**. Barcelona: Ariel, 2001.

Notas

¹ El cuerpo del texto que corresponde a la dimensión del mito como *logos* explicativo ha formado parte de la conferencia pronunciada en la Facultad de Letras de la UFRJ, titulada **El mito como forma de habitar el mundo. El legado de Hesíodo**, pronunciada en Septiembre de 2011. En este caso, se han producido alteraciones y adaptaciones al texto a partir del tema que convoca el presente artículo.

² Las notas que caracterizan al mito como historia sagrada, significativa, verdadera, ejemplar y mimética son las características que Mircea Eliade le da al mito en su obra **Mito y Realidad**, en el capítulo dedicado a “La estructura de los mitos”.

³ Sobre esta caracterización dionisiaca, véase la obra de Marcel Detienne, **Dioniso a cielo abierto**, donde el nomadismo de Dioniso lo ubica en el lugar del “más cosmopolita de todos los dioses”.

⁴ En **La invención de la mitología** Marcel Detienne se instala al interior de la reflexión teórica que pone al mito como objeto de problematización y ve cómo los estudios sobre el mito a partir de la impronta del estructuralismo, trazan una “verdadera gramática del lenguaje del mito”, que lo retira de una lectura ingenua, del orden de la fábula que se escoge entre otras tantas.

A ICONOGRAFIA DE SONO E MORTE COM O CORPO DE SARPÉDON NA PINTURA DA CERÂMICA ÁTICA: PROBLEMAS DE DESCRIÇÃO E ANÁLISE*

*José Geraldo Costa Grillo***

Resumo:

Com o intuito de propor uma metodologia para descrever e analisar as imagens pintadas nos vasos gregos, o autor, através de uma revisão historiográfica e de seu próprio estudo, apresenta os problemas relacionados a essa tarefa, tomando como exemplo a iconografia de Sono e Morte com o corpo de Sarpédon na cerâmica ática.

Palavras-chave: vasos gregos; pintura; iconografia; descrição; análise.

1. Introdução

O estudo da pintura na cerâmica grega tem se tornado cada vez mais frequente em nosso meio. Independente da filiação disciplinar do pesquisador (História Antiga, História da Arte Antiga, Arqueologia Clássica ou Estudos Clássicos), antes de interpretar uma ou várias imagens conforme tema com o qual trabalha e questão que investiga, ele deve *descrever* e *analisar* as mesmas. Tarefa fundamental, mas também difícil, pois as imagens pintadas nos vasos gregos oferecem inúmeros problemas a sua realização.

A história da pesquisa sobre a iconografia de Sono e Morte com o corpo de Sarpédon evidenciará essa problemática, que gira em torno da

* Recebido em 30/11/11 e aprovado em 19/01/12.

** Professor de História da Arte Antiga no Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.

*descrição formal e da análise iconográfica.*¹ Quanto à *forma*, as perguntas de fundo colocadas por essas pesquisas são: 1) Como os elementos formais ou motivos (linha, cor, massa, volume, espaço, etc.) contribuem para o efeito visual geral? 2) Qual a composição ou arranjo das partes? 3) A direção do movimento é horizontal, vertical ou diagonal?

No respeito à *iconografia*, suas questões essenciais são: 1) Quem são as figuras representadas? Como podem ser identificadas? 2) Quais os motivos artísticos? 3) Qual é a história?

2. Tradição literária

Como boa parte da identificação desta iconografia depende do conhecimento de sua tradição literária, apresento a cena de *Sono e Morte com o corpo de Sarpédon* como descrita por Homero em sua *Ilíada* (HOMERO. *Ilíada* XVI. 665-675).

Neste passo, o poeta apresenta a *aristeia* de Pátroclo, na qual ele mata inúmeros troianos e seus aliados (v. 257-277, 278-418). Quando Sarpédon, comandante dos Lícios, vê seus compatriotas sendo subjugados por Pátroclo, ele repreende-os por estarem amedrontados e se porem em fuga, e afirma que ele próprio o enfrentará (v. 419-426). Ao ver Sarpédon, Pátroclo salta de seu carro, e os dois lutam arremetendo-se um contra o outro (v. 427-479). Atingido no peito por um golpe de lança, Sarpédon cai no chão gemendo ainda vivo; em seguida, Pátroclo, pondo-lhe o calcanhar no peito, arranca do corpo a lança “e assim de uma só vez arrancou dele a alma e a ponta da lança” (v.481-505). Sarpédon é, então, despido de sua armadura, e Pátroclo a dá a seus companheiros, os Mirmidões, para levarem-na às naus (v.663-665). Então, Zeus, que do monte Ida a tudo assistia, dirige a palavra a Apolo, seu filho, também ali presente (v. 666), dizendo-lhe:

*Vai tu agora, ó Febo amado, e limpa o negro sangue
de Sarpédon; tira-o do meio dos dardos e depois leva-o
para muito longe. Dá-lhe banho nas correntes do rio
e unge-o com ambrósia; veste-o com roupas imortais.
Entrega-o a dois pressurosos portadores para o levarem,
Sono e Morte, dois irmãos, eles que rapidamente o porão na terra
fértil da ampla Lícia,*

*onde seus irmãos e parentes lhe prestarão honras fúnebres,
com sepultura e estela: pois essa é a honra devida aos mortos.*
(HOMERO. **Iliada** XVI. 667-675)

Apolo desce do monte e faz tudo exatamente como seu pai lhe ordena: retira o corpo do campo de batalha e, levando-o para longe, banha-o, unge-o e veste-o; por fim, entrega-o aos irmãos gêmeos Sono e Morte, os quais o transportam à Lícia (v.676-683).

3. História da pesquisa

Os primeiros estudos dessa iconografia, ainda que com objetivos diversos, voltaram sua atenção para a questão de sua relação com a tradição literária. Kazimierz Bulas, por exemplo, trata da cena de *Sono e Morte com o corpo de um guerreiro* entre as *composições de gênero heroicizadas*, isto é, as cenas adaptadas às situações que o pintor deduziu do relato da epopeia. A partir da cratera do Pintor de Eucarides (cf. Cat. n. 9),² coloca os problemas de interpretação dessa cena. Primeiramente, a dificuldade da identificação do guerreiro morto. Segundo ele, Karl Robert, por um lado, apoiando-se no fato de a cena *Sono e Morte com o corpo de um guerreiro* ser atestada na poesia (cf. **Iliada** XVI. 681-683) e o transportado ser Sarpédon, afirma que, certamente, o Pintor de Eucarides representou essa cena; mas que Heinrich von Brunn, por outro, considera o morto como Mêmnon, apoiando-se no cálice do Pintor de Nicóstenes (cf. Cat. n. 3), no qual dois hoplitas alados carregam um homem nu na presença de Íris e de uma outra mulher, que é, provavelmente, Eos. Bulas considera que von Brunn tem razão para esse vaso; porém, no que concerne aos outros em que esses detalhes não estão presentes, como na cratera do Pintor de Eucarides e na do Pintor de Diósfos (cf. Cat. n. 5), entende não poder ser resolvida a dúvida entre Sarpédon e Mêmnon (BULAS, 1929, p. 48-9).

Em seguida, Bulas aborda a questão da *origem* e da *evolução* dessa composição. Esse esquema provém do grupo dos *guerreiros carregando o corpo de seu companheiro*, com um *éidolon* planando acima dele, como na ânfora do Pintor de Diósfos (cf. Cat. n. 6). A segunda etapa da evolução é representada na ânfora do mesmo pintor (cf. Cat. n. 5), em que os dois guerreiros receberam *asas*. Por fim, há o lécito do Pintor de Atena (cf. Cat. n. 10), no qual dois guerreiros alados *levantam* um cadáver.³ Para Bulas,

não é possível nomear o guerreiro morto; todavia, é esse esquema, tirado da mitologia, que será adotado para as cenas da vida cotidiana (BULAS, 1929, p.49).

Knud Friis Johansen, com o propósito específico de verificar o impacto dos poemas na arte grega arcaica, retoma e desenvolve a ideia de Bulas, tratando a cena de “Sono e Morte” na categoria das composições ou representações particulares que têm sido relacionadas com a **Iliada**, mas que ele considera inseguras ou pouco confiáveis.⁴ Para ele, a cena representada nesses vasos é a de *Sono e Morte com o corpo de Mêmnon*, e não a de Sarpédon. Se, por um lado, não tem dúvidas de serem os dois demônios alados *Sono e Morte*, e um *guerreiro* o morto carregado por eles – uma vez que, no primeiro caso, Sono é designado por inscrição no vaso do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9) e, no segundo, um *éidolon armado* flutua sobre o guerreiro na ânfora do Pintor de Diósfos (Cat. n. 5) e uma *armadura* está posta atrás dele no lécito do Pintor de Atena (Cat. n. 10) –, por outro lado, entende tudo estar a favor de Mêmnon: primeiramente, não há inscrições designando o guerreiro morto em nenhum vaso; em segundo lugar, diferentemente do descrito no canto XVI da **Iliada**, o guerreiro está *nu* em todos os casos e, no lugar de Apolo, aparecem outras divindades, como Íris no cálice do Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3) e Hermes no cálice do Grupo de Hémon (Cat. n. 11); em terceiro lugar, há indícios, já apontados pelas pesquisas anteriores, de ser Mêmnon e não Sarpédon o guerreiro representado em alguns casos; e, finalmente, não há diferenças de significado nessas representações, implicando ser Mêmnon o guerreiro representado nas demais (JOHANSEN, 1967, p. 255-6).⁵

A partir da cratera do pintor Eufrônio, no Museu Metropolitano de Nova Iorque (Cat. n. 2), Dietrich von Bothmer realiza uma abordagem diferente. Tomando-a como a “obra-prima” de Eufrônio, afirma ser ela mais importante para a compreensão da cena de Sarpédon do que para estabelecer a grandiosidade do pintor. Apoiado em questões de cronologia e de inventividade artística, propõe-se a demonstrar os princípios iconográficos na representação de Sarpédon. Primeiramente, coloca a questão de como melhor reconciliar tradição literária e imagem pictórica. Diante de uma antiga tradição nos estudos clássicos, em que filólogos e historiadores utilizam as imagens vasculares para “ilustrar graficamente” o que só podiam “imaginar” da tradição literária, ele julga ser ilusório pensar terem trabalhado os pintores como ilustradores, isto é, com um texto na mão, vertendo

em imagem aquilo que o poeta compôs para ser ouvido. Para ele, os pintores provavelmente conheciam Homero de memória e, quando se propunham a pintar um vaso caracterizando Sarpédon, não tinham um dicionário de mitologia para consultar, mas poderiam, conversando com seus colegas, refrescar a memória (VON BOTHMER, 1981, p. 64-5).

Apresenta, em seguida, as raras representações iconográficas de Sarpédon anteriores a Eufrônio, nas quais o herói aparece em três situações: como personagem secundário no duelo entre Aquiles e Heitor; na *aristeia* de Pátroclo, que culmina com sua morte; e na cena da luta pelo seu corpo.⁶ Von Bothmer resgata essas cenas com o objetivo de destacar a inovação de Eufrônio em relação à iconografia de Sarpédon, pois o pintor foi o primeiro a retratar um *momento posterior* – o da *remoção de seu corpo* – conforme descrito por Homero (*Ilíada* XVI. 666-683).⁷ Assim, a cratera de Nova Iorque permite afirmar ter sido Eufrônio o primeiro a representar o *esquema* que mostra Sono e Morte um de frente para o outro, com o corpo de Sarpédon entre eles. Analisando os pormenores da composição, von Bothmer conclui que Sono e Morte estão *partindo* com o corpo de Sarpédon em direção à Lícia, sua terra natal. Os dois *guerreiros*, que flanqueiam o grupo central, indicam o *contexto troiano*; porém, não se trata do *levantamento* do corpo, e sim de seu *transporte*, denunciado pela direção diagonal de *Hermes* e do *fluxo de sangue* no corpo de Sarpédon, indicativo do *movimento à direita* (VON BOTHMER, 1981, p. 67-71).⁸

Feito isso, ele procura precisar, em cada composição, o momento representado: se a *partida* do campo de batalha ou *chegada* à Lícia, se Sono e Morte estão *levantando* o corpo de Sarpédon ou *depositando-o*. Primeiramente, a obra do Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3). Como na composição de Eufrônio, Sono e Morte estão frente a frente, com o corpo de Sarpédon entre eles, mas há algumas diferenças nos detalhes. O grupo central é flanqueado por duas *mulheres*, no lugar dos dois hoplitas. A da esquerda tem um *caduceu* e deve ser identificada com *Íris*; a da direita deve ser sua *mãe* ou sua *esposa*, e não *Eos*, como já foi proposto, pois, nesse caso, ela deveria ser *alada*.⁹ A *postura* e o *gesto* dessa mulher indicam estar ela dando “instruções” ao grupo central. Trata-se, portanto, não do levantamento do corpo, mas de sua *deposição*, e o local é o *lar*, no qual o morto vai receber os ritos funerários. Assim, a mudança de direção para a esquerda é intencional, como se o pintor quisesse indicar uma *chegada*, ao invés de uma partida (VON BOTHMER, 1981, p.71-3).

Do mesmo modo, compara com Eufrônio as obras do Pintor de Eucárides (Cat. n.º 9) e as do Pintor de Diósfos (Cat. n.º 5 e 6). Na primeira, a *posição* de Sono, *ajoelhado*, indica que estão *depositando* o corpo de Sarpédon. Nas outras duas, as *posturas* de Sono e Morte não permitem determinar se estão levantando ou depositando o corpo. Entretanto, há, nos três casos, o *éidolon* de Sarpédon flutuado sobre seu corpo. Nos dois primeiros casos, ele movimenta-se *para baixo* e, no último, *para cima*. Como no primeiro é certo tratar-se de uma deposição, ele acha provável que o movimento para baixo indique a *deposição* e, para cima, o *levantamento* (VON BOTHMER, 1981, p.73-5). Ele menciona, ainda, a obra Maneira do Pintor do Dino (Cat. n.º 14) como uma deposição (VON BOTHMER, 1981, p.78).¹⁰

A interpretação de Dietrich von Bothmer tornou-se muito influente, e boa parte dos estudos posteriores continuou instigada por suas propostas. A pesquisa mais abrangente, nesse sentido, é a de Efthymia Mintsi, que analisa uma série de dez vasos, com dois objetivos: precisar o momento representado em cada caso e determinar se o transportado é Sarpédon ou Mêmnon.¹¹

As cenas de *Sono e Morte carregando um corpo* podem evocar dois momentos, a *partida* ou a *chegada*; na partida, Sono e Morte estão *levantando* o corpo; na chegada, eles o estão *depositando*. Nesse sentido, há certos elementos iconográficos que permitem definir com precisão cada um desses momentos (MINTSI, 1991, p.12-6).

Inicialmente, há dois elementos relacionados ao corpo do morto: o *sangue* e a *veste divina*, os quais indicam o contexto do campo de batalha em Troia. Nos dois vasos do pintor Eufrônio (Cat. n.º 1 e 2) e no lécito do Pintor de Atena (Cat. n.º 12), o corpo do morto apresenta ferimentos recentes, dos quais flui ainda o sangue. Quanto a isso, Mintsi ressalta que a representação do morto sangrando contraria tanto a tradição homérica quanto a realidade anatômica. No primeiro caso, porque, em Homero, antes de entregar Sarpédon a Sono e Morte, Apolo o lavou e o vestiu com roupas divinas (*Íliada* XVI. 667-669) e, no segundo, pelo fato de não ser mais possível fluir o sangue de um cadáver. No entanto, entende não ignorarem Eufrônio nem Homero as leis da natureza; pelo contrário, o pintor, ao representar o fluxo de sangue, visa dar um aspecto mais dramático à cena, indicando, assim, o fato de ter o herói acabado de morrer no campo de batalha. Desse modo, ela afirma, com certeza, terem os pintores escolhido representar o momento logo após a morte do guerreiro, para indicar tratar-se de uma cena

de partida. O mesmo se passa no cálice de Eufrônio (Cat. n. 1), pois, apesar de Sono e Morte estarem vestidos de maneira idêntica, Sono traz sobre o ombro uma espécie de *manto*, um elemento que autoriza supor tratar-se do lençol destinado a cobrir o corpo de Sarpédon. O herói já está morto, mas ainda não recebeu seu lençol, o que implica passar-se a cena em Troia, com Sono e Morte iniciando a partida para a Lícia.

Depois, há os *outros personagens*, que permitem também melhor situar os momentos da ação. Por um lado, nos dois vasos de Eufrônio (Cat. n 1 e 2), a presença de *guerreiros* simboliza a guerra na qual Sarpédon sucumbiu, ou seja, o contexto do campo de batalha. No primeiro, um hoplita encabeça o cortejo e, no segundo, dois outros assistem imóveis à cena. O cortejo já está a caminho: é a primeira etapa do retorno, a partida. Por outro lado, no cálice do Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3), a presença de duas *mulheres* sugere tratar-se da *chegada*. A primeira, segurando um caduceu, é Íris e a segunda, com a mão no peito, em um gesto de dor, deve ser a mãe ou esposa do morto, que o recebe em casa. Troia e as atrocidades dos combates já ficaram para trás, e os ferimentos mortais que provocaram a morte do guerreiro não são mais aparentes, pois não sangram mais.

Finalmente, em alguns vasos do início do século V a.C., aparece um elemento novo: o *eidolon* do morto. Trata-se de uma pequena figura, frequentemente armada, voando sobre o morto, um símbolo de sua alma no momento em que deixa o corpo. Mintsi leva em conta a hipótese de von Bothmer, segundo a qual o *eidolon* sobe ou desce seguindo a direção do morto, a indicar a partida, quando voa para cima, e a chegada, quando voa para baixo. A direção do *eidolon* informa, portanto, o momento e, conseqüentemente, o lugar onde se passa a ação. Sobre a cratera do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9), acha plausível considerar a direção do *eidolon* como indicação da *chegada* do morto em sua terra natal, pois, o *eidolon* voa para baixo, o morto não tem ferimentos e Sono e Morte são representados nus – indícios de ter o campo de batalha ficado para trás. Entretanto, para as duas ânforas do Pintor de Diósfos, nas quais o *eidolon* está ora descendo (Cat. n. 5), ora subindo (Cat. n. 6), propõe uma hipótese diferente, construída a partir de outro motivo iconográfico. Em ambas, o pintor representa, atrás dos carregadores, duas *lanças cruzadas* – um motivo que deve ser associado às *armas* representadas, em segundo plano, no lécito do Pintor de Atena (Cat. n. 10), pois é possível pensar que essas armas pertençam ao guerreiro e que foram depositadas sobre sua sepultura, mesmo se esta última não tiver sido

indicada no vaso. As lanças cruzadas simbolizariam, assim, o túmulo do guerreiro, e, nesse caso, o mesmo tema estaria representado nas duas ânforas: a *chegada* do corpo a seu país de origem e sua *deposição* no túmulo.

No que concerne à identidade do transportado, Mintsí entende terem os pintores representado tanto Sono e Morte carregando Sarpédon quanto Mêmnon, sendo que o esquema foi criado para representar a história do primeiro e serviu, em seguida, de modelo para a representação do segundo (MINTSI, 1991, p.16-20). Dos dez vasos apresentados, ela entende que os quatro primeiros representam a cena de *Sarpédon*. Os dois do pintor Eufrônio (Cat. n 1 e 2) e o do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9) não deixam dúvidas, uma vez que trazem inscrições identificadoras dos personagens. Do mesmo modo, o vaso do Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3), apesar de não trazer inscrições, é semelhante, na composição, ao segundo de Eufrônio, demonstrando tê-lo tomado como modelo. O vaso do Pintor de Atena (Cat. n. 10) não apresenta nenhum indício que possibilite a identificação. Os outros cinco vasos representam a cena de *Mêmnon*. As representações das ânforas do Pintor de Diósfos também não apresentam indícios para identificação; todavia, considerando que esse pintor tem o hábito de pintar, nos dois lados de seus vasos, um mesmo tema e que, na ânfora de Nova Iorque (Cat. n. 6), retratou, no lado B, Eos carregando Mêmnon, é quase certo ter representado, no lado A, Sono e Morte carregando Mêmnon. A ânfora do Louvre (Cat. n. 5) traz um tema diferente no lado B; porém, uma vez sendo a composição do lado A semelhante à da ânfora de Nova Iorque, o pintor pode ter representado o mesmo tema. No cálice do pintor do Grupo de Hémon (Cat. n. 11), a mulher alada é Eos, tornando certa a identificação de Mêmnon. No lécito do Pintor de Hémon (Cat. n. 12), a semelhança com o vaso anterior é tanta, que torna verossímil pensar tratar-se de Mêmnon e Eos. O último vaso, um lécito do Pintor do Empório (Gela 41; cf. MINTSI, 1991, p. 19, fig. 10), traz dois *negros* que carregam um guerreiro morto, certamente Mêmnon.

Jan Bažant, em seu estudo sobre a iconografia de Morte, do mesmo modo interessa-se pelas questões da identificação e dos momentos.¹² Sobre os oito primeiros vasos (cf. Cat. n 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10 e 14), Bažant tem certeza de ser a representação de Sarpédon, mas tem dúvidas sobre o nono (cf. Cat. n. 12). O décimo (cf. Cat. n. 11) entende tratar-se da cena de Mêmnon. Em dois casos (cf. Cat. n 9 e 14), está convicto de que são cenas de *deposição* e, em cinco (cf. Cat. n 2, 3, 5, 6 e 10), acha impossível decidir se

Sono e Morte estão *levantando* ou *depositando* o corpo (BAŽANT, 1994, p. 904-5, 906-8).

Uma abordagem diferente é realizada por Michael Turner que, alegando ser habitual, nos estudos iconográficos da cerâmica figurada, a prática de interpretar uma única imagem isolada de seu contexto, propõe uma análise a partir do conceito de iconologia, segundo o qual todos os detalhes de um vaso são considerados: a imagem como um todo e o seu contexto (TURNER, 2003-2004, p. 53-5).

Turner analisa cinco vasos com a cena de Sarpédon, de modo a demonstrar que suas representações são de natureza simbólica e estão relacionadas a Dioniso, tanto como *deus do vinho* quanto como *deus da morte* (TURNER, 2003-2004, p. 57-75). A conexão com Dioniso é estabelecida, acima de tudo, pelos *motivos florais* da ornamentação. No cálice de Eufrônio (Cat. n. 1), essa conexão se dá pelos motivos de *palmetas e flores de lótus*, presentes tanto no medalhão quanto emoldurando as cenas nos dois lados do vaso.¹³ Na cratera de Eufrônio (Cat. n. 2), a conexão é estabelecida pelos mesmos motivos na faixa ornamental da parte inferior do vaso. Na cratera do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9), além da faixa de *palmetas de lótus*, na parte superior, a parte inferior contém uma cena com *sátiros* dançando, uma referência ao mundo de Dioniso. Na olpa do Pintor do Vaticano G49 (Cat. n. 7), a conexão se estabelece pelas faixas de *folhas de hera* e de *palmetas de lótus*, no lábio e no pescoço, respectivamente.¹⁴ Por fim, no lécito do Grupo de Hémon (Cat. n.º 8), pelos *botões de flor de lótus* estilizados em seu ombro.

No curso de sua análise, Turner procurou, ainda, precisar os *momentos* representados. No cálice de Eufrônio (Cat. n. 1), tomando o *escudo chanfrado*, carregado por Morte, como uma indicação do universo *heróico* e comparando essa representação com a do lécito do Pintor de Atena (Cat. n. 10), que tem sido interpretada como Sono e Morte *depositando* Sarpédon junto de suas armas (escudo chanfrado, espada e duas lanças), conclui serem de Sarpédon o escudo chanfrado e a lança carregados por Morte, o que implicaria estarem Sono e Morte *retornando* com seu corpo para o sepultamento. Na cratera de Eufrônio (Cat. n. 2), entende Sono e Morte estarem *retirando* o corpo de Sarpédon. Na do Pintor de Eucarides (Cat. n. 9), tem dúvidas se estão *levantando* ou *depositando* o corpo. Na olpa do Pintor do Vaticano G49 (Cat. n. 7), por entender ser uma *pira* encimada por um *escudo* e duas *lanças* o monumento abaixo do corpo do morto, e julgar

haver uma *estela* à direita,¹⁵ propõe estarem Sono e Morte *depositando* o corpo de Sarpédon para receber os ritos funerários. No lécito do Grupo de Hémon (Cat. n. 8), há uma *palmeira*, representada atrás do corpo do morto, que, segundo ele, é tanto uma referência a *Apolo* quanto uma indicação do contexto troiano. Considerando esse contexto e a posição da perna esquerda de Sarpédon dobrada para trás, entende estar o corpo de Sarpédon *sendo removido* do campo de batalha.

4. Tomando partido

A partir das questões colocadas pelas pesquisas anteriores sobre a identificação dos personagens, suas posturas e gestos e dos momentos representados, proponho uma nova concepção dos esquemas iconográficos.

As composições variam segundo as *ações* de Sono e Morte, conforme estejam: I – *Retirando* o corpo de Sarpédon do campo de batalha (cf. Figura 1); II – *Transportando* o corpo de Sarpédon (cf. Figura 2); e III – *Chegando* com o corpo de Sarpédon a sua terra natal (cf. Figura 3). As ações são caracterizadas, acima de tudo, pelas *posturas* de Sono e Morte. Na primeira ação, eles estão *levantando* o corpo do chão; na segunda, estão *caminhando* com o corpo já erguido nas costas de Morte e sustentado nos braços de Sono; e, na última, a presença de *personagens não guerreiros* indica que estão se *abaixando* para depositar o corpo.



Figura 1 (Cat. n. 6)

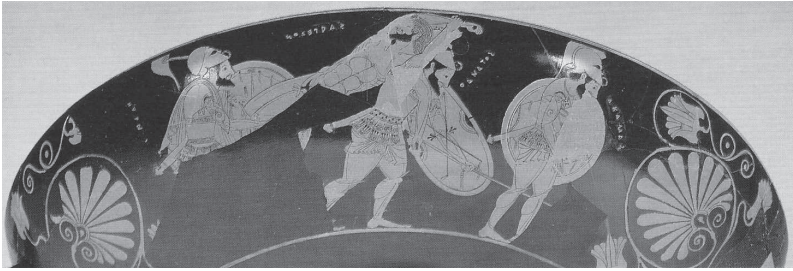


Figura 2 (Cat. n. 1)



Figura 3 (Cat. n. 3)

Sinopse dos Esquemas Iconográficos de Sono e Morte com o corpo de Sarpédon
I – Sono e Morte <i>retirando</i> o corpo de Sarpédon <i>do campo de batalha:</i> (Cat. n 2, 5, 6, 8, 9, 11A-B e 13).
II – Sono e Morte <i>transportando</i> o corpo de Sarpédon: (Cat. n 1 e 4).
III – Sono e Morte <i>chegando</i> com o corpo de Sarpédon <i>a sua terra natal:</i> (Cat. n 3, 12 e 14 A-B).
Outra representação: (Cat. n. 7)

Dos quatorze vasos catalogados, apenas três trazem inscrições possibilitando a identificação certa dos personagens (Cat. n 1, 2 e 9).¹⁶ Entretanto, não vejo motivo significativo, nos demais vasos, para pensar em Mêmnon em vez de de Sarpédon; pelo contrário, entendo que tudo aponta para Sarpédon. Primeiramente, essa composição foi criada por Eufrônio para representar o seu traslado; em segundo lugar, as composições dos vasos restantes são semelhantes às desse pintor; e, por fim, não há, em nenhum desses vasos, inscrições ou atributos exclusivos que permitam a identificação de Mêmnon ou de Eos.¹⁷

O Pintor Eufrônio iniciou os dois primeiros esquemas representando, inicialmente, Sono e Morte *transportando* o corpo de Sarpédon (Cat. n. 1) e, depois, *retirando-o* do campo de batalha (Cat. n. 2). O terceiro esquema foi, primeiramente, representado pelo Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3). O Pintor do Vaticano G49 (Cat. n. 7) compôs uma *outra representação*: a presença do que pode ser uma *pira funerária* ou uma *sepultura* indica tratar-se de uma *deposição*.¹⁸ A diferença das outras representações de chegada reside no fato de que o grupo central está sozinho, e a chegada não é à casa onde é recebido por um outro personagem, mas o local mesmo do sepultamento.

O *grupo central* é composto por Sarpédon, o *carregado*, e pelos dois *carregadores*, Sono e Morte. Sarpédon, geralmente, é representado *nu*. Em alguns casos, ele porta as *cnêmides* (Cat. n 1, 2, 4 e 7), mas elas são tão discretas, que sua “nudez” permanece em evidência. Com menos frequência, ele é representado com uma *longa cabeleira* penteada em *mechas regulares* (Cat. n 1, 2, 5, 8 e 9) e com os *ferimentos com fluxo de sangue* (Cat. n 1, 2, 4, 5 e 13).

Sono e Morte são, geralmente, representados com *trajes guerreiros*; exceto na cratera em cálice do Pintor de Eucarides, na qual estão *nus* (Cat. n. 9). Na maioria das vezes, eles são *alados* (Cat. n 2, 3, 5, 8, 9, 10, 11A-B, 12 e 14) e, nas outras, *sem asas* (Cat. n 1, 4, 6, 7, 13). O pintor Eufrônio foi o iniciador desses três motivos (Cat. n 1 e 2).

O *éidolon* de Sarpédon também é bastante representado (Cat. n 5, 6, 7, 9 e 14): ele, geralmente, está *descendo* e uma vez, *subindo* (Cat. n. 6). O critério da direção do movimento do *éidolon*, utilizado por Dietrich von Bothmer para determinar se o corpo de Sarpédon está sendo *levantado* ou *depositado*, não é seguro¹⁹ - não havendo indício, como a pira ou a sepultura na olpa do Pintor do Vaticano G49 (Cat. n. 7), prefiro tomar essas representações como a *retirada do campo de batalha*.

São significativos os motivos das *lanças cruzadas*, nas duas ânforas do Pintor de Diósfos (Cat. n 5 e 6); da *armadura disposta em forma de estela*, no lécito do Pintor de Atena (Cat. n. 10); e da *palmeira*, no lécito do Grupo de Hémon (Cat. n. 8). Efthymia Mintsi entende serem as lanças uma referência ao túmulo, implicando o contexto da *deposição* (MINTSI, 1991, p.14) – entretanto, a meu ver, tanto as lanças, quanto a armadura são disposições provisórias para se referirem ao que vai se passar posteriormente, marcando, antes de tudo, o contexto do campo de batalha. A palmeira, como argumenta Michael Turner, é, provavelmente, uma alusão a Apolo, a indicar o campo de batalha (TURNER, 2003-2004, p. 74-5). Assim sendo, em todos esses casos, Sono e Morte estão *retirando* o corpo de Sarpédon *do campo de batalha*.

O grupo central é representado *sozinho* em metade dos casos (Cat. n 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10), mas o pintor Eufrônio já havia, desde seu primeiro vaso (Cat. n. 1), introduzido *personagens secundários* que o acompanham, os quais podem ser: a) *guerreiros*: hoplitas (Cat. n 1, 2, 12 e 13); b) *divindades*: Hermes (Cat. n 2 e 11A-B), Íris (Cat. n 3 e 11A-B) e Posídon (Cat. n. 12); c) *não guerreiros*: mulheres (Cat. n 2, 11A-B) e homens (Cat. n 11A-B).

Os hoplitas são, por um lado, os únicos presentes nos esquemas I e II; por outro, apenas *acompanham* o grupo central. As divindades e os não guerreiros estão presentes somente no esquema III. Entre as divindades, Íris *orienta* o grupo central em uma vez (Cat. n. 3), Hermes o *conduz* em duas outras (Cat. n. 11A-B) e Posídon parece apenas *observar* o grupo central. No que tange aos não guerreiros, o grupo central é *recebido* duas vezes por uma *mulher* (Cat. n 3 e 12) e uma vez por um *homem* (Cat. n. 14).

5. Considerações finais

O exemplo da cena de Sono e Morte com o corpo de Sarpédon na pintura da cerâmica ática, a revisão historiográfica e o meu próprio estudo desta iconografia, evidenciaram os problemas relacionados à descrição e análise desse tipo de imagem. Ao longo deste trajeto, aponte os critérios formais e iconográficos adotados pelos vários autores e, a partir deles, apresentei aqueles utilizados por mim, com vistas a propor uma metodologia para o estudo da imagem vascular grega.

Cumprida esta etapa, as questões de interpretação poderão ser colocadas a partir dos resultados obtidos por ela. No presente caso, poder-se-ia perguntar pelo significado da ação de Sono e Morte ao retirarem do corpo guerreiro morto do campo de batalha para que receba os tratos funerários e receba a glória; pela beleza do corpo de Sarpédon, como um recurso iconográfico para remeter à ideia de bela morte; ou ainda pelos papéis sociais dos personagens secundários: a mulher e o homem que recebem o grupo central em alguns casos.

6. Catálogo

Cada ficha contém os seguintes dados: o *número* do vaso; a *forma*; a *técnica*; a *proveniência*; o nome do *pintor*, antecedido da indicação de *atribuição*, quando for o caso; a *cidade*; o *museu* ou a *coleção*; o número de *inventário*; a *data*; as *inscrições*, quando existem; e, por fim, a *bibliografia*.²⁰

1. **[Figura 1]** Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Pintor Eufrônio. Dallas, particular, Coleção Nelson Bunker Hunt. Cerca de 520 a.C. Inscrições: 1. *Eufrônio [me] pin[tou]*; 2. *Hipn[o], Sarpédon, Tânato, Acamas*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 322, n146.
2. Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Pintor Eufrônio. Nova Iorque, Museu metropolitano de Arte, inv. 1972.11.10. Cerca de 515 a.C. Inscrições: 1. *Euxíteo [me] fez; Eufrônio [me] pintou*; 2. *Laódamas, Hipno, Hermes, Tânato, Sarpédon, Hipólito*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 323, n147.
3. **[Figura 3]** Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: Vulci. Atr.: Pintor de Nicóstenes. Londres, Museu Britânico, inv. E12. Cerca de 510-500 a.C. Inscrição: *Pânfeio [me] fez*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 324, n148.
4. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Sem atribuição. Lisboa, particular, Coleção Manuel de Lancastre. Cerca de 510-500 a.C. Inscrições: *sem sentido*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 325, n149.
5. Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: Cápua. Atr.: Pintor de Diósfos. Paris, Museu do Louvre, inv. F388. Cerca de 500-490 a.C. Inscrições: *sem sentido*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 326, n150.
6. **[Figura 2]** Ânfora com pescoço. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Diósfos. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv.

- 56.171.25. Cerca de 500-490 a.C. Inscrições: *sem sentido*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 327, n151.
7. Olpa. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor do Vaticano G49. Sydney, Museu Nicholson, Universidade de Sydney, inv. 98.5. Cerca de 500-490 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 328, n152.
8. Lécito. Figuras negras. Prov.: Agrigento. Atr.: Grupo de Hémon. Agrigento, Museu Arqueológico Regional, inv. AG9215. Cerca de 500-490 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 329, n153.
9. Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Pintor de Eucarides. Paris, Museu do Louvre, inv. G163. Cerca de 500-490 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 330, n154.
10. Lécito. Figuras negras. Prov.: Erétria. Atr.: Pintor de Atena. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F3252. Cerca de 490-480 a.C. Inscrições: *sem sentido*. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 331, n155.
11. Cálice tipo A. Figuras negras. Prov.: Velanideza, Ática. Atr.: Grupo de Hémon: Maneira do Pintor de Hémon. Atenas, Museu Nacional, inv. 505. Cerca de 490-480 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 332, n156.
12. Lécito. Figuras negras. Prov.: (?). Atr.: Pintor de Hémon. Frankfurt, Galeria Nacional em Liebighaus, inv. 532. Cerca de 480 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 333, n157.
13. Fragmentos de Cálice tipo B. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Sem atribuição. Florença, Museu Arqueológico Etrusco, inv. 12B7 e 12B15. Cerca de 470-450 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 334, n158.
14. Enócoa fragmentária. Figuras vermelhas. Prov.: (?). Atr.: Maneira do Pintor do Dino. Port Sunlight, Galeria de Arte Lady Lever, inv. 5060. Cerca de 430 a.C. Bibliografia: GRILLO, 2009, p. 335, n159.

7. Agradecimentos

O autor agradece a Capes e a Fapesp pelo financiamento de suas pesquisas, ao apoio institucional da Universidade Federal de São Paulo, aos professores Fábio de Souza Lessa e Haiganuch Sarian. As ideias são de sua inteira responsabilidade.

THE ICONOGRAPHY OF SLEEP AND DEATH WITH THE BODY OF SARPEDON IN THE PAINTING OF ATTIC POTTERY: PROBLEMS OF DESCRIPTION AND ANALYSIS

Abstract: In order to propose a methodology to describe and analyse the images painted on Greek vases, the author, through a review of historiography and its own study, presents the problems related to this task, taking the example of the iconography of Sleep and Death with the body of Sarpedon in the Attic pottery.

Keywords: Greek vases; Painting; Iconography; Description; Analysis.

Documentação escrita

HOMERO. *Iliada*. Tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

Referências bibliográficas

BAŽANT, Jan. Thanatos. In: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. V. VII. Zürich; München: Artemis, 1994, p. 904-8.

BRINKMANN, Vinzenz. „Ilion ist der Ursprung allen Ruhms“ – Der Mythos als politisches Monument. In: WÜNSCHE, Raimund. (Hrsg) **Mythos Troja**. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2006. p. 410-17.

BULAS, Kazimierz. **Les illustrations antiques de l'Iliade**. Evs Supplementa, v. 3. Lwów: Drukarnia Akademicka, 1929.

D'ALLEVA, Anne. **Methods and theories of art history**. London: Laurence King, 2005.

DEPERT, Kurt. **Corpus Vasorum Antiquorum**. Frankfurt am Main 2. Deutschland 30. München: C. H. Beck, 1968.

GRILLO, José Geraldo Costa. **A Guerra de Troia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C.** 2009. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-13042009-164013/>>. Acesso em: janeiro, 2012.

JOHANSEN, Knud Friis. **The Iliad in early Greek art**. Copenhagen: Munksgaard, 1934. New edition, 1967.

MINTSI, Efthymia. Hypnos et Thanatos sur les vases attiques (520-470 av. J.-C.). **Histoire de l'Art**, 15, p. 9-20, 1991.

OAKLEY, John Howard. A new black figure Sarpedon. *In*: CLARK, Andrew J.; GAUNT, Jasper; GILMAN, Benedicte. (Ed.) **Essays in honor of Dietrich von Bothmer**. Allard Pierson Series, 14. Studies in Ancient Civilization. Amsterdam: Allard Pierson Museum, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. (Coord.) **Vasos gregos em Portugal: aquém das Colunas de Hércules**. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 2007.

ROBERTSON, Martin. Sarpedon brought home. *In*: BETTS, John H.; HOOKER, James T.; GREN, John Richard. (Ed.) **Studies in honour of T. B. L. Webster**. V. 2. Bristol: Bristol Classical, 1988, p. 109-120.

STANSBURY-O'DONNELL, Mark D. **Looking at Greek art**. Cambridge: Cambridge University, 2011.

TURNER, Michael. Iconology vs. Iconography: the influence of Dionysos and the imagery of Sarpedon. **Hephaistos**, 21-22, p. 53-79, 2003-2004.

VON BOTHMER, Dietrich. The death of Sarpedon. *In*: HYATT, Stephen L. (Ed.) **The Greek vase**. Papers based on lectures presented to a symposium held at Hudson Valley Community College at Troy, New York in April of 1979. Latham: Hudson-Mohawk Association of Colleges and Universities, 1981, p. 63-80.

_____. Sarpedon. *In*: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. V. VII. Zürich; München: Artemis, 1994, p. 696-700.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Notas

¹ As questões formais são inspiradas na obra de Heinrich Wölfflin (2006) e as iconográficas na de Erwin Panofsky (2009). Boas sínteses, com as devidas ressalvas e reparos para seu uso atualmente, podem ser vistas em Anne D'Alleva (2005), para arte em geral e, em Mark D. Stansbury-O'Donnell (2011), para a grega em particular.

² O catálogo das representações encontra-se mais abaixo, no item 6.

³ Bulas entende que os guerreiros alados vão, provavelmente, depositar o morto em sua tumba, “pois um elmo posto sobre um escudo no chão e três lanças fixadas na terra indicam, sem dúvida, um monumento funerário provisório” (BULAS, 1929, p.49).

⁴ Johansen lista seis vasos, como segue: a) Louvre F388 (cf. Cat. n. 5), b) Atenas MN 505 (cf. Cat. n. 11), c) Frankfurt 532 (cf. Cat. n. 12), d) Londres E12 (cf. Cat. n. 3), e) Louvre G163 (cf. Cat. n. 9) e f) Berlim F3252 (cf. Cat. n. 10). Na letra “a”, ele menciona outra ânfora (Nova Iorque 56.171.25; cf. Cat. n. 6), na qual o Pintor de Diósfos empregou a mesma composição com a única diferença de que os carregadores “não são alados”, implicando não se tratar de Sono e Morte (JOHANSEN, 1967, p. 255).

⁵ Sobre o lécito de Frankfurt (cf. Cat. n. 12), Kurt Deppert também entende ter o pintor representado “Sono e Morte carregando o corpo Mêmnon”, vendo na mulher, atrás do morto, Eos lamentando a morte de seu filho Mêmnon, e no homem, à esquerda, Posídon, uma vez que segura, na mão direita, a calda de um *golfinho*. Para ele, a presença de Posídon é, “provavelmente, uma referência para trazer à memória o transporte pelo mar”, relacionado à cena de Mêmnon. Se, por um lado, ele tem razão em “presumir Posídon” devido ao *atributo* do golfinho, por outro, o mesmo não pode ser dito de sua identificação de Eos e de Mêmnon, por duas razões: a) a referência alegada da presença de Posídon é apenas suposição; e b) a mulher não traz nenhum atributo para ser identificada como Eos, o que se verifica em sua descrição: “atrás do morto, uma mulher vestindo um manto, ligeiramente inclinada à direita e com a face voltada para ele” (DEPERT, 1968, p.15).

⁶ Trata-se de dois vasos coríntios, um cálice (Bruxelas, inv. ?) e uma hidria (Vaticano AST653), e do friso leste do Tesouro de Sífno em Delfos (cf. VON BOTHMER, 1981, p. 65-6, fig. 67-69, 71). Quanto ao friso do Tesouro de Sífno, ele equivoca-se ao ver Sarpédon nessa cena, pois, como demonstram os vestígios de inscrições, a representação é do “duelo entre Aquiles Mêmnon sobre o corpo de Antíloco” (cf. Brinkamann, 2006c, p. 415, fig. 59.8).

⁷ Visando estabelecer as relações da composição de Eufrônio com a tradição literária, von Bothmer afirma primeiramente não ter Eufrônio seguido, em sentido literal, o relato de Homero, pois Apolo foi substituído por Hermes, e a condição do corpo de Sarpédon não é aquela postulada por Zeus, porquanto está nu e ainda com ferimentos sangrando. Depois, considerando não ter Homero relatado o retorno de Sarpédon à Lícia, sua terra natal, entende que a peça de Ésquilo, **Os Cários** ou **Europa**, ainda que conhecida só por fragmentos, informa sobre essa situação, uma vez se passar a cena de sua chegada na casa de Sarpédon, com a presença de sua mãe, Laodamia. A partir dos fragmentos, pode-se dizer, sem dúvida, que o retorno de seu corpo à Lícia e seu funeral formavam o clímax da peça. Segundo von Bo-

thmer, a tradição homérica sobre a mãe de Sarpédon (cf. **Iliada** VI. 196-199) está refletida na representação de Eufrônio: o hoplita à esquerda de Sono é nomeado Laódamas. O nome aparece em Homero (**Iliada** XV. 516) como um troiano; porém, ele pensa tratar-se de um “lício”, talvez aquele morto por Neoptólemo (cf. Quinto de Esmirna, XI.20), o qual pode ser um parente de Sarpédon. Em complemento, ele argumenta que, se Êsquilo chamou sua peça **Os Cários** e não **Os Lícios**, é porque os poetas, como informa Estrabão, incluíam a Lícia na Cária (VON BOTHMER, 1981, p. 69-70).

⁸ Com o propósito de ressaltar essa novidade, ele menciona o cálice da Coleção Hunt (Cat. n. 1), a primeira obra de Eufrônio sobre esse tema, na qual “Sono e Morte, dispostos em fila, carregam o corpo de Sarpédon para fora do campo de batalha”, alegando que, na representação da cratera de Nova Iorque, o pintor progrediu e desenvolveu uma visão particular da cena de Sarpédon, oferecendo-lhe uma “solução perfeita” (VON BOTHMER, 1981, p.67).

⁹ Dietrich von Bothmer rebate as interpretações que veem, nessa cena, “Sono e Morte carregando o corpo de Mêmnon”, alegando estarem baseadas em ideias errôneas dos filólogos do século XIX, que entendiam ser a história de Sarpédon criada posteriormente, a partir da de Mêmnon. Na ânfora do Pintor de Diósfos (Cat. n. 6), por exemplo, há, no lado B, a cena de uma *mulher alada transportando um guerreiro morto*, a qual, sem dúvida, é a de *Eos com Mêmnon*. Essa representação levantou a questão de sua relação com a cena do lado A. De uma parte, alguns autores veem nela um indício de ter o pintor representado o mesmo tema no lado A, isto é, *Sono e Morte carregando o corpo de Mêmnon*. De outra parte, von Bothmer prefere optar pela coexistência das histórias de Sarpédon e de Mêmnon, propondo ter o pintor representado as duas histórias, uma em cada lado de seu vaso. O único vaso que admite representar Mêmnon é o cálice do Grupo de Hémon (Cat. n. 11), entendendo ser “Eos” a “mulher alada” atrás do grupo central (BOTHMER, 1981, p. 75-8).

¹⁰ Posteriormente, von Bothmer voltou a esse tema, preocupado, acima de tudo, em mostrar o momento da ação, se *removendo* ou se *depositando*. Ele aborda uma série de dez vasos, como segue: n. 3 (Dallas; cf. Cat. n. 1); n. 4 (Nova Iorque 72.11.10; cf. Cat. n. 2); n. 5 (Londres E12; cf. Cat. n. 3); n. 6 (Louvre G163; cf. Cat. n. 9); n. 7 (Louvre F388; cf. Cat. n. 5); n. 8 (Nova Iorque 56.171.25; cf. Cat. n. 6); n. 9 (Berlim F3252; cf. Cat. n. 10); nº 10 (Frankfurt 532; cf. Cat. n. 12); n. 11 (Florença 12B7 e 12B15; cf. Cat. n. 13); n. 12 (Port Sunlight 5060; cf. Cat. n. 14). Sobre os n. 5 e 6, alega que não devem ser entendidos como Mêmnon; o n. 6 representa a chegada na Lícia; o n. 9 representa um contexto funerário, ou seja, Sono e Morte estão depositando o corpo de Sarpédon; o n. 12 deve ser entendido como uma deposição (VON BOTHMER, 1994, p. 697, 698-700). A interpretação desse último vaso vem de Martin Robertson que, seguindo a relação da representação de Sarpédon com

a peça de Ésquilo, estabelecida por von Bothmer, propôs tratar-se da “chegada de Sarpédon a seu lar”, sendo que o momento preciso é o da *deposição* – situação revelada pela presença dos parentes lícios de Sarpédon: dois homens e sua mãe (ROBERTSON, 1988, p.109-20).

¹¹ Os vasos são: 1) Dallas, Hunt (cf. Cat. n. 1); 2) Nova Iorque 72.11.10 (cf. Cat. n. 2); 3) Londres E12 (cf. Cat. n. 3); 4) Louvre G163 (cf. Cat. n. 9); 5) Louvre F388 (cf. Cat. n. 5); 6) Nova Iorque 56.171.25 (cf. Cat. n. 6); 7) Berlim F3252 (cf. Cat. n. 10); 8) Atenas MN 505 (cf. Cat. n. 11); 9) Frankfurt 532 (cf. Cat. n. 12); e 10) Gela 41 (MINTSI, 1991, p. 10).

¹² Ele analisa uma série de dez vasos, listados como segue: n. 2 (Dallas; cf. Cat. n. 1); n. 3 (Nova Iorque 72.11.10; cf. Cat. n. 2); n. 4 (Londres E12; cf. Cat. n. 3); n. 5 (Nova Iorque 56.171.25; cf. Cat. n. 6); n. 6 (Louvre F388; cf. Cat. n. 5); n. 7 (Berlim F3252; cf. Cat. n. 10); n. 8 (Louvre G163; cf. Cat. n. 9); n. 9 (Port Sunlight 5060; cf. Cat. n. 14); n. 12 (Frankfurt 532; cf. Cat. n. 12); n. 13 (Atenas MN 505; cf. Cat. n. 11).

¹³ Turner estabelece a relação da flor de lótus com Dioniso, levando em conta que: a) em Homero, a flor de lótus, como o vinho, é capaz de induzir a um estado inicial de êxtase, no qual a pessoa se vê fora de seu corpo, condição que espelha o processo da morte; b) iconograficamente, a flor de lótus está ligada a muitas crenças religiosas, no interior das quais ela é um símbolo da nova vida, do renascimento; c) no final do século VI a.C., período da atuação de Eufrônio, a palmeta de lótus tornou-se o ornamento principal das estelas funerárias; e d) Dioniso tem, nesse contexto, uma posição fundamental como deus da Morte (TURNER, 2003-2004, p. 61-4).

¹⁴ As *folhas de hera*, além serem um símbolo de Dioniso, são, também, um motivo ornamental comum nas olpas e, frequentemente, estão associadas à representação de uma cena com Dioniso (TURNER, 2003-2004, p.73).

¹⁵ Na imagem, são visíveis somente as duas lanças e parte do escudo; o restante da pira e da estela depende da reconstituição de linhas incisadas para o esboço da pintura: seis linhas horizontais para a pira e duas verticais para a estela (TURNER, 2003-2004, p.72).

¹⁶ Há mais quatro vasos com inscrições; porém são *sem sentido* (Cat. n. 4, 5, 6 e 10).

¹⁷ A *mulher alada*, no cálice do artesão do Grupo de Hémon (Cat. n. 11), pode ser tanto *Íris* quanto *Eos*, uma vez terem as duas esse atributo. Considerando ter, anteriormente, o Pintor de Nicóstenes (Cat. n. 3) introduzido *Íris* em sua representação, prefiro identificá-la como sendo essa deusa.

¹⁸ A pintura do vaso está bastante deteriorada: além de poucos fragmentos de verniz, restam apenas linhas incisadas que serviram de esboço para a pintura. Michael Turner pensa tratar-se de uma *pira*, na qual será realizada a *cremação* (cf.

TURNER, 2003-2004, p.72-3). John H. Oakley argumenta que o esboço das linhas incisadas não permite uma posição definitiva, mas entende ser a presença dessa estrutura, pira ou sepultura, uma “reminiscência” do desejo de Hera (**Iliada** XVI. 450-457) e da ordem de Zeus dada a Apolo (OAKLEY, 2002, p.245-8). Seja como for, ambos concordam em que se trata, nessa representação, da *deposição* do corpo de Sarpédon na Lícia.

¹⁹ Veja-se, por exemplo, Jan Bažant, o qual não está convencido sobre essa questão (BAŽANT, 1994, p. 906-8). Além disso, na ânfora do Pintor de Diósfos (cf. Cat. n. 5), ao mesmo tempo que o *éidolon* está descendo, o corpo ainda está *sangrando* – indicio que favorece o contexto do campo de batalha e indica tratar-se da retirada do corpo.

²⁰ A bibliografia completa e a imagem de cada vaso podem ser consultadas em Grillo (2009), conforme as referências em cada ficha.

O CENÁRIO DE GUERRA NA TRAGÉDIA EURIPIDIANA*

Nuno Simões Rodrigues**

Resumo:

Um número significativo de tragédias escritas por Eurípides tem como cenário a guerra. Apesar de os temas abordados pelo poeta serem essencialmente mítico-atemporais, parece-nos evidente que os tempos bélicos que Eurípides viveu, dominados pela Guerra do Peloponeso, não foram estranhos às suas escolhas enquanto autor, assim como aos cenários que concebeu para os seus dramas. Este estudo pretende analisar essa problemática, tentando estabelecer a relação entre a vivência sociopolítica do poeta com a forma como ele concebeu a sua arte narrativa e enquadrou algumas das suas tragédias.

Palavras-chave: Eurípides; guerra; tragédia grega; Atenas; século V a.C.

Apesar de a luz do sol ter sido evocada em passo anterior, o contexto da cena sugere, agora, a noite, acentuando um contraste psicológico de eficaz efeito patético (EURÍPIDES. **As Troianas** v. 860). Ao fundo, avistam-se as ruínas da cidade, fumegando. À frente, veem-se, com o auxílio de archotes acesos, as tendas do exército aqueu, onde antes estavam, prisioneiras, as mulheres de Troia. As troianas estão, agora, no palco, prostradas, em torno daquela que foi sua rainha, Hécuba. Juntas, batem com as mãos no solo e colam as suas bocas ao chão da terra-mãe Ílion, gritando pelos maridos mortos e pelos filhos desaparecidos:

* Recebido em 30/03/12 e aprovado em 10/05/12.

** Doutor em História da Antiguidade Clássica pela Universidade de Lisboa, onde atualmente é professor auxiliar, investigador responsável pela linha de História Antiga e Memória Global do Centro de História e membro da linha de Estudos Gregos do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Contato: nonnius@fl.ul.pt.

... a grande cidade/ deixou de ser cidade, e Troia já não existe.
(EURÍPIDES. **As Troianas** vv.1291-1292)

As mulheres invocam os seus mortos, mas a única resposta que obtêm é o abalo provocado pelo fragor das torres e das muralhas, cujo desabamento se inicia, submergindo toda a cidade. As cativas reerguem-se e abandonam a cena, tomando o caminho das suas vidas de escravas.

A cena que acabamos de evocar corresponde ao final da tragédia **As Troianas**, apresentada por Eurípides, em Atenas, em 415 a.C. Trata-se de um *kommós*, ou lamentação, sem paralelo no drama clássico, cuja impressionante espetacularidade é proporcionada pelo incêndio e ruína das torres de Troia, aliados às repetidas pancadas no solo e aos gritos e gemidos que as cativas soltam (ROCHA PEREIRA, 1996, p.18).

Maria Helena da Rocha Pereira considerou **As Troianas** “um dos mais dilacerantes dramas gregos”, e Edith Hamilton chamou-lhe a peça mais antibelicista alguma vez escrita¹ (ROCHA PEREIRA, 1996, p. 9; SORKIN RABINOWITZ, 2008, p. 134, 186). Quando foi apresentada, Atenas vivia a Guerra do Peloponeso, que a opôs à cidade de Esparta e à simaquia peloponésica. A cidade da Ática atravessava mesmo umas das fases mais críticas da guerra, que durou quase três décadas, entre 431 e 404 a.C. 415 foi o ano do reacendimento do conflito, após a chamada Paz de Nícias (421 a.C.), e da malograda expedição à Sicília. Por impulso de Alcibíades, Atenas lançou-se na conquista do Ocidente, mas a investida sobre as terras sículas acabou por ser um desastre que levou à morte cerca de doze mil cidadãos (TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso** 6-8; POWELL, 1988, p.186-193). Nesse mesmo ano, ocorreu também o massacre de Melos, no qual os atenienses mataram todos os homens em idade militar e reduziram à escravatura as mulheres e as crianças (TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso** 5, 116.). Ainda que seja demasiado limitativo ler nas páginas eurípidianas alusões a acontecimentos específicos, é indiscutível que o ambiente que então se vivia transpira nos versos do poeta, com inevitável impacto na audiência.² Os conflitos internos e a crise ética provocados pela guerra refletir-se-iam nessas peças. Talvez por isso mesmo o poeta mostre, aqui, a crueldade dos efeitos colaterais como talvez em nenhum outro dos seus escritos, ou, pelo menos, dos que nos chegaram. Recorrendo à matriz sofisticada, Eurípides parece preocupar-se sobretudo com as primeiras vítimas da guerra que também assombrava os seus dias.³

Daí que as grandes figuras dessa tragédia sejam mulheres, o que motivou críticas de variada ordem ao drama em questão. Alguns a consideram uma obra menor, enquanto outros nela veem uma mensagem profundamente política e pacifista, cujo objetivo é apelar para a paz, contestando os tempos conturbados que então se viviam (CROALLY, 1994, p. 253; LLOYD, 1984, p. 303-313 *apud* ROCHA PEREIRA, 1996, p. 19.).

Através das heroínas troianas, o poeta mostra a primeira consequência da guerra. O sofrimento dos inocentes é, aqui, encarnado pela velha rainha de Troia, Hécuba, que define o protótipo da *mater orba* ou da mãe a quem o conflito privou dos filhos, prenúncio da *mater dolorosa*; pelas filhas desta, Cassandra e Políxena, as mais dignas representantes das mulheres humilhadas pelos vencedores por via da violação do corpo e do espírito; e pelas noras, Andrômaca – que, além de “mãe-órfã”, é também o paradigma da viúva de guerra – e Helena, o rosto de um certo colaboracionismo, do *casus belli* e, por conseguinte, de um tipo de fatalismo malquisto, derivado das incompreensíveis capacidades de sobrevivência aos tempos de cólera, que levam a que “homens e deuses, homens e mulheres, livres e escravos, gregos e bárbaros, amigos e inimigos se dissolvam no aniquilamento total” (CROALLY, 1994, p. 253; LLOYD, 1984, p. 303-313 *apud* ROCHA PEREIRA, 1996, p. 19.). Juntas, consubstanciam a velha locução latina *Vae uictis!* (“Ai dos vencidos!”).

A moral que Eurípedes define nesse texto parece ser clara, como se deduz dos versos:

Louco entre os mortais é aquele que arrasar cidades, templos e túmulos, lugares consagrados dos que já partiram. Quem os devastar, mais tarde há-de perecer por sua vez. (EURÍPIDES. **As Troianas** v.95-98)

Ou ainda:

Deve, pois, evitar a guerra quem quer que tenha senso. (EURÍPIDES. **Troad.** v.400)

Essas são palavras que, acima de tudo, exprimem o absurdo da guerra, dado que os vencedores não terão melhor sorte que os vencidos e, de certa forma, exprimem a própria realidade ateniense e espartana, no fim da Guerra do Peloponeso, quando nenhuma das cidades havia escapado à de-

vastação (POWELL, 1988). Mas há que dizer que não estamos totalmente certos de que Eurípides fosse um antibelicista absoluto ou que efetivamente pretendesse sê-lo, visto que parece reconhecer também a necessidade do conflito, ao afirmar pela voz de Cassandra:

Se, porém, se chegar a essa situação, é coroa não desprezível uma morte gloriosa pela cidade; opróbrio é que o não seja. (EURÍPIDES. **Troad.** v. 403-404)

Efetivamente, de acordo com a tendência geral da cultura e do pensamento dos gregos antigos, também da ambiguidade vive o trágico grego (SORKIN RABINOWITZ, 2008, p.146.). Essas palavras recordam as que Tucídides escreveu poucos anos depois, no longo discurso que, na sua **História da Guerra do Peloponeso**, atribui a Péricles e que ficou conhecido como a “Oração fúnebre”:

... esta cidade [Atenas] é a escola da Grécia... Foi por uma cidade assim que pereceram nobremente em combate os que julgaram não dever consentir que os privassem dela. E os que ficaram é natural que queiram também sofrer por sua causa. (TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso** 2, 41)

O poeta estaria, assim, consciente da ameaça que pairava sobre a sua cidade de adoção (na verdade, nascera em Salamina): a subjugação ao regime espartano, pouco atraente para a maioria dos atenienses do tempo de Eurípides. Mas esse reconhecimento parece não evitar que a guerra e suas consequências, em particular as que caem sobre os que por ela são afetados sem que por ela tenham ansiado, sejam temas comuns a várias das tragédias que o poeta escreveu ao longo do século V a.C. Diríamos mesmo que a guerra é o *leit motiv* que define muitos dos dilemas que configuram o trágico na obra euripidiana. Assim acontece com **As Troianas**, em que o drama ganha sentido através do patético que radica na peripécia e na catástrofe das personagens femininas, que acumulam sofrimentos e cuja culpa é inexistente. Sobrevivendo ao conflito bélico, elas encetam uma viagem que as conduz ao reconhecimento de uma existência negativamente renovada, na forma de escravidão, subordinação e humilhação. Assim se suscitam novos conflitos, interiores e exteriores, que traduzem, sobretudo, a experiência da condição humana. A pungente entrada em cena do cadáver do

jovem Astíanax, príncipe de Troia, filho de Heitor e Andrômaca, executado por exigência da sua nobre condição de herdeiro do trono, é uma das melhores expressões do fatalismo de que a guerra se faz acompanhar. A morte revela-se como o pior dos estatutos, o mais indesejado dos finais saídos do conflito. Assim o comprova Hécuba, quando diz a Andrômaca:

Não é a mesma coisa, filha, morrer ou ver a luz do dia. Uma coisa é nada; na outra, reside a esperança. (EURÍPIDES. **Troad**. vv. 631-632)

De fato, o recurso aos ambientes bélicos é comum em Eurípides, que reconheceu nos condicionalismos do seu tempo matéria-prima adequada para as reflexões que propôs em várias das tragédias que escreveu. O ciclo de Troia era, aliás, particularmente apetecível para a encenação da aliança guerra/trágico. A Guerra de Troia e os ciclos a ela associados revelam-se o tema mitológico mais adequado à formulação de uma tipologia metafórica da guerra e dos conflitos dela derivados e nela originados, como mostra a quantidade de tragédias a ela dedicadas, da **Oresteia** de Ésquilo à **Ifigênia em Áulis** de Eurípides, passando pela **Electra** de Sófocles. Em **Hécuba**, peça provavelmente apresentada em 423 a.C., Eurípides não só recorre ao ciclo troiano como utiliza alguns dos motivos trágicos que reconhecemos em **As Troianas**. O da *mater dolorosa* é o mais significativo:

... uma mãe privada dos filhos que lhe morreram deixa abater as suas mãos e dilacera <... ...> a face, com unhas ensanguentadas pela carne lacerada. (EURÍPIDES. **Hécuba** v. 651-655)

Num cenário semelhante ao d' **As Troianas**, ainda que agora localizado na Trácia, o poeta faz um primeiro ensaio sobre as desventuras das cativas de guerra, de que se destaca a velha rainha de Troia. O sofrimento desta não tem igual, ao revelar-se a mãe a quem a guerra roubou tudo, mas em especial os filhos, aqui especialmente representados por Políxena e Polidoro. Tragédia apresentada num contexto em que Atenas somava sucessivas vitórias no conflito que a opôs aos peloponésios (POWELL, 1988, p.150-156),⁴ Eurípides não deixa de com ela relembrar:

Como são infelizes os cativos que, vencidos pela força, têm de suportar incontáveis e terríveis humilhações! (EURÍPIDES. **Hécuba** vv. 332-333)

O destino inexorável da escravatura de guerra é mesmo um dos assuntos mais referidos pelas personagens dessa tragédia, designadamente no discurso de Políxena perante Ulisses, em que muito provavelmente se evoca o que Atenas e outras cidades helênicas viviam no tempo da sua apresentação (EURÍPIDES. **Hécuba** vv. 349-378; 402-415; 420; 479-483 e 550-551). Parte integrante dos custos da guerra, o estigma da escravatura e das violações a ela associadas é mesmo o pior dos castigos para uma Políxena que prefere a morte a essa humilhação, contrastando com o que ouvimos da boca da Hécuba d' **As Troianas** (EURÍPIDES. **Troad**. vv. 631-632 e 1288-1332; SORKIN RABINOWITZ, 2008, p.133). Este é, porém, um desabafo totalmente compreensível na boca de uma mãe que está prestes a perder mais uma das suas filhas nas turbulências de Ares. Por outro lado, voltamos a estar perante uma leitura ambígua da ideologia da guerra: o sacrifício da jovem junto ao túmulo de Aquiles serve para glorificar o soldado caído em combate. Mas é seu objectivo último aplacar os mortos e acabar com uma guerra inútil ou angariar mais soldados que substituam os caídos? (SORKIN RABINOWITZ, 2008, p.140).

Em **Andrômaca**, drama apresentado entre 430 e 420 a.C., sob o mesmo contexto de **Hécuba**, portanto, reconhece-se a mesma condenação da guerra, ao mesmo tempo que se percebe um forte sentimento antiespartano, como se depreende dos traços negativos com que o autor define as personagens lacedemônias (RIBEIRO FERREIRA, 2000, p.11; 35, 57).⁵ Recorde-se apenas um desses versos:

*A todos os homens vós sois os mais odiosos dos mortais, ó habitantes de Esparta!*⁶ (EURÍPIDES. **Andrômaca** v. 445 e 724-726)

Mas a formulação de tais sentimentos faz-se igualmente à custa da peripécia de Andrômaca, a quem a guerra lançou na escravatura, perdendo o seu estatuto de princesa e surgindo, agora, como uma concubina involuntária, obrigada a suportar os humores de Hermíone, a rainha de Ftia. Ainda que o cenário não mostre vestígios de combate, as desgraças que caem sobre a inocente Andrômaca derivam da guerra que não poupa nada nem ninguém e contribuem para a sua definição enquanto figura trágica, submersa em conflitos, suspirando por um passado perdido.

Entre 424 a.C. e 416 a.C., Eurípides compôs **As Suplicantes**, cuja ação decorre em Elêusis, em frente ao templo de Deméter, no rescaldo da

mítica expedição de Argos contra Tebas. O tema mítico que dá corpo a essa tragédia pertence, portanto, ao ciclo tebano. O enredo da peça baseia-se na morte dos sete guerreiros que organizam uma expedição contra Tebas, com o objetivo de devolverem a Polinices, o filho de Édipo e Jocasta, o governo da cidade que havia sido usurpado pelo seu irmão Etéocles. Os sete guerreiros, porém, acabam mortos em combate, e os seus cadáveres permanecem insepultos, à mercê dos animais, contrariando todos os princípios da religiosidade grega. Recuperando o tema central da **Antígona** de Sófocles, Eurípides põe, aqui em cena, as mães e os órfãos dos mortos, que recorrem ao rei de Atenas para que os ajude a recuperar os corpos dos seus entes queridos. O enquadramento político dessa peça é pertinente: o envolvimento de Tebas no conflito do Peloponeso, a intervenção ateniense na Beócia, o desastre de Délion em 424 a.C., a penhora dos corpos dos atenienses mortos em combate (RIBEIRO FERREIRA, 1986, p. 87-121; ZUNTZ, 1955, p. 53-94). É provável que esses acontecimentos tenham motivado o poeta a escrever as suas **Suplicantes**, em que o sentimento antitebano, os pormenores estratégicos que sugerem uma crítica ao confronto de 424, e os lamentos das mães e órfãos da peça fazem eco do sofrimento dos atenienses do tempo de Eurípides (RIBEIRO FERREIRA, 2006, p.9). As vítimas inocentes continuam a marcar presença nesse texto, através da figura de Evadne, mas é, ainda, significativo que a tragédia traga também à boca de cena a discussão em torno da guerra justa e da guerra injusta, sendo a primeira representada pelo conflito desencadeado pelo rei de Argos, que se norteia pela ambição, contrária à vontade dos deuses, enquanto a segunda é representada pela missão de Teseu, cujo objetivo é recuperar os mortos e fazer cumprir as normas divinas (RIBEIRO FERREIRA, 2006, p.16-17). Assim se confirma que Eurípides não desconsiderava totalmente a hipótese bélica, chegando mesmo a postular a sua necessidade em determinadas circunstâncias.

Composta entre 411 e 409 a.C., **As Fenícias** é uma tragédia em que Eurípides regressa aos temas bélicos, recorrendo de novo ao ciclo tebano (DUNN, 1996). Também a sua apresentação está inevitavelmente marcada pelo desenrolar da Guerra do Peloponeso. Depois do desaire da Sicília, Atenas investe na sua frota. Mas os seus aliados no Egeu começam a revoltar-se. Ainda assim, Atenas consegue manter-se na liderança do conflito durante oito anos, devido à incapacidade dos generais espartanos e à resistência dos atenienses, ainda sob o comando de Alcibíades. Esparta, porém,

acaba por aliar-se aos persas, enquanto Atenas mergulha numa guerra civil, conhecida como a revolta oligárquica dos Quatrocentos.⁷ Parece-nos evidente que este contexto não pode ser estranho a um drama que tem como enredo central a luta fratricida entre Etéocles e Polinices, apresentado junto a uma cidade sitiada. As palavras que Antígona diz enquanto observa os exércitos inimigos, apesar de inspiradas no célebre episódio da teicoscopia da **Iliada**, sugerem a guerra que se vivia no tempo do poeta. Aliás, como foi já notado, também o diálogo entre Jocasta e Polinices e o *agon* que coloca as personagens dos dois irmãos frente a frente, discutindo a natureza do poder e os riscos da tirania, proporciona-nos um discurso mais digno da Atenas do século V a.C. do que do contexto mítico em que o drama se coloca (EURÍPIDES. **As Fenícias** vv.589-628; ROMILLY, 1965, p. 28; SOUSA E SILVA, 2005, p. 195-222). O confronto bélico, uma vez mais, serve de catalisador da tragédia.

Representada postumamente, em 405 a.C., **Ifigênia em Áulis** recupera os temas troianos e volta a pôr em cena um enredo que se sustenta da guerra. Como refere Maria de Fátima Silva, esta é uma peça que “contém as marcas de um conflito profundo que assolava uma sociedade, cujos anos de prosperidade e prestígio chegavam ao fim” (SOUSA E SILVA, 2008, p.7). Enquanto símbolo de ambição desmedida e de poder desenfreado, a campanha troiana regressava como *topos* mais do que adequado ao contexto da sua apresentação. O cenário é um campo militar, onde os argivos aguardam os ventos que os levarão a Troia. É nesse espaço que o conflito entre o público e o privado, refletidos nas personagens de Agamémnon e Ifigênia, eclodirá (SORKIN RABINOWITZ, 2008, p.112). Muitos são os ecos do tempo de Eurípides nesta **Ifigênia**. Nela se reconhecem os conflitos sociais e políticos coevos do poeta, particularmente definidos pela arrogância dos reis e a vilania da soldadesca, pela amoralidade política, pela solidariedade moribunda e pela contestação das opções e dos valores, aqui anunciada pela ameaça da revolta das hostes e demonstrada pela tensão provocada pela chantagem tácita dos soldados aqueus, que condena Ifigênia a uma morte cruel. O eco faz-se numa democracia em crise e continuamente posta em causa, de onde não se exclui inclusivamente uma eventual crítica à “tirania da maioria” (EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis** v. 91). A todos estes elementos subjaz a guerra. A mesma guerra que exige esforços como o sacrifício da inocente Ifigênia, concretizando desse modo a tragédia.

Eurípides escreveu outras peças com ação e tragicidade justificadas e definidas pela guerra. No **Télefo**, uma das primeiras a terem sido escritas, o poeta aproveitava o ciclo troiano, levando à cena uma história de vingança passada em tempo de guerra (WEBSTER, 1967, p. 43-48). O mesmo se passaria com o seu **Filoctetes**, tragédia escrita no mesmo ano em que eclodia a Guerra do Peloponeso (WEBSTER, 1967, p. 57-61). Em **Palamedes**, a traição era o tema, igualmente tratado no contexto de um acampamento militar (WEBSTER, 1967, p.174-176). O **Témemo** e **Teménides** giravam em torno da lenda da conquista do Peloponeso, tendo natural repercussão no tempo de Eurípides (WEBSTER, 1967, p. 252-257). Nenhuma dessas peças chegou completa aos nossos dias. Delas, apenas dispomos de fragmentos. Mas não é difícil perceber o peso que as questões bélicas nelas teriam, especialmente se levarmos em conta o significado que têm nas que conhecemos. Ainda que não seja fácil encontrar uma definição universalmente satisfatória para o trágico grego, os conflitos, solúveis ou insolúveis, e os sofrimentos que a eles andam associados são, por norma, elementos constantes do drama helênico. Eurípides não foge a essa regra. Particularmente rico em imagens e metáforas, o poeta recorre a temas em que a tragédia da condição humana facilmente se manifesta. A guerra faz parte da sua bolsa de recursos poéticos, por dar forma à *hybris* que a ambição desmedida por norma traduz. O autor chega mesmo a refletir sobre as causas da guerra através das suas personagens. Muitas terão sido as razões para essa escolha. Pretenderá Eurípides dar lições e transmitir avisos aos seus contemporâneos? Terão os ventos de guerra agido sobre a forma como os atenienses viam e recebiam esses espetáculos, influenciando o seu comportamento no cenário de guerra da realidade? Terão intervindo na forma como tratar o inimigo?⁸ Talvez sim. Não estamos totalmente certos disso. Mas há que não esquecer que o drama grego tinha um forte caráter de intervenção social. Seja como for, a mais significativa dessas razões foi, por certo, o fato de o próprio Eurípides ter conhecido a experiência bélica antes de qualquer das suas personagens, levando a criar ambientes em que a guerra parece ser, sobretudo, um flagelo amargo a evitar.

THE SCENERY OF WAR AT EURIPIDES' TRAGEDIES

Abstract: Many of Euripides' tragedies have war as scenario. Although the Poet's subjects are mainly mythical, it is obvious that his times, dominated by the Peloponnesian War, were crucial to his dramatic choices and his tragic sets. This study aims to establish the connection between the sociological and political experiences of Euripides and the way he conceived his narrative art and framed some of his tragedies.

Keywords: Euripides; war; greek tragedy; Athens; V Century b. C.

Documentação textual

EURÍPIDES. **Andrómaca**. Tradução, J. Ribeiro Ferreira. Madrid: Gredos, 2000.

EURÍPIDES. **As Troianas**. Tradução, M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.

EURÍPIDES. **Hécuba de Eurípides**: perspectivas de encenação e tradução do grego. Tradução: José Luís Barroco de Melo Coelho. Coimbra: Faculdade de Letras, 2008. (Dissertação de Mestrado)

EURÍPIDES. **Ifigénia em Áulide**. Tradução, Carlos Alberto Pais de Almeida. Coimbra: FESTEIA-Tema Clássico, 2008.

EURÍPIDES. **Suplicantes**. Tradução, J. Ribeiro Ferreira. Coimbra: Festeia-Tema Clássico, 2006.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Tradução de M. H. da Rocha Pereira. Coimbra: Hélade, 1971.

Referências bibliográficas

CROALLY, N. T. **Euripidean polemic**. The Trojan Women and the function of Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

DUNN, F. M. **Tragedy's end**. Closure and innovation in Euripidean drama. Oxford: Oxford University Press, 1996.

LLOYD, M. The Helen scene in Euripides' Troades. **Classical Quarterly**, n. 34, p. 303-313, 1984.

POWELL, A. **Athens and Sparta**. Constructing Greek Political and Social History from 478 b.C. Londres: Routledge, 1988.

- RIBEIRO FERREIRA, J. Aspectos políticos nas **Suplicantes** de Eurípidés. **Humanitas**, 37-38, p. 87-121, 1986.
- RIBEIRO FERREIRA, J. Introdução. In: EURÍPIDES. **Andrômaca**. Tradução, J. Ribeiro Ferreira. Madrid: Gredos, 2000, p.7-13.
- RIBEIRO FERREIRA, J. Introdução. In: EURÍPIDES. **Suplicantes**. Tradução, J. Ribeiro Ferreira. Coimbra: Festeia-Tema Clássico, 2006, p. 5-20.
- ROCHA PEREIRA, M. H. da. Introdução. In: EURÍPIDES. **As Troianas**. Tradução, M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 9-23.
- ROMILLY, J. de, Les **Pheniciens** d'Euripide ou l'actualité dans la tragédie grecque. **Revue de Philologie**, n. 39, p. 28-47, 1965.
- SORKIN RABINOWITZ, N. **Greek Tragedy**. Malden: John Wiley & Sons, 2008.
- SOUSA E SILVA, M. F. de. Etéocles de **Fenícias**. Ecos de um sucesso. In: _____ . **Ensaio sobre Eurípidés**. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 195-222.
- SOUSA E SILVA, M. F. de. "Introdução". In: EURÍPIDES. **Ifigénia em Áulide**. Tradução, Carlos Alberto Pais de Almeida. Coimbra: Festeia-Tema Clássico, 2008, p. 7-21.
- WEBSTER, T. B. L. **The Tragedies of Euripides**. Londres: Methuen, 1967.
- ZUNTZ, G. **The Political Plays of Euripides**. Manchester: Manchester University Press, 1955.

Notas

¹ A este propósito, refira-se que Hamilton é autora da tradução usada por Cacoyannis na adaptação que o realizador grego fez para o cinema em 1971 e para a qual contou com as soberbas interpretações de Katharine Hepburn (Hécuba), Geneviève Bujold (Cassandra), Vanessa Redgrave (Andrômaca) e Irene Papas (Helena).

² Até porque a campanha de Melos deverá ter ocorrido após a apresentação da peça. Seria interessante, porém, perceber se o comportamento dos atenienses teria sido ou não influenciado pelas representações de Eurípidés (SORKIN RABINOWITZ, 2008, p. 48-49).

³ Alguns autores têm salientado aquilo que designam como "gorgianismo estético" (CROALLY, 1994, p. 227 *apud* ROCHA PEREIRA, 1996, p. 17).

⁴ Designadamente a vitória sobre Potideia, em 430 a.C.; a vitória de Naupacto, em 429 a.C.; a vitória sobre Lesbos, em 428-427 a.C.; a vitória de Anfíloquia, em 426 a.C.; a tomada de Pilo, em 425 a.C.; e o massacre de Esfactéria, em 420 a.C.

Uma sucessão de vitórias que oferece a Atenas uma posição de vantagem sobre o território inimigo, forçando Esparta a desistir temporariamente das incursões sobre a Ática.

⁵ É provável que a **Andrômaca** tenha sido apresentada na Molóssia. Esta pertence às tragédias troianas de Eurípides.

⁶ Em que se lê “Se da lança faltasse a glória aos Espartanos e a prática do combate, no resto, ficai a saber, não são superiores a ninguém”.

⁷ Conselho formado pelos oligarcas em 411 a.C. para governar Atenas.

⁸ Sabemos que os atenienses se reuniam em assembleia para decidir a sorte dos inimigos derrotados, havendo fatores éticos na sua ponderação (TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso** 3, 36).

RISO E ENCENAÇÃO NAS *METAMORFOSES* DE LÚCIO APULEIO*

Luciane Munhoz de Omena**

Resumo:

*A obra **Metamorfoses** de Lúcio Apuleio é uma narrativa que se situa no século II d. C., sendo os seus personagens acometidos pela degradação e, em alguns casos, pela regeneração, levando-os a situações risíveis. Em nosso documento, podem-se caracterizar duas variáveis do riso: uma é representada por personagens que possuem comportamentos sociais excessivos, a exemplo da avareza, e o outro é o riso sagrado. Neste trabalho, privilegiaremos o campo sagrado a partir de um festejo ao deus do Riso, com o objetivo de compreender as representações sociais de poder na cidade de Hípata, levando-se em consideração o riso sagrado, o qual atua como ato performático e como ato simbólico, e, por vincular-se a uma divindade, permite a busca, através dela, de ordenação e de equilíbrio social.*

Palavras-chave: riso; encenação; poder; províncias gregas.

Neste trabalho, discutir-se-ão o riso e a encenação na comemoração festiva dedicada ao deus do Riso em **Metamorfoses** de Lúcio Apuleio.¹ Para tanto, partiremos de duas reflexões relacionais entre si: o estatuto da narrativa e a escrita ritualística. Muitos autores, tanto críticos literários quanto historiadores,² caracterizam a literatura grega e romana a partir de modelos contemporâneos, criando, como se existisse, nessas narrativas mediterrânicas, o público literário e, por consequência, a institucionalização literária.³ Ora, os testemunhos de Virgílio (70 - 19 a.C.), Sêneca (4 - 65 d.C.), Tácito (56 - 117 d.C.), Suetônio (70 - 130 d.C.), Apuleio (125 - 180 d.C.)

* Recebido em 01/09/11 e aprovado em 10/12/11.

** Professora adjunta de História Antiga da Faculdade de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG).

entre outros mais, não nos viabilizam interpretá-los pelas vias da enunciação, e sim como *instrumentos de oralização*.⁴ “Eneida era, sem dúvida, para Virgílio, a única leitura literária possível de Homero, a única maneira para se colocar como sujeito de enunciação” (DUPONT, 1998, p.16), que se circunscreve, nesta condição, se associado à transmissão, à oralização.

As composições orais apresentavam um diferencial entre obra e autoria:⁵ o ato de produzir um texto e a sua leitura se distanciam por completo da modernidade, já que não prevalece uma leitura silenciosa, solitária e hermenêutica. Criam-se contadores de histórias (DUPONT, 1998, p.18) que, a partir de manipulações, recompõem as narrativas, o que implica um novo enunciado (DUPONT, 1998, p.247) em sua potencialidade oral, manipulando-as para inseri-las em espaços públicos.⁶ Tratava-se de atos de comunicação a partir de modelos geradores, e não propriamente autores,⁷ em que se acentuavam a eficiência ritual e sua repetição, inscrevendo-se em um discurso inspirado e controlado pelas divindades por meio das *performances* poética e teatral;⁸ criavam, assim, um tipo particular de memória escrita e de memória oral (DUPONT, 1998, p. 252).

O gênero literário não é uma categoria natural: é construído historicamente, sendo suas modalidades de execução e os tipos de recepção diferentes em cada período. Trata-se de “identificar os modos de circulação e de apropriação de obras e gêneros literários cujos *status*, funções e usos não eram aqueles sugeridos nem pelo texto impresso nem pelos hábitos de leitura silenciosa e solitária” (CHARTIER, 2002, p.13). Um exemplo é a ode, que não deve ser classificada por um gênero literário, e sim um discurso ritual, um canto direcionado aos deuses, inspirado pelas musas, sendo o cantor somente um instrumento (CHARTIER, 2002, p.20).

Longe de ser uma criação individual, um produto da arte poética, a ode manifesta o peso esmagador que a inspiração exercia sobre o orador. O sentido do texto dependia inteiramente de sua eficiência ritual; ele não podia ser isolado das circunstâncias em que o poema era cantado, pois, ao invocar os deuses, ele os fazia participar do banquete. O texto da ode, de uma singularidade irreduzível, não podia ser posto por escrito nem repetido. Ele era um momento de arrebatamento, era mistério, evento. (CHARTIER, 2002, p. 20)

Assim, a ritualidade e a oralidade eram imprescindíveis nessas poesias, enquanto o nome do autor não era um nome próprio como qualquer outro, era um instrumento de transmissão das narrativas sagradas. Como veremos a *posteriori*, a encenação teatral não era apenas um ato ou um texto dramaturgico, mas também uma ação religiosa, como aparece no festejo ao deus do Riso. As representações dramaturgicas não se limitavam à cena: nas palavras de Florence Dupont, toda a realidade social poderia se tornar um espetáculo, desde os debates judiciários aos rituais religiosos.

Isso ocorre porque o teatro não é a representação da realidade, mas um olhar diferente sobre a realidade que define o irreal. Inversamente, se o real pode ser visto como entretenimento, pois o teatro não é uma imagem sem vida desta realidade, há uma voz eficaz e a encenação teatral faz do espetáculo um auxiliar da política e da retórica. (DUPONT, 2003)

Queremos acentuar, com isso, não somente a relevância do teatro nas práticas de retórica e de política,⁹ mas igualmente o caráter religioso. O universo sagrado representado em Lúcio Apuleio associa-se ao riso e à ridicularização presentes no festejo (igualmente nas festas dionisíacas¹⁰ e dos Saturnais¹¹, não sendo um mero recurso linguístico ou estilístico, e sim atuações performáticas sagradas, as quais reforçavam as atividades em que “os homens tinham a oportunidade de se colocarem em contato com o sobrenatural e de se vincularem às forças divinas”).¹²

Nesse sentido, a “função-autor” associa-se aos “sistemas legais e institucionais que circunscrevem, determinam e articulam o domínio dos discursos” (MIRANDA, J. A. B.; CASCAIS, A. F. *apud* FOUCAULT, 1992, p.21), à medida que o sujeito da escrita tende a desaparecer em função dos enunciados, que, em nosso caso, se inscrevem em uma narrativa associada aos cultos religiosos. Definem-se

os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirige, os limites de seu valor de coerção. (FOUCAULT, 1992, p.49)

Cria-se, então, a necessidade de uma relação social, que extrapola aquela estabelecida em nossa contemporaneidade – ler e escrever um li-

vro.¹³ Trata-se de duas particularidades de oralidades que se expressam nos contos em **Metamorfoses**: o *sermone*, traduzido por conversação, que se refere à “comunicação estabelecida entre interlocutores conhecidos” (DUPONT, 1998, p.235), sendo, neste caso, o narrador e o leitor. O protagonista, ao falar no futuro – “*At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram ...*” [*Para mim, nesta conversação milesiana, quero apresentar-te muitas fábulas, em variadas sequências*] (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** I) –, promete aos leitores uma série de contos, ligados entre si, que deveriam ser, prioritariamente, transmitidos em voz alta, pois, como apresenta Florence Dupont, “ler um texto não é um ato neutro na Antiguidade, implica emprestar a sua voz e submeter à escrita” (DUPONT, 1998, p.237). Enquadra-se em um circuito coletivo¹⁴ por demarcar, nos contos milesianos, uma leitura que se fundamenta em legitimidade e reconhecimento público, e por circunscrever uma escrita dedicada à memória sagrada¹⁵ em atos performáticos e em atos risíveis. Isso reforça a presença do riso ritualístico e simbólico, inserido no contexto do festejo do Riso, marcando, assim, o estágio de degradação e de ascensão social dos indivíduos nas estruturas de poder. Tema de que tratamos a seguir.

I. O risível: estudo de um conceito

Em 1924, Henri Bergson inicia seu livro **O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade** com as seguintes palavras:

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. Essa será – convém dizer desde já – a ideia direta de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 2007, p.6)

Parece-nos uma relevante assertiva por compreendemos o riso a partir de elementos sociais e, por isso, reflete percepções culturais e oferece compreensões em relação aos modos de pensar e sentir (BREMNER, 2000, p.251). Ao utilizarmos Jean Bremner e Herman Roodenburg, entendemos o humor por mensagens que se expressam em “atos, palavras, escritos, imagens ou músicas, cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso” (BREMNER, 2000, p.13). Embora o humor cause o riso,

nem todo riso é fruto do humor. O riso pode ser ameaçador e, realmente, os etnologistas afirmam que o riso começava com a exibição agressiva dos dentes. Por outro lado, o humor e o riso correspondente também podem ser muito libertadores. (BREM-MER, 2000, p.15)

Queremos afirmar com isso a existência das práticas do riso, sua diversidade, e posicionar tanto o humor quanto o riso por práticas culturais datáveis.¹⁶ O motivo pelo qual a derrisão é provocada possui dimensões e motivos diferenciados, pois levamos em consideração o espaço-tempo e o *corpus* documental – mesmo em se tratando de fontes romanas, a exemplo de Plauto (230 -180 a.C.), Horácio (65-8 a.C.), Petrônio (27-66 d.C.), Sêneca (4-65 d.C.), Apuleio (125-180 d.C.), ou mesmo em inscrições cômicas de Pompeia, em que se encontram inúmeros exemplos de expressões risíveis com conotações políticas como – “o ministro de finanças de Nero Augusto é o veneno” (FUNARI, 2001, p.123), ou inscrições com conotações sexuais como o exemplo abaixo:

Completo já oito vezes, você superará dezesseis. Trabalhou como taberneiro; trabalhou como oleiro, salameiro, padeiro, agricultor, bronzista de quinquilharias, vendedor ambulante; agora é oleiro de vasinhos. Para completar, só falta praticar a cunilíngua. (FUNARI, 2001, p.125)

Importa salientar, em primeiro lugar, as especificidades das fontes e suas práticas risíveis e, em segundo, o riso deve ser compreendido em sua transmissão por quem, para quem, onde e quando (BREM-MER, 2000, p.14). As traições apresentadas no texto de Lúcio Apuleio – a exemplo da *performance* da esposa do jornaleiro, que ludibria seu esposo e, mesmo em sua presença, termina o ato sexual com seu amante (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses IX, VII**)¹⁷ - não geram, em nossa contemporaneidade, o riso. Na percepção apuleiana, a situação do esposo é degradante e risível por inserir-se em um universo em que se destaca a submissão masculina frente à autonomia das personagens femininas, as quais atuam sempre por interesses próprios (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses I, II, III, VI, IX**).¹⁸

Nessa fala, entretanto, não nos debruçaremos nas situações risíveis do cotidiano, mas, como temos afirmado, no riso sagrado e em seu processo ritualístico representados nas **Metamorfoses** – em especial, por consi-

derarmos, nesse conto, uma característica coletiva em que se enquadra o dever de Lúcio de Madaura imortalizar a memória das divindades. É um riso sagrado que se vincula a uma divindade e permite a cidade de Larissa, província de Tessália, beneficiar-se com o ordenamento social e, como não poderíamos deixar de mencionar, a conquista de equilíbrio individual. Dito de outra forma, a salvação dos homens e a conquista de benesses dar-se-iam pelas intervenções divinas, o que caracteriza o eixo central da narrativa apuleiana, já que, ao parafrasearmos Giuseppina Grammatico, a festa é concebida como o tempo dos deuses, a qual implica uma repetição periódica da realidade (GRAMMATICO, 1998, p. 35). Com isso, nossa proposta vem reforçar o festejo do deus do Riso por um ciclo temporal, que inaugura outro momento em que se empreende uma “regeneração total do tempo” (ELIADE, 2008, p.322). Tem-se uma ruptura com o cotidiano e cria-se uma nova percepção do real, um novo começo (GRAMMATICO, 1998, p. 39).¹⁹

Essa nova percepção temporal é construída no festejo a partir das práticas ritualísticas que estabelecem relações harmônicas entre homens e deuses, especialmente os *ritos de agregação* na festa do Riso. Marca-se, assim como na *xenia* – ritos oficiais dos helenos, do VIII ao IV séculos a.C. (LIMA, 2010, p.48) –, o momento em que Lúcio é um estrangeiro em Hípata, e suas etapas de ridicularização, as quais geram o riso e o deboche da população, o conduzem à passagem de estrangeiro a hóspede honrado para a comunidade. Para nossos propósitos, enfocamos as participações sociais nas comemorações festivas, como bem coloca Norberto Luiz Guarinello,²⁰ por gerarem identidades entre os participantes, o compartilhamento do símbolo comemorado e por se inscreverem na memória coletiva.²¹ Para tanto, optamos interpretar a festa a partir de dois enquadramentos: o primeiro engloba as circunstâncias da festa, os lugares e os atores; o outro se refere ao programa do festejo, sua estrutura ritual e os detalhes da celebração.²²

II. Circunstância, lugar e atores

O festejo dedicado ao deus do Riso aparece em **Metamorfoses**, quando Lúcio Apuleio traz em cena a cidade de Hípata, onde se celebra a tristeza provocada pelo choro e pela alegria. O riso e o escárnio são os protagonistas do festejo, além de personagens como Lúcio, a população de Hípata, o prefeito, as mulheres, os magistrados, Birrena – que se mobiliza

em sua casa por meio de um banquete, com intuito de entorpecer Lúcio com bebidas e narrativas fantásticas –, essenciais para a realização desta dramaticidade (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, XI).

III. O programa da festa: a estrutura ritual e detalhes da celebração

O início da cerimônia dá-se por uma acusação: Lúcio é incriminado por assassinar três jovens. O personagem, aturdido, passa pelos temores de um julgamento e não compreende a “bestialidade” de uma multidão ululante e descontrolada pelo riso solicitar às autoridades, em uníssono, que o processo ocorra no teatro, devido à comoção pública. Obviamente, ao final, descobre ter participado de uma brincadeira sagrada.

Nessa comemoração, destacamos um ponto essencial: a linguagem teatral e sua dramaticidade. O festejo não se enquadra ou, talvez, não se estrutura em ações diretas do cotidiano; cria-se um tempo não linear – constitui-se um tempo em que se vela, desvela, cria-se, nesse mundo pulsante, o oposto à linearidade da razão (COPELIOVITCH, 2007, p. 4). Antonin Artaud, dramaturgo da primeira metade do século XX, caracteriza o teatro como sendo um delírio, um ato comunicativo e, acima de tudo, ação (ARTAUD, 2006, p. 23). Com esse viés teórico, interpretamos o festejo por uma forte linguagem teatral. Cria-se um cenário em que se dramatiza o sofrimento de uma punição, e o espectador não é reduzido a um *voyeur*, a um mero observador da vida alheia. Os espectadores, personificados pela *multitudo* de Hípata, conduzem o espetáculo por meio do riso desenfreado. Impera no festejo o ridículo, vivenciado por Lúcio e o excesso de gargalhada do povo. Quanto mais dramática as acusações contra o “pseudoassassino”, mais o povo se descontrola. O momento final, em que se revela a morte apenas de três odres – *erant tres utres inflati* (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IX) –, o riso eclode livremente e se propaga pela plebe – *“risus libere iam exarsit in plebem”* (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** Livro III, X).

A consagração e a perpetuação do deus do Riso finalizam-se com a alegria da população de Hípata, que se renova, permitindo, naquele momento, os dois processos ritualísticos que se caracterizam pela agregação e integração: no primeiro, localizamos a inclusão de Lúcio, sendo um estrangeiro na comunidade; depois, as etapas do sofrimento lhe permitem

agregar-se a Hípata, garantindo-lhe o processo de aceitação e proteção daquela sociedade. Em recompensa, recebe honras extraordinárias: erguem-lhe uma estátua de bronze. No ritual de integração, a comunidade, em sentido coletivo, renova seus votos à divindade, marcando, de forma efusiva, o excesso de alegria expresso em seus corpos, uma transbordante satisfação ao deixar o teatro.

Ao pensarmos o teatro por uma “linguagem de signos e de mímica, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas entoações objetivas, em suma, tudo o que considero como especificamente teatral no texto” (ARTAUD, 2006, p.40) pode-se comparar ao festejo do Riso. A entoação de gestos e sentimentos faz com que o riso se torne teatral e, mais do que isso, o riso é o elemento central, pois, no festejo, Lúcio é a causa do riso.

Essa ação coletiva em torno da catarse do riso produziu-se em uma linguagem teatral e, para tanto, faz-se necessário arguir acerca do palco, o espaço da ação dos atores (NERO, 2009, p. 87). Assim como a ação dos personagens, o cenário é móvel. Lúcio é apanhado na casa de seu hospedeiro por ordem dos magistrados e conduzido até o Fórum. Sem compreender o que acontecia, não impõe nenhuma resistência (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** Livro III, II). Quando percebe, vê a multidão que o seguia formando um cortejo e escuta, em uníssono, o povo a exigir o julgamento no teatro. De acordo com suas palavras:

Outros se suspenderam às estátuas; encheram as fendas das janelas e todas as aberturas – todos, então, ávidos de ver, se esquecem do perigo aos quais se expõem. Os funcionários da cidade me fazem avançar, como uma vítima, atravessando a cena e me colocaram no meio da orquestra. (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** Livro III, II)

A partir desses espaços, podemos abordar duas questões:

1. a primeira relaciona-se à relação entre ilusão e espaço. Um e outro são dependentes, o espaço não se sustenta sem a ilusão, e esta, por sua vez, depende da dramaticidade por ela criada. Nesta narrativa, criam-se algumas ilusões: a ilusão do próprio Lúcio em digladiar-se com bandidos, os quais assaltariam a casa de seu hospedeiro (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** Livro II, XXXII); a ilusão de um processo, com a inclusão de possíveis torturas e uma *multitudo* ululante a exigir a sua condenação;

2. a segunda questão relaciona-se à relevância do espaço com a atuação do público. Assim como no teatro de Antonin Artaud, que se mantém por meio das dimensões mágicas com as quais o público interage, a dramaticidade do Riso se dá com a interação entre atores e espectadores. Monta-se uma audiência no teatro, onde Lúcio é acusado pelo prefeito da cidade de Hípata – o que proporciona veracidade à narrativa – de ter matado cruelmente três jovens. Argumenta da seguinte maneira:

Trata-se da paz da cidade inteira e é necessário que se dê um severo e salutar exemplo. Convém, pois, que tanto individualmente como todos juntos, como ordena a dignidade pública, tenhais o cuidado de não deixar o infame assassino escapar ao castigo dessa orgia sangrenta a que se entregou. Não me julgueis animado por um ressentimento privado, nem que ceda à violência de um ódio pessoal.
(LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, III)

Como em um tribunal, é dada a palavra a Lúcio, que, não convence o público nem mesmo as autoridades. Entram, então, duas mulheres pedindo que o acusado sofra as devidas penalidades. Segundo a aclamação delas, a misericórdia pública deveria socorrer o “pequeno ser deixado sem proteção, desde os seus primeiros anos; oferece o sangue desse bandido, como expiação às vossas leis e à ordem pública” (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, VIII).

Diante da aclamação dessas mulheres, o magistrado mais velho – duvidoso da acusação –, não encontrando o escravo que acompanhava o acusado, ordena a tortura de Lúcio. Este, desesperado, sem a presença de seu escravo e tendo somente suas palavras contra as acusações, vê os instrumentos de tortura: “*igniset rota, tumomneflagrorum*” (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IX). Nesse momento tenso, em que participam da dramatização a população de Hípata e sua estrutura administrativa, o magistrado convida Lúcio a observar os cadáveres; só então ele descobre a brincadeira sagrada (LÚCIO Apuleio. **Metamorfoses** III, IX).

Com os três odres estufados e o turbilhão de gargalhadas, vem à tona a ridicularização, e Lúcio sente-se estupefato ao descobrir que tudo não passara de uma brincadeira sagrada (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IX). Tal escarnecimento, advindo da diversão e da alegria da *multitudo*, torna claros o grotesco, a contravenção, o deboche a Lúcio; no entanto, seu resultado – o riso sagrado – mantém as ordens sociais a partir dos desvios e do descontrole, caracterizados pelo excesso do riso.²³

Nesse sentido, consideramos o riso apuleiano dotado, sobretudo, de um caráter regenerador, que se mantém por um tempo cíclico: após as aflições, Lúcio conquista os favores do deus. Parece-nos evidente que sua ordenação compõe-se por três partes, nas quais predominam o entorpecimento, a acusação e o riso catártico. Lúcio, após o banquete na *domus* de Birrena (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** II), envolto pelo cansaço e a bebida, imagina ter matado três bandidos (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** II, XXXII). Na manhã seguinte, é acusado pelo assassinato não de bandidos, mas de três jovens cidadãos (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, II), o que o conduz à expiação e ao triunfo das forças do caos; por último, a catarse: o riso desenfreado da *multitudo* (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, X). Esse caráter cíclico e iniciático do personagem é, em pleno sentido, a ação ritualizada do festejo, que propicia à cidade de Hípata a renovação em prol da destruição da antiga legalidade deteriorada e corrompida. Tem-se um renascimento institucional (BARCELÓ, 1998, p.82). Uma renúncia de si com o objetivo de alcançar não apenas o êxtase divino, mas também, por meio dessas comemorações, instaura-se a possibilidade de se colocar em um ato coletivo, em um ato social – não mais como indivíduos –, cidadãos que se unificam em torno de um objetivo comum: a crença na *potestas* do Riso (MACHADO, 2006).

IV. Conclusão

Neste trabalho, acentuamos a relevância dos cultos religiosos e suas práticas ritualísticas (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IV, XI); com isso, afastamo-nos da proposta de Florence Dupont, a qual interpreta a oralidade em **Metamorfoses** de Lúcio Apuleio como narrativas fictícias que se afastariam das referências intelectuais e religiosas. Para a autora, a viagem de Lúcio-Asno seria uma “reintegração no mundo dos homens ordinários” (DUPONT, 1998, p. 230), os quais existiriam, supostamente, pelas leituras desses contos. Cria-se, então, uma associação cultural, e não relações sociais nos contos, pois ela parte do pressuposto de que todas as pessoas, aristocratas e não aristocratas, ouviam tais narrativas. Formar-se-ia uma espécie de subcultura, que se dedicaria ao prazer das transmissões (DUPONT, 1998, p. 231 e 232).

Ora, a própria relação obra/autoria e o seu direcionamento coletivo encaminham-nos a interpretar os contos milesianos, assim como propõe a

autora, como processos de comunicação; todavia, entendemos a impossibilidade de colocar em dois planos distintos a ficção e a religiosidade no mediterrâneo ocidental e oriental. Compreendemos os rituais religiosos a partir de suas correlações com o dever da escrita: para que a divindade tratada no conto, o Riso (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses III**), *não fosse relegada ao esquecimento, sua memória deveria cair nos subterfúgios da transmissão, sendo, assim, imortalizada na memória coletiva à época de Apuleio de Madaura.*

V. Agradecimentos

Agradecemos a Ana Teresa Marques Gonçalves e Pedro P. de Abreu Funari. A responsabilidade pelas ideias restringe-se à autora.

LAUGHTERS AND STAGING IN *THE METAMORPHOSES*, OF LUCIUS APULEIUS

Abstract: The Metamorphoses of Lucius Apuleius is a narrative from the second century AD, and their characters are affected by degradation and in some cases by regeneration, leading them to ludicrous situations. In this study, two variables of laughter can be characterized: one is represented by characters that have excessive social behaviors, such as greed and the other is sacred laughter. In this work, we will deal with the sacred field from a sacred celebration of the god of Laughter, in order to understand the social representations of power in the city of Hypata. The sacred laughter will be considered, because it is seen as both a performative and symbolic act, whose binding to the divinity allows searching for order and social balance through it.

Keywords: laughter; staging; power; Greek provinces.

Documentação escrita

APULEIO, L. **Les métamorphoses**. Trad. P. Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. **Opuscles philosophiques et fragments**. Texte établi, traduit et commenté par Jean Beaujeu. Paris: Les Belles Lettres, 1973.

_____. **Apologie, Les Florides, Traités philosophiques**. Traduit par Henri Clouard. Paris: Garnier, s/d.

_____. **De deo Socratis, de mundo, de Platone et eius dogmate, fragmenta:** scriptorum romanorum quae extant omnia (DCXXV. DCXXX). Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1992.

Referências bibliográficas

- ADRADOS, F. **Fiesta, Comedia y Tragedia**. Madrid: Alianza, 1983.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução de Bernadini, A. F.; Júnior, J. P.; Nazário, H. S.; Andrade, H. F. São Paulo: Unesp, 1998.
- BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: UNB, 1982.
- BARCELÓ, Joaquín. El sentido religioso de la fiesta en el mundo antiguo. *In*: GRAMMATICO, Giuseppina; ARBEA, Antonio, LEÓN, Ximena Ponce de. (Org.) **La fiesta como el tiempo del dios**. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Clásicos, p.79-87, 1998.
- BARCHIESE, Alessandro. **The poet and the prince**. Ovid and Augustan discourse. Los Angeles: University of California Press, 2002.
- BARTSCH, S. **Actors in the audience**. Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian. London: Cambridge, 1994.
- BERGSON, H. **O riso**. Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BETTINI, Maurizio. As reescritas do mito. *In*: CAVALLO, Guglielmo; FIDELLI, Paolo; BREMMER, J.; ROUDENBURG, H. Humor e História. *In*: _____. **Uma história cultural do humor**. Trad. de Cyntia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BOWMAN, Alan K.; WOOLF, Greg. **Cultura escrita e poder no mundo antigo**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1998.
- CALAME, Claude; CHARTIER, Roger. **Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne**. Paris: Jérôme Millon, 2004.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página**. Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COPELIOVITCH, Andrea. Artaud e a utopia do teatro. **Revista.doc**, Ano VIII, n. 03, jan./junho, p. 01-16, 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DUPONT, Florence. Comment devenir à Rome un poète bucolique? Corydon, Tityre, Virgile, et Pollion. *In*: CALAME, Claude; CHARTIER, Roger. **Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne**. Paris: Jérôme Millon, 2004, p.171-189.

DUPONT, Florence. **L'invention de la littérature**. De l'ivresse grecque au texte latin. Paris: La Découverte & Syros, 1998.

DUPONT, Florence. **L'auteur-Roi**. Le théâtre dans la Rome Antique. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

DUVIGNAUD, J. **Fêtes et civilisations**. Mayenne: ActesduSud, 1991.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das religiões**. Trad. de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FEDELI, Paolo. O Romance. *In*: CAVALLO, Guglielmo; FIDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea. **O espaço literário da Roma Antiga**. A produção do texto. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 361-392.

FEITOSA, Lourdes Maria G. C. Gênero e sexualidade no mundo romano: a Antiguidade em nossos dias, **História: questões e debates**, Paraná, UFPR, n. 48/49, 2008.

FORTUNA, Marlene. **Dioniso e a comunicação na Hélade**: o mito, o rito e a ribalta. São Paulo: Annablume, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** São Paulo: Veja, 1992.

FRYRE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUNARI, P. P. A. Política e Riso em Pompéia: ensaio sobre a crítica social popular. *In*: BENOIT, H.; FUNARI, P. P. A. Ética e política no mundo antigo. Campinas: Unicamp, 2001.

GIARDINA, Andrea. **O espaço literário da Roma Antiga**. A produção do texto. Tradução de Daniel Peluci Carrara. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques. As festas imperiais na Roma Antiga: os *decennalia* e os jogos seculares de Septímio Severo. **Mneme**, Centro de Ensino Superior do Seridó, v. 03, n. 06, p.16-34, 2002.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; ROCHA, Leandro Mendes. Identidades e Etnicidades: conceitos e preceitos. *In*: SILVA, Gilvan Ventura da; NADER, Maria Beatriz e FRANCO, Sebastião Pimentel. (Org.) **As identidades no tempo**. Ensaios de gênero, etnia e religião. Vitória: Edufes, 2006.

GRAMMATICO, Giuseppina. La fiesta como el tiempo del Dios. *In*: GRAMMATICO, Giuseppina; ARBEA, Antonio ; LEÓN, Ximena Ponce de. (Org.) **La fiesta como el tiempo del dios**. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Clásicos, 1998.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa Trabalho e Cotidiano. *In*: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (Org.) **Festa**. Cultura e sociabilidade na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001, p. 969-975.

HINGLEY, Richard. **O imperialismo romano**. Novas perspectivas a partir da Bretanha. Tradução: Luciano César Garcia Pinto. São Paulo: Annablume, 2010.

HUSKINSON, Janet. **Experiencing Rome. Culture, identity and power in the Roman Empire**. London, New York: Routledge, 2005.

HUSKINSON, Janet. Looking for culture, identity and power. *In*: HUSKINSON, Janet. **Experiencing Rome**. Culture, identity and power in the Roman Empire. London, New York: Routledge, 2005, p.03-28.

LAURENCE, Ray. Territory, ethnonyms and geography: the construction of identity in Roman Italy. *In*: LAURENCE, Ray; BERRY, Joanne. **Cultural identity in the Roman empire**. London, New York: Routledge, 2001, p. 95-110.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do riso**. Trad. de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.65-82.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. **Ritos e festas em Corinto Arcaica**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAFFESOLI, M. **A sombra de Dionísio**. Contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MATTINGLY, David J. **Imperialism, power and identity**. Experiencing the Roman Empire. New Jersey: Princeton University Press, 2011.

MORENO, Jaime. La fiesta de Año Nuevo en la Antigua Babilonia. *In*: GRAMMATICO, Giuseppina; ARBEA, Antonio ; LEÓN, Ximena Ponce de. (Org.) **La fiesta como el tiempo del dios**. Santiago, Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Clásicos, 1998, p.49-61.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**. Das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Unesp, 2006.

NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses**. Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac e Sesc, 2009.

OGDEN, Daniel et al. **Bruxaria e magia na Europa – Grécia Antiga e Roma**. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. de Alain François. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2007.

RIVES, James. Religion in the Roman world. In: HUSKINSON, Janet. **Experiencing Rome**. Culture, identity and power in the Roman Empire. London, New York: Routledge, 2005.

WALKER, Denis. **The mask of power. Seneca's tragedies an imperial Rome**. Chicago: Bolchazy Carducci, 1985.

SANZI, Ennio. **Cultos Orientais e magia no mundo helenístico-romano: modelos e perspectivas metodológicas**. Fortaleza: Eduece, 2006.

SCHEID, John. Cults, myths, and politics at the beginning of the Empire. In: ANDO, Clifford. **Roman religion**. London: Edinburgh University Press, 2003, p.117-138.

SCHEID, John. Définitions, notions, difficulties. In: **La religion des romaines**. Tradução de Maria Regina da Cunha Bustamante. Paris: Armand Colin, 1998.

SILVA, M. M. R. S.. A historiografia descobre a festa. **Hélade**, 1 (1), p. 38-54, 2000.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia Antiga**. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2005.

WALLACE-HADRIL, Andrew. **Rome's cultural revolution**. London: Cambridge, 2010.

WOOLF, Greg. Inventing empire in ancient Rome. In: ALCOCK, Susan E.; D'ALTROY, Terence N.; MORRISON, Kathleen D.; SINOPOLI, Carla M. **Empires. Perspectives from Archaeology and History**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

Notas

¹ Em nossa percepção, devemos, primeiramente, posicionar Lúcio Apuleio como um homem do século II de nossa era, que nasceu em, aproximadamente, 125, na cidade de Madaura, entre a Getúlia e Numídia (hoje Mdaursch, na Argélia). Perten-

cia a uma família de nobres. Seu pai, oriundo da Itália, chegou com um grupo para repovoar a colônia de Madaura e estabeleceu-se na cidade, onde nasceu Apuleio (LÚCIO APULEIO. **Apologia**). Sendo de origem aristocrática, inicia seus estudos de Gramática e de Retórica em Cartago; na cidade de Atenas dedica-se aos estudos filosóficos e, em Samos e em Frígia, regiões do Oriente (LÚCIO APULEIO. **Flórida** XV), entra em contato com teólogos, astrólogos e magos. Escreveu diversas obras – muitas delas se perderam, mas temos: a **Apologia**, que trata de sua defesa contra a acusação de prática mágica por ter enfeitado sua esposa Pudentila; **Flórida**, uma pequena obra sobre seus discursos e conferências; **Metamorfoses**, a mais famosa, trata-se de uma novela de aventuras milesianas, na qual o protagonista transforma-se em asno, tornando-se homem em um culto à deusa Ísis. Temos também algumas obras filosóficas, tais como: **De deo Socratis** e **De Platone et eius dogmate**.

² Ver FRYRE, N.; BAKHTIN, Mikhail em **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**; MOTTA, Sérgio Vicente; FEDELI, Paolo; THOMAS, Rosalind (consultar **Referências bibliográficas**).

³ Ver FOUCAULT, Michel; DUPONT, Florence em **L'auteur-Roi. Le théâtre dans la Rome Antique**; CALAME, Claude; CHARTIER, Roger e CHARTIER, Roger (consultar **Referências bibliográficas**).

⁴ Em nossa proposta, prevalecem reflexões sobre a oralidade no mediterrâneo ocidental romano e suas correlações com cultura escrita em textos direcionados ao campo religioso, assim como poderemos observar em **Metamorfoses**, de Lúcio Apuleio, ou mesmo nas **Odes** de Horácio. Cabe-nos mencionar, que a “cultura escrita não é um fenômeno isolado, mas um conjunto muito variável de habilidades na manipulação dos textos: ele pode ou não incluir a escrita e a leitura, sendo geralmente dirigido apenas a determinados tipos de texto, registros particulares da língua e, com frequência, a apenas algumas das línguas usadas por sociedades multilíngues” (BOWMAN; WOOLF, 1998, p.7). Assim como Alan K. Bowman e Greg Woolf, concordamos com a associação da cultura escrita com as práticas de poderes e seus entrelaçamentos com “outros sistemas de símbolos, particularmente quando os textos se combinam com outros símbolos na epigrafia, nas moedas e na arquitetura monumental” (BOWMAN; WOOLF, 1998, p.9).

Nesse mesmo viés, temos o trabalho de Greg Woolf – **Inventing empire in ancient Rome** – que vê na Literatura Latina, à época de Augusto, “um projeto cultural e, de certo modo consciente e dirigido para fornecer aos romanos uma cultura semelhante aos gregos, e adequado à sua nova condição de governantes do mundo. **Eneida**, de Virgílio e **Histórias**, de Tito Lívio ofereceram novas formulações da identidade romana, romanos que compartilham o passado, seu destino e sua relação especial com os deuses e com a ordem cósmica” (WOOLF, 2009, p.315). Wallace-Hadrill

também analisa os símbolos da escrita e suas associações com as práticas de poderes no período de Augusto, a partir de uma variação de identidades culturais, que se entrecruzam no Império Romano. A variação na linguagem itálica poderia ser percebida na figura de *Ennius*, que domina a língua grega, a osca e a latina, construindo sua identidade a partir desta triplicidade. De acordo com o autor, “o que Ennius e Favorinus têm em comum é a forma de triangulação cultural que é uma das características mais notáveis do mundo romano, seja no século II a.C. ou no século II d.C. Porque para ambos, romanos e gregos, representam os polos universais da cultura, demarcam sua identidade local” (WALLACE-HADRIL, 2010, p.6), a partir da cultura grega e romana.

Propõe-se o conceito de apropriação em detrimento ao de romanização, pois, segundo a análise de Wallace-Hadrill, seu interesse reside, sobretudo, em compreender a dialética da apropriação dos bens culturais e das características de poder de conquista, que são tomados pelos conquistados com fins específicos, podendo, assim, acrescentar mutualmente o processo pelo qual o poder assume traços desta conquista para a sua própria acomodação (WALLACE-HADRIL, 2010, p.10). Um exemplo disso seria o bilinguismo traduzido pela convivência do latim ou do grego com as línguas locais: manteria, desta feita, certa distância da linguagem de dominação (WALLACE-HADRIL, 2010, p.27). Entretanto, em nossa percepção, essa proposta posiciona ainda a cultura local somente em referência aos dois blocos de poder, Grécia e Roma, perdendo assim suas características culturais, levando os indivíduos a se adaptarem à cultura dominante por um processo denominado por *habitus*, que se traduz em repetições, já que se helenizar, por exemplo, implicava comportar-se como um heleno, em linguagem e em cultura (WALLACE-HADRIL, 2010, p. 6).

⁵ Ver DUPONT, Florence em **L’auteur-Roi**. Le théâtre dans la Rome Antique; CHARTIER, Roger; CALAME, Claude; CHARTIER, Roger (consultar **Referências bibliográficas**).

⁶ Confiava-se a “eficácia do texto não à originalidade de invenção temática ou de enredo” assim como se observa na literatura contemporânea (BETTINI, 2010, p.25), mas às reescritas (BETTINI, 2010, p.25). Tratava-se de destinar o texto à oralização e, por isso, pertencia a um conjunto de práticas sociais, as quais se configuravam em narrativas míticas, um “reservatório de comportamentos, de ideias, de símbolos com que construir determinadas ‘ocasiões’ culturais” (BETTINI, 2010, p. 29).

Assim como o festejo do deus Saturno, em que se celebra, a partir de narrativas míticas a Saturno, a Idade de Ouro, à época de seu reinado, um momento no qual “os homens eram todos iguais, não havia distinção entre ricos e pobres, entre servos e senhores. Evidencia-se, então – de forma clara e maciça –, a presença de um ‘texto mítico’ por trás das práticas dos Saturnais: a moldura de um passado fabuloso

– Saturno na Itália, a felicidade da idade áurea – que, a cada ano, no fim de dezembro, torna a se fazer presente no espírito da festa. O poder de Saturno quer que as hierarquias sociais sejam anuladas – o destino, a *Sors* mais ou menos imparcial que quis alguns livres e outros servos já não tem peso algum: dezembro e as Saturnais a anularam” (BETTINI, 2010, p. 32).

⁷ Essas narrativas seguiam técnicas de memorização imprescindíveis aos contadores de histórias, assim como aos retóricos, pois levamos em consideração a relevância oral dessas sociedades: os homens deveriam treinar sua memória, transformando-a em uma memória visual. Trata-se de construir lugares irregulares e ordens simétricas com “representações figurativas humanas de um tipo muito pessoal: marcamos o décimo lugar com um rosto semelhante ao do nosso amigo Decimus; vemos um determinado número de nossos amigos em fila; visualizamos um doente por sua própria pessoa; ou, se o desconhecemos, por meio de alguém conhecido. Essas figuras humanas são ativas e dramáticas, impressionam pela beleza ou pelo grotesco. Elas nos lembram mais as figuras de uma catedral gótica do que propriamente as da arte clássica. Parecem completamente amorais, tendo apenas a função de fornecer à memória um impulso emocional, devido a idiossincrasia ou estranheza” (YATES, 2007, p.34). Havia uma intensificação da memória para as coisas, ainda que Cícero, na obra **Ars memorativa**, faça menção “à memória para palavras, na qual as imagens para palavras se deslocam (?), mudam de caso (?), levam toda uma sentença a uma única imagem verbal, de uma maneira extraordinária, que ele visualiza inteiramente, como se fosse à arte de algum pintor habilidoso” (YATES, 2007, p.37). A escrita e a arte da memória podem ser locadas, predominantemente, na comunicação oral. Rosalind Thomas analisa o letramento e a oralidade na Grécia Antiga, supondo a existência da escrita em uma sociedade oral. Nesse sentido, podemos, com o mesmo teor, referirmo-nos ao mediterrâneo romano (embora estejamos a cometer certo grau de generalização, tendo em vista a pluralidade tanto no espaço físico quanto no espaço temporal de diversos povos que constituíam o mediterrâneo romano ocidental e oriental, como os latinos, gálatas, egípcios, béticos, germânicos, gauleses, dácios, gregos, bretões, entre outros (ver LAURENCE, Ray; BERRY, Joanne; HINGLEY, Richard; HUSKINSON, Janet em **Looking for culture, identity and power** – consultar **Referências bibliográficas**) como sendo um local em que “a palavra escrita era mais frequentemente usada a serviço da fala” (THOMAS, 2005, p.6). Um exemplo disso encontra-se na emergência de os “autores” lerem seus textos em voz alta, momento chamado em Roma de *recitatio*, que garantia, em outras palavras, reconhecimento público da obra. Como apresenta Florence Dupont, “A Rome, civilisation du livre, de l’archivage et de l’écrit, seule la parole est prestigieuse, seule elle peut prouver la capacité d’un homme à maîtriser le langage. Même quand ils’agit de “littérature”, même quand l’oeuvre créée est écrite et destinée à devenir finalement un livre, elle n’existpas, et sonauteur non plus, si elle

n'a pas été élue publiquement devant un auditoire choisi d'amis, eux aussi auteurs potentielles, accompagnés de leurs clientes" (DUPONT, 1998, p.254 e 255).

⁸ Ver CHARTIER, Roger (consultar **Referências bibliográficas**).

⁹ Ver DUPONT, Florence em **L'auteur-Roi**. Le théâtre dans la Rome Antique; BALANDIER, Georges; WALKER, Denis; BARTSCH, S.; BARCHIESE, Alessandro; HUSKINSON, Janet em **Experiencing Rome. Culture, identity and power in the Roman Empire**; YATES, Frances A. (consultar **Referências bibliográficas**).

¹⁰ Ver FORTUNA, Marlene (consultar **Referências bibliográficas**).

¹¹ Ver BETTINI, Maurizio (consultar **Referências bibliográficas**).

¹² Ver BARCELÓ, Joaquín (consultar **Referências bibliográficas**).

¹³ Ver DUPONT, Florence em **Comment devenir à Rome un poète bucolique? Corydon, Tityre, Virgile, et Pollion** (consultar **Referências bibliográficas**).

¹⁴ Devemos salientar a construção identitária no mediterrâneo antigo a partir de culturas diversificadas em seus variados aspectos, como as religiosidades, os aspectos jurídicos, a cidadania concedida aos não romanos (LAURENCE, 2001, p.2), a etnicidade, os grupos linguísticos e até mesmo, como acentua Feitosa, as práticas sociais entre o feminino e o masculino (FEITOSA, 2008, p.125).

Em nosso caso, o testemunho de Lúcio Apuleio evoca em suas diferentes obras, como em **Apologia**, sua defesa contra a acusação do exercício mágico e inúmeros referenciais sobre práticas religiosas que, em lugares como a Pérsia, os magos (que, em Roma, eram acusados de feitiçaria) eram sacerdotes (LÚCIO APULEIO. **Apologia** 11). Nesse sentido, encontramos no discurso apuleiano o termo *magus* que, em linguagem jurídica romana, significava praticantes de feitiçaria (ver SCHEID, John em **Cults, myths, and politics at the beginning of the Empire**; OGDEN, Daniel et al; SANZI, Ennio, entre outros mais – consultar **Referências bibliográficas**), mas também o conceito de *magus* insere-se nos campos religioso (e.g. Pérsia) e da ciência, com diferentes significados e implicações. Daí, refletir sobre essas variedades culturais e os papéis desempenhados pelos indivíduos em suas posições sociais implica perguntarmos, como refletir, em espaços múltiplos, o conceito de identidade. Sabemos, pois, que as oposições binárias (e.g. civilizado X bárbaro) escamoteiam as complexidades sociais, são dualismos simplificados (LEFEBVRE *apud* LAURENCE, 2001, p.4).

A presença religiosa nas obras de Lúcio Apuleio – não somente em **Metamorfoses**, mas em obras como **Apologia**, **Florida** e **De deo Socratis** – é imprescindível e, por isso, marca, em nossa concepção, construções identitárias. Em Hípata, a integração da comunidade no festejo do Riso, marca, sobretudo, construções identitárias que se associam aos grupos religiosos e seus critérios hierárquicos e práticas ritualísticas (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III). Nesse sentido, associamos Apuleio de

Madaura muito mais aos cultos místéricos de Ísis do que sua inserção no mediterrâneo grego, romano ou africano. Embora tivesse viajado a cidades como Cartago, Atenas, Frígia ou Samos, seu contato e inserção nestes espaços inserem-se em suas preocupações filosóficas com as religiosidades (LÚCIO APULEIO. **Deo Socratis**) e suas ritualidades, e com maior ênfase em sua crença na deusa Ísis. Em uma análise muito próxima quanto à identidade de pertencimento a grupos, temos o historiador Ray Laurence, que, ao se referir aos gladiadores, faz a seguinte análise: “It is the unique qualities of the individual that are emphasised, alongside the membership of a wider groups of professional, whether gladiators or soldiers. Such an emphasis on group identity would seem to be commemorated only by those who were not entirely accepted within the Roman social system (...). The gladiators of Nîmes may have inadvertently reinforced their marginal status through their commemoration as gladiators rather than as individuals with a *familia*” (LAURENCE, 2001, p.8).

Assim como em Nîmes as comemorações reforçariam o pertencimento dos gladiadores como grupos e não como indivíduos, Lúcio Apuleio se integraria não como sujeito, mas inserido no culto à Ísis, pois, diferente de Florence Dupont, compreendemos as atividades culturais inseridas nos espaços das relações sociais. Com isso, entendemos que a identidade religiosa estava ligada de forma íntima à identidade étnica e política (RIVES, 2005, p.274), e tal configuração não se distancia das representações dos contos de Lúcio Apuleio. As identidades são, sobretudo, relacionais, marcadas por suas diferenças e por seus símbolos (GONÇALVES; ROCHA, 2006, p.12 e 13). Consultar também MATTINGLY, David J. (ver **Referências bibliográficas**).

¹⁵ O ato de imortalizar a memória é um direcionamento que se afasta do esquecimento. Como bem coloca Paul Ricoeur, “o esquecimento continua a ser a inquietante ameaça que se delinea no plano de fundo da epistemologia da memória e da epistemologia da história” (RICOEUR, 2007, p.423). A partir das reflexões do filósofo francês, compreendemos a construção do esquecimento sempre conjugado à memória por compreendermos as manifestações individuais do esquecimento em relação às memórias coletivas. Trata-se de conduzir, em relação a Apuleio de Madaura, certo abuso na construção da memória, em que se retifica a necessidade, através da escrita, das práticas ritualísticas – seja nos ritos do Riso, Vênus ou Ísis (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, IV, XI) –, que são marcadas, sobretudo, pelo temor do esquecimento coletivo de seus contemporâneos. “Reencontra-se assim, no caminho da reconquista pelos agentes sociais do domínio de sua capacidade de fazer a narrativa, todos os obstáculos ligados ao desabamento das formas de socorro que a memória de cada um pode encontrar na dos outros enquanto capazes de autorizar, de ajudar e fazer narrativa de modo ao mesmo tempo inteligível, aceitável e responsável. Mas a responsabilidade da cegueira recai sobre cada um” (RICOEUR, 2007, p.456).

¹⁶ Ver LE GOFF, Jacques (consultar **Referências bibliográficas**).

¹⁷ O ato performático pode ser considerado uma forma de teatro por ser uma expressão cênica e dramática, por ser plástico ou não intencional “que seja o modo pelo qual a performance é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma ‘coisa’ significando (no sentido de signos); mesmo que essa ‘coisa’ seja um objeto ou um animal. Como o coioete de Beuys. Essa ‘coisa’ significando e alterando dinamicamente seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante (‘a coisa’) e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora do teatro” (COHEN, 2009, p. 56).

¹⁸ Entre outras passagens.

¹⁹ Cria-se um ciclo temporal a partir de uma religião fundamentada em “‘ortopraxis’, da execução correta dos ritos prescritos” (SCHEID, 1998, p.22), que significa, em outras palavras, religiosidade, “na qual os ritos e as atitudes rituais constroem e transmitem representações sobre as divindades e a ordem das coisas. É então errôneo considerar que esta religião fria e necessariamente interesseira ignorava quaisquer ideias e conteúdo espirituais. Aliás, a prática religiosa não excluía a exegese e a especulação livres. Entretanto, esta atividade se desenvolvia no exterior da vida religiosa propriamente dita. Na medida em que não existia nenhum outro dogma que a obrigação ritual, os indivíduos usufruíam uma inteira liberdade para pensar os deuses, a religião e o mundo” (SCHEID, 1998, p.22).

²⁰ Ver GUARINELLO, Norberto Luiz (consultar **Referências bibliográficas**).

²¹ Ver ADRADOS, F. (consultar **Referências bibliográficas**).

²² Utilizamos a estrutura de análise do texto de Jaime Moreno com o título – **La fiesta de Año Nuevo en la Antigua Babilonia** (consultar **Referências bibliográficas**). Sua construção pareceu-nos profícua para se pensar o festejo do deus do Riso em **Metamorfoses** de Lúcio Apuleio.

²³ O historiador Alexandre Carneiro Cerqueira Lima, em **Ritos e festas em Corinto arcaica**, analisa os aspectos festivos do riso, através do grotesco e da valorização do corpo, por elementos que acentuam a embriaguez e os atos sexuais, os quais geram uma espécie de carnavalização da ordem poliade em os *Komástai*. De acordo com suas palavras, “o consumo de vinho por meio do *rhytón* enfatiza esse estreito parentesco entre *Komástai* e os seguidores de Dionisos. A imagem do grotesco consiste em uma mescla entre vida e morte, tanto é fecundidade quanto decomposição. O hibridismo dos *sátyroi* e a mistura entre o aspecto humano e bestial da Górgona e a metamorfose de Nereu (além da de Dionisos também) explicitam uma das principais e fundamentais características do *Kómos*: o contato dos praticantes com a alteridade plena” (LIMA, 2010, p.101). Em relação a Dioniso, trabalha com a perspectiva de que o riso e o grotesco aparecem como uma transgressão à medida

que se eliminam as regras e as hierarquias, criando, assim, entre os cultuadores, laços de solidariedade. “O carnaval promove esse clima festivo, o momento propício para exorcizar os temores coletivos, o riso festivo é um antídoto contra as proibições e os tabus impostos pela sociedade” (LIMA, 2010, p.101-102). Este viés interpretativo fundamenta-se nas análises de M. Bakhtin em que o riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal, liberam a consciência e a imaginação humana que ficam disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 1999, p.43). Pensar os festejos a partir dos aspectos carnavalescos – em especial, às dionisíacas e os saturnais, é rico e esclarecedor, entretanto, o processo de transgressão e de abolição das normas não se enquadra no festejo Riso. Em Riso, o grotesco e a ridicularização atuam, justamente, de forma contrária, reafirmam as estruturas sociais e burocráticas do poder. Não se percebe a suspensão temporária da ordem: pelo contrário, o festejo ocorre a partir das instituições de poder – como *quirites* (LÚCIO APULEIO. **Metamorfoses** III, III) – e da comunidade de Hípata. Consultar outras referências sobre festas e cerimoniais: MAFFESOLI, M.; DUVIGNAUD, J.; GRAMMATICI, G.; GUARINELLO, N. L.; FORTUNA, Marlene; SILVA, M. M. R. S.; GONÇALVES, Ana Teresa Marques em **As festas imperiais na Roma Antiga: os *decennalia* e os jogos seculares de Septímio Severo** (ver **Referências bibliográficas**).

IMAGENS DE ALEXANDRIA*

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa**

Resumo:

São objetivos deste trabalho fazer um exame da alegoria Lógos-Palavra Divina-Pedagogo, desenvolvida por Tito Flávio Clemente (Clemente de Alexandria), e dar à construção desse pensamento alegórico vazão para analisar alegorias subsequentes que entendem o Professor como pavão e o Lógos-Palavra Divina-Pavão.

Palavras-chave: *Alexandria; vida diária; alegoria; ética; Tito Flávio Clemente.*

*Eu vou contar uma história
Dum pavão misterioso
Que levantou voo na Grécia
Com um rapaz corajoso
Raptando uma condessa
Filha dum conde orgulhoso.*

José Camelo de Melo Rezende

Focalizamos um tratado do século II, escrito em Alexandria por um intelectual e professor cristão de forte influência platônica, nascido provavelmente em Atenas, nomeadamente Tito Flávio Clemente. Nesse tratado, intitulado, em grego, **Paidagogós**, o autor utiliza-se de uma alegoria que mostra a palavra das Escrituras na imagem do Lógos-divino como um pedagogo¹ que, por generosidade da divindade, vem ao mundo para, tal como um mestre que conduz crianças, cuidar da humanidade e orientá-la.

* Recebido em 12/03/12 e aprovado em 02/05/12.

** Professora associada de Língua e Literatura Gregas na Faculdade de Letras da UFMG.

O termo “alegoria”, usado no parágrafo de abertura deste artigo, pode, a princípio, afastar os historiadores que têm esta revista em mãos. Que não seja assim, por favor. Conquanto saibamos que o conceito pode ter elaboração complexa, podemos nos limitar à primeira e utilitária definição de João Adolfo Hansen em obra dedicada tão somente a essa figura: “a alegoria (grego *allós* = outro; *agouren* = falar) diz *b* para significar *a*” (HANSEN, 2006, p.7). Nossa hipótese pretende apenas mostrar que a alegoria em Clemente de Alexandria se faz estilo e reflete um momento especial daquela cidade egípcia; pretendemos também indicar que a alegoria criada pelo filósofo alexandrino, enquanto estilo e arcabouço do pequeno tratado, serve para entender culturalmente tanto o momento histórico do autor quanto a nossa contemporaneidade. Para tanto, vamos passar ao longo da teorização sobre a alegoria, suas modalidades e aspectos.

A alegoria, que servia como instrumento de comunicação nos textos sagrados, terá também eficácia nos textos “secularizados” da época moderna. Através dela, o autor elabora “um manual de ética social e pessoal”; “[s] eguindo as tradições cristãs mais antigas, Clemente identifica Jesus como a Palavra divina ou *lógos*” e afirma que os textos da tradição cristã falam da sabedoria divina “exatamente como um ventríloquo que lança sua voz, fazendo-a aparecer como que falando através de qualquer número de outros objetos”. Dessa forma, Clemente, reúne textos da tradição judaica, cristã e pagã (DAWSON, 1991, p.199-208) de várias épocas e autores em uma só “voz”.² Paralelamente, ao reuni-los e examiná-los para mostrar como o *Lógos*-divino conduz a humanidade, ele traça o comportamento social de sua época³ com todas as imagens conceituais comuns dessa mesma época.

Vamos, então, agora, recortar a grande alegoria de Clemente e aplicá-la a nosso intento. Nosso escopo não é teológico. Mais rasteiramente, queremos ficar detidos no estudo da alegoria aplicado ao plano do humano, de modo a buscar informações sobre a cultura alexandrina coetânea a Tito Flávio Clemente. Acatamos a hipótese do *Lógos* divino e entramos no jogo literário, pois o procedimento nos permite acolher e traduzir para os dias de hoje o comunicado do passado. Entenderemos na alegoria “professor/mestre/ exemplo”, um “ideal” a seguir (já que não vamos tratar do *Lógos* divino). E ele será um intérprete (*hypokrités*), um ator, um agente a quem cumpre desempenhar um papel fazendo-se imagem (espetáculo) que ensina (recorde-se o *páthei máthos* esquiliano no **Agamemnon** v.177). Nesse viés, o pedagogo é ator e mediador entre uma fonte qualquer de saber e

um público espectador-ouvinte. Esse salto não é despropositado. O papel de professor como o sujeito de uma representação dramática para um grupo social fechado está presente no tratado **Protréptico**, (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Protréptico** I, 1, 3) quando o alexandrino retoma metáfora, já então muito antiga, do grande *theatrum mundi*.

Assim, tomando, como tantos, a metáfora do grande teatro do mundo, buscarei caminhos para compreender a alegoria Cristo-Lógos-Pedagogo, desenvolvida pelo hermenauta, de modo a aplicá-la ao seu contexto e identificá-la nos textos de nossa era.

Esse deslocamento semântico que propõe Clemente, a saber, o mundo como um teatro, vem de um intertexto pagão, da própria concepção do teatro – ele mesmo como imagem alegórica do mundo presente na filosofia. Platão, por exemplo, nas **Leis** e no **Filebo**, fala dos homens como títeres dos deuses na tragédia e na comédia da vida (PLATÃO. **Leis** I, 644 d-e; VII, 803 c; PLATÃO. **Filebo** 50 b.). Curtius realça o frescor inaugural dessa figura de linguagem em Platão. Para o estudioso, o autor da **República** foi quem plantou o germe da representação do mundo como um teatro em que os homens, movidos pela divindade, desempenham seus papéis (CURTIUS, 1996, p.190). É possível rastrear e perceber que, desde o filósofo ateniense – que certamente não deve ter sido o primeiro –, outros passaram a usar e repetir a imagem, entre eles: Horácio,⁴ Sêneca,⁵ Paladas⁶ e Clemente de Alexandria,⁷ que será destaque aqui.

Visto que é bastante conhecida a força do teatro no mundo antigo, sobretudo em Grécia e Roma, seja ele o teatro de texto, seja ele a *performance* realizada como *body art avant la lettre*,⁸ sem dúvida não nos parece nenhum desatino afirmar que os antigos tinham consciência do potencial artístico proporcionado pela teatralização da vida e pela “estética do performativo”, procedimento “[...] que extrapola [...] a esfera da linguagem para tratar do comportamento de um modo mais geral”, de forma que tanto é possível inserir o ator no ato cotidiano quanto transformar em atores os espectadores envolvidos em um espetáculo (CARDOSO, 2010, p.40 e 45).

Assim sendo, estabelecemos mais uma vez que, ao falarmos do **Pedagogo** clementino, não intentamos atingir o plano divino, ou melhor, ao nos referirmos ao *Lógos Pedagogós* utilizaremos a alegoria para mostrar a cultura, amante do teatro, que projetou a alegoria. Insistimos: pretendemos apenas trabalhar literatura e cultura no sistema metafórico e alegórico para

refletir sobre o papel do educador do século II e de histórias posteriores que se aproximam da leitura de Clemente de Alexandria.

Por certo, histórias “de professor” existem muitas. Há uma que nos agrada especialmente e que, entre muitos outros registros, encontraremos em Apolodoro (**Biblioteca** III, 15, 8). Seu protagonista é Dédalo, o escultor-arquiteto filho de Eupálamo e Alcipe, que se notabilizou pelo projeto e construção do Labirinto do rei Minos em Creta. Pois bem, Dédalo era preceptor de Talos, seu sobrinho, que era, por sua vez, um discípulo promissor. Esse menino, conta Apolodoro, tão inteligente era que encravou os dentes de uma serpente em uma tábua e inventou o serrote. A engenhoca deu-lhe fama e o seu mestre sentiu-se como figurante na cena do grande teatro. Por isso subiu com o rapazinho até a Acrópole e de lá o arremessou. O garoto morreu e Dédalo foi processado no Areópago. Condenado, ele fugiu, envergonhado, para Creta (APOLODORO. **Biblioteca** 3, 15). Vemos que há uma sintonia entre essa história e o tratado alexandrino.

Deixemos por ora os mitos cretenses, tomados como mera ilustração, e focalizemos o professor a partir do nosso autor escolhido. Ele exporá para nós as ações, hábitos e paixões do homem do século II em Alexandria. Desviemos nosso olhar do mestre divino, da palavra feita carne e observemos seu entorno.

Como afirmamos, para o filósofo helenístico o mundo é um grande palco onde atletas e atores se mostram. No **Protréptico** (I, 1, 3), Clemente afirma o seguinte: “Pois de Sião sairá a lei e de Jerusalém a palavra do Senhor: sim, a palavra divina, o verdadeiro combatente na luta que no teatro do mundo inteiro alcança a coroa da vitória.”⁹ E, se no **Protréptico** a palavra divina é o protagonista no *theatrum mundi*, no **Pedagogo** a mesma palavra é o que possibilita o verdadeiro conhecimento, ela é o mestre perfeito para quem todos devem olhar. A ideia em si, como já afirmamos para a metáfora *theatrum mundi*, não é novidade: Platão (**Leis** X, 879 b) já havia falado da divindade como pedagogo.¹⁰ E, como mestre, o *Lógos* deverá exercer três funções: conselheiro, médico e consolador. Das três funções, elencadas em **Pedagogo**, vamos nos concentrar na segunda (Ἰασις τῶν παθῶν – CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** I, 1, 3. 1; I, 6, 43, 1; I, 8, 65, 1) e na afirmativa do texto clementino de que o *Lógos*, misturado com filantropia, cura as paixões.¹¹ Nossas razões são as seguintes: afora o livro I, centrado na exaltação da figura do Cristo, o tratado do alexandrino é, de fato, um detalhado manual de moral prática aplicado à vida diária e

com deliciosas revelações acerca do cotidiano de Alexandria no que diz respeito à culinária preferida, à etiqueta simposiástica, ao luxo do vasilhame e do mobiliário, ao vestuário requintado, à perfumaria, às práticas sexuais, aos banhos públicos, etc. Nessa prática ordinária, Clemente realça o aflorar de paixões que, de acordo com ele e tantos outros filósofos, são funestas – recordem-se de que também o filósofo ateniense Platão, seis séculos antes, apontara para a mesma necessidade de se ensinar um controle das paixões (PLATÃO. **República** 605 b; PLATÃO. **Leis** XI 934 a; PLATÃO. **Górgias** 478 d).

Retomando rapidamente (1, 7, 55): o comportamento do professor de Aquiles, Fênix, que, conforme Clemente, era um mulherengo (HOMERO. **II**, 9, 499); os hábitos do preceptor dos filhos de Cresos, Adrasto, um desterrado (HERÓDOTO. **Histórias** I, 34-35)¹²; de Nausito, mestre do bêbado Alexandre Magno (DEMÓSTENES. **Haloneso** 7); do escravo Zófiro, pedagogo incapaz de conter a luxúria de Alcebiades (PLATÃO. **Alcebiades** I, 122 b; PLUTARCO. **Alcebiades** 1; PLUTARCO. **Licurgo** 16) e do negligente bailarino Sicino (HERÓDOTO. **Histórias** VIII, 75; PLUTARCO. **Temístocles** 12), educador dos filhos de Temístocles. O mestre de Alexandria, no percurso de seu elogio ao *Lógos* divino, pedagogo perfeito, dá a conhecer o comportamento do cidadão de Alexandria em sua época relativamente aos alimentos: mesas servidas com murenas (σμούραινα), enguias (έγγχέλειον), cabritos (έριφος), os mujoles do mediterrâneo (κεστρεύς), as ostras (όστρειον), os crustáceos (κόγχος), as anchovas (μαινίς), o nabo (γογγύλος), as acelgas (τεϋτλον), os mariscos (κτένιον), os rodoválhos (ψήττα), os estorninhos (κίχλη), os figos secos, as perdzizes e o pavão – tudo isso enfeitado com salsas (ήδυσμα) para que, pelos olhos, os glutões se encantem (II, 1, 3).

Segundo Tito Flávio Clemente, o comportamento do cidadão comum à mesa parece o de um porco ou de um cão; sua voracidade fã-lo suar. Seus coetâneos, para comer, sujam as mãos, o leito e a barba, perdem sua dignidade (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** II, 1, 11 e 13), cospem, assoam os narizes enquanto comem, vomitam e, com isso, suas caretas parecem máscaras trágicas (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** II, 7, 60) – ponto em que o alexandrino retoma a metáfora do *theatrum mundi*. Diante de tudo isso, como pedagogo que era e a exemplo do *Lógos* divino, Clemente propõe, em seguimento de Platão (PLATÃO. **Carta VII** 326 c), o alimento frugal e ligeiro para controlar a paixão que há no ventre (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** II, 1, 15 a 17; II, 1, 18).

Na esteira da metáfora, Clemente nos dá a conhecer, ainda, que a sociedade de Alexandria, em *performance*, projetava – e realizava – espetáculos feitos para beber; para banhar-se (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** III, 31, 5); para relacionar-se sexualmente com requintes de perfumaria; para, com trejeitos de voz (“sibilos” de língua, assobios, ruídos de dedos), empenhar-se em coitos contínuos à porta dos templos ou na ágora, desde a aurora do dia. Para atingir a meta da aparência exuberante e para alcançar o luxo no vestuário, é necessário se ocupar da tinturaria em busca da variedade de cores, da pedraria em busca do brilho. O padre da Igreja denuncia as cabeças pintadas para esconder a idade, a maquiagem para realçar os olhos, o depilar de todo o corpo (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** II, 10, 104), os cremes de excremento de crocodilo que fazem o gineceu tornar-se palco de comédia (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** III, 3), as sandalinhas douradas, os coturnos para aumentar a estatura (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** II, 116-126).

Para Clemente, tais mulheres, homens e escravos precisam dos teatros, dos desfiles, dos espelhos, das idas aos templos (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** III, 10, 3), e seus rostos se convertem em máscara (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** III, 11, 2) que os investe do desatino indispensável para realizarem o espetáculo lamentável de suas vidas (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** III, 21, 5; III, 28, 1). O alexandrino indica, ademais, que, em razão de uma vida mais simples, “(...) os bárbaros abandonaram o luxo. Para tal nudez de vulgaridade e de vanglória o senhor nos chama, os liberados dos pecados, que levam apenas a árvore da vida, que cuidam apenas da salvação” (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** III, 25: οἱ βάρβαροι κατέλειψαν τὴν τρυφήν. Τσιούτους ὁ κύριος ἡμᾶς καλεῖ γυμνοὺς ἀπειροκαλίας, γυμνοὺς κενοδοξίας, ἁμαρτιῶν ἀπεσπασμένους, μόνον ἐπιφερομένους τὸ ξύλον τῆς ζωῆς, μόνον ἐπέχοντας τὴν σωτηρίαν.) Aqueles que cultivam os luxos por vanglória (ἀπειροκαλία), em particular as mulheres ricas, as mais cidadinas (ἀστειότεραι: CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** III, 30, 1) criam pássaros da Índia e pavões da Media.

Deixemos a opinião de Clemente sobre o comportamento dos contemporâneos e voltemos à alegoria: o *Lógos*-pedagogo, que entra no teatro-mundo para “treinar atletas” (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** I, 57, 4) exorta a que nós sejamos “alegoricamente, também como pombas, sem maldade e sem cólera” (CLEMENTE DE ALEXANDRIA.

Pedagogo I, 14, 3: ἀλληγορεῖ, καὶ ὡς περιστερὰν ἄκακον καὶ ἄχολον), diferentemente dos que centram suas preocupações em adquirir para suas mesas os pavões (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo II**, 3, 2). Que pavonice é essa para falar de educação, de pedagogia e do professor? Como foi possível ao Clemente chegar a esses assuntos?!

Creemos que a suntuosidade do aparato para tais espetáculos encenados no *theatrum mundi* foi-lhe necessário descrever para demonstrar sua tese, que consiste em afirmar que: 1. a maior das ciências seria conhecer-se para evitar os furacões das paixões (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo III**, 1: πάντων μέγιστον μαθημάτων τὸ γινῶναι αὐτόν); 2. a beleza advém do mais belo adorno: a nudez dos luxos e a busca pela razão. Os luxos fazem crescer a paixão que nasce pela vista (III, 32, 3: ἐκ τοῦ γὰρ εἰσοραῖν γίνεται ἀνθρώποις ἐρᾶν). A ausência de luxos desperta, também pela vista, a razão.

Tomemos da alegoria do *Logos*-educador que vem retirar do mundo a grosseria das vaidades uma só metáfora: o pavão.

Pavão e professor andam juntos em uma história do cancionista ri-beirinho português. Tomo-a de uma versão gravada por Eugênio Tadeu e Miguel Queiroz em **Murucututu**. A história leva o título **Meu Papai, Meu Papaizinho**:

*Meu papai Meu papaizinho/ Tenho uma coisa pra te contar
Meu papai/ Meu papaizinho/ Tenho uma coisa pra te contar*

*Matei o pavão do mestre/ Não sei como hei de pagar
Matei o pavão do mestre/ Não sei como hei de pagar*

*Antoninho, tu vai à escola/ Tu precisa de aprender
Antoninho, tu vai à escola/ Tu precisa de aprender*

*Não vou, não vou, não, papai/ Porque sei que vou morrer
Não vou, não vou, não, papai/ Porque sei que vou morrer*

*Antoninho foi à escola todo o caminho chorando
Antoninho foi à escola todo o ca-caminho chorando*

*E quando chegou na escola/ Inda estava soluçando
E quando chegou na escola/ Inda estava soluçando*

*Veio o mestre, furioso/ Agarrou-lhe pela mão
Veio o mestre, furioso/ Agarrou-lhe pela mão*

*Tirando um punhal do bolso/ Cravou-lhe no coração
Tirando um punhal do bolso/ Cravou-lhe no coração*

*Abram portas e janelas/ Quero ver o meu Antoninho
Oh menino que vem da escola/ Tu viste o meu Antoninho?*

*Está lá no chão deitado/ Morto como um passarinho
Está lá no chão deitado/ Morto como um passarinho.*

O primeiro registro do romance do Antoninho, que narra os sucessos do menino que matou o pavão de seu mestre, segundo Rossini Tavares de Lima,¹³ está no **Romanceiro minhoto**, coletado por Pires de Lima do repertório das cantadeiras do Minho. Existem várias versões da história, porém o que nos interessa aqui é a associação de professor, crime e pavão. Temos um aluno assassino, um professor tão ou mais criminoso e, entre eles, uma ave conhecida pelo visual fascinante. O que se pode entender do animal de cauda colorida que, normalmente, é visto como símbolo da vaidade, quando associado ao professor? Vamos por etapas: primeiro, o pavão.

O **Bestiário de Aberdeen**,¹⁴ tomando Isidoro de Sevilha como referência e adotando uma etimologia pouco fidedigna, afirma que o *pavo* recebe seu nome por causa do som apavorante que produzem seus gritos (LA FONTAINE. **Le Paon se plaignant à Junon**). Além de sua voz pouco agradável, sua carne é tão dura que dificilmente se decompõe e, obviamente, também dificilmente pode ser cozida. Mas o pavão é um animal que, ao abrir o leque de suas plumas, por si mesmo é um espetáculo. Marcial, no Epigrama 70 do livro 13, comenta o seu brilho – digo, o esplendor de plumas e paetês dessa personagem. Em tradução livre, temos: “Pavão. Admiras sempre quando ele abre asas incrustadas de pedrarias e podos, assim, coração duro, dá-lo ao cozinheiro?” (*Pavones. Miraris, quotiens gemmantis explicat alas, Et potes hunc saevo tradere, dure, coco?*) (MARTIALIS. **Epigrammata XIII, 70**).

À parte o clímax de um espetáculo de cores e movimento no seu desfilar para uma plateia de admiradores, existem, retomando o bestiário citado, outros dados interessantes que não queremos desprezar, como, por exemplo, a citação de que Salomão, quando viaja para Társis, a terra da alegria, traz consigo de volta macacos e pavões (dado que se confirma em **Bíblia, 2 Crônicas, 9: 21**). O autor do **Bestiário de Aberdeen** afirma também que os dois animais estão representados juntos porque o macaco é o grande zombador e o pavão é o desanimado, incapaz, exausto. Para o compilador, em termos morais, o zombador deverá se converter ao chegar a Jerusalém, e, a partir daí, viver com humildade. Quanto ao pavão, animal que em Társis representava o desanimado, ao adentrar a cidade santa passa a ser visto como imagem do professor erudito. A sua carne dura e resistente, que não se decompõe facilmente, difícil de ser amaciada pelo cozimento e exige digestão mais lenta, é, no bestiário, análoga à dos (bons) professores, que não ardem com a chama do desejo, nem se acendem pelo calor da concupiscência.

À luz do documento medieval, o pavão, como o orador público, tem uma voz amedrontadora para ameaçar, um andar sem afetação, uma cabeça sábia e circunspecta de serpente, um peito de safira que significa seu anelo pelo céu. Em suas asas, ele tem plumas tintas de vermelho, indicando seu gosto pela contemplação. Sua cauda é longa, coberta do que se pode chamar “olhos”, que indicam a capacidade do professor para prever o perigo que ameaça cada um de nós; a cor verde de sua cabeça, presente igualmente na cauda, simboliza que o fim pode igualar ao princípio. Suas variadas cores significam as diversidades de virtudes. Porém, adverte o bestiário, o pavão, ao ser admirado, bajulado por seus discípulos, eleva sua cauda e, com isso, lamentavelmente, mostra a traseira, tornando-se motivo de zombaria.

Essas reflexões do bestiário nos permitem vislumbrar uma mistura de luxo e simplicidade, de grandeza e pequenez que podem ser detectados, por exemplo, nos versos de Mário de Andrade em “Meditação sobre o Tietê”:

*Si todos esses dinossauros imponentes de luxo e diamante,
Vorazes de genealogia e de arcanos,
Quisessem reconquistar o passado...
Eu me vejo sozinho, arrastando sem músculo
A cauda do pavão e mil olhos de séculos,
Sobretudo os vinte séculos de anticristianismo*

*Da por todos chamada Civilização Cristã...
Olhos que me intrigam, olhos que me denunciam,
Da cauda do pavão, tão pesada e ilusória.
Não posso continuar mais, não tenho, porque os homens
Não querem me ajudar no meu caminho.
Então a cauda se abriria orgulhosa e refulgente
De luzes inimagináveis e certas...
Eu não seria tão-somente o peso deste meu desconsolo,
A lepra do meu castigo queimando nesta epiderme
Que encurta, me encerra e me inutiliza na noite,
Me revertendo minúsculo à advertência do meu rio.*

O pavão do poeta paulistano arrasta uma “cauda de mil olhos de séculos, sobretudo os 20 séculos de anticristianismo da chamada Civilização Cristã.” São olhos que – como a cauda orgulhosa, refulgente, de luzes inimagináveis – denunciam um apêndice pesado e ilusório. Pensemos nos professores de literatura clássica, coitados... Uma cauda de mil olhos de séculos! Mas no pavão de Mário de Andrade, beleza e tristeza parecem formar um só campo semântico no poema, que se compõe com palavras debochadas de incômodo atreladas ao espaço temporal da noite, das sombras soturnas: “dinossauros imponentes de luxo e diamante”; “vorazes de genealogia e de arcanos”; “Eu me vejo sozinho, arrastando sem músculo”; “peso deste meu desconsolo”.

Sem, entretanto, querermos esgotar o assunto, concluamos, finalmente, com um texto de Rubem Braga. Nosso intuito é mostrar que o espetáculo de um pavão, para ser útil, depende de seu comportamento, do contexto em que ele se insere, da luz que o ilumina, da plateia que o vê:

O PAVÃO

Eu considereei a glória de um pavão ostentando o esplendor de suas cores; é um luxo imperial. Mas andei lendo livros, e descobri que aquelas cores todas não existem na pena do pavão. Não há pigmentos. O que há são minúsculas bolhas d'água em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de plumas.

Eu considereei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade. Considerei, por

fim, que assim é o amor; oh! minha amada; de tudo que ele suscita e esplende e estremece e delira em mim existem apenas meus olhos recebendo a luz de teu olhar. Ele me cobre de glórias e me faz magnífico.

E, embora Clemente condene o teatro, os espetáculos e o afã de van-glória, acreditamos que para ele seja possível no teatro viver a paradoxalidade: esplendor e simplicidade do pedagogo-Logos Divino, pois, “o olho que contempla coisas belas alegra o coração” (**Provérbios** 15, 30). De fato, a alegoria de Tito Flávio Clemente se amplia quando se vê que o *Logos*-educador, o Cordeiro de Deus, a fênix renascida, o pelicano, o leão de Judá pode também ser visto como um pavão, símbolo comum nas catacumbas cristãs. Seu brilho, sua carne incorruptível, seus mil olhos vigilantes, seu esplendor constituem signo contraditório (JACKSON, 2006, p. 53, 56, 57 e 162). Que seja! A alegoria permite.¹⁵ Igualmente é contraditório pensar que a Palavra Divina desceu até o mundo para, em seu esplendor, servir a humanidade e morrer vergonhosamente na cruz por homens que são pavões precários buscando nos adornos a sua efêmera glorificação (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Pedagogo** I, 72, 2).

IMAGES OF ALEXANDRIA

***Abstract:** The main objective of this article is to examine of the allegory *Lógos-Divine Word*, developed by Titus Flavius Clemens (Clemens of Alexandria), and to provide means to the construction of this allegorical thought in order to analyze subsequent allegories that understand the teacher as a peacock and the *Lógos-Divine Word* as peacock.*

***Keywords:** Alexandria; daily life; allegory; ethics; Titus Flavius Clemens.*

Documentação escrita

APOLODORO. **Biblioteca.** Testo greco a fronte. A cura di Marina Cavalli. Milão: Oscar Mondadori, 1998.

ANDRADE, M. **De pauliceia desvairada a café** (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANÔNIMO. **Aberdeen Bestiary**. Disponível em: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/59v.hti>. Acesso em março de 2012.

BÍBLIA: TRADUÇÃO ECUMÊNICA (TEB). São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BRAGA, Rubem. **Ai de ti, Copacabana**. *Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960, p. 149-150*.

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Protréptico**. Disponível em: <http://www.newadvent.org/fathers/020801.htm>. Acesso em fevereiro de 2012.

_____. **El Pedagogo**. Introdução Ángel Castiñeira Fernández. Tradução Joan Sariol Díaz. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

_____. **Bibliotheca sacra patrum ecclesiae graecorum**. Pars III, Titi Flavi Clementis Alexandrini operum omnium. Tom I, continens Protrepticum ad graecos et paedagogi. Reinholdus Klotz. (Ed.) Lipsiae: E.B. Schwickert, 1831.

ESCHILO. **Agamennone, Coefore, Eumenidi**. Testo greco a fronte. A cura di Dario Del Corno. Trad. Raffaele Cantarella. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995.

LA FONTAINE. **Le Paon se plaignant à Junon**. Disponível em: http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1510238. Acesso em fevereiro de 2012.

REZENDE, J. C. de MELO. **Romance do Pavão misterioso**. Fortaleza: Editora Tupyniquim/Academia Brasileira de Cordel, 2000.

Documentação audiovisual

QUEIROZ, Miguel e TADEU, Eugênio (Duo Rodapião). **Romance de Antoninho. Murucututu**. CD Belo Horizonte, 2002. Gravadora MCD, Selo Palavra Cantada.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Teatro, atos vitais e performance*. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 21, n.1, Literatura e Performance, p.121-132, jan/abr 2011.

CARDOSO, Isabella Tardin. O espetáculo da vida humana em Cato Maior, De Senectute. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v.VI, p. 41-66, 2010.

CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Trad. P. Rónai e T. Cabral. São Paulo: Edusp, 1996.

DAWSON, David. **Allegorical readers and cultural revision in ancient Alexandria**. Berkeley: University of California Press, 1992.

GAZOLLA, R. Reflexões ético-políticas sobre as raízes da noção de liberdade na filosofia antiga grega. **Boletim do CPA**, Campinas, n. 2, jul./dez. 1996.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

JACKSON, Christine. **Peacock**. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

LIMA, Rossini Tavares de. Romance do Antoninho ou do menino que matou o pavão do professor. **Correio Folclórico; Correio Paulistano**, São Paulo, 02 de julho de 1950. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/fevereiro75/cn75002a.asp>. Acesso em fevereiro de 2012.

MASSEO, Joseph A. Allegorical Interpretation and History. In: **Comparative Literature**, v. 30, n.1, 1978, p. 1-21.

MARTIALIS, Valerii. Epigrammata. David Roy Shackleton. (Ed.) Stuttgart: Teubner, 1990. XIII, 70 (p. 444).

MOUSSA, M. **Clement of Alexandria: The Original Christian Philosopher**. Disponível em: <http://www.coptic.net/articles/ClementOfAlexandria.txt>. Acesso em março de 2012.

Notas

¹ O pedagogo na Antiguidade é, em geral, um escravo encarregado de “conduzir/ ἄγω” a criança até a escola. Ele a acompanhava sempre para resguardá-la de quaisquer danos físicos ou morais.

² “... [a] noção da voz divina falando através das escrituras e de outros textos tem base em duas apologias de Justino [...]”, além de outros citados nas páginas seguintes e que não nos interessa arrolar aqui; “The notion of a divine voice speaking through scripture and other texts was the basis for the two ‘apologies’ of Justin [...]” (DAWSON, 1992, p.187)

³ “handbook of social and personal ethics.”; “Following earlier Christians traditions, Clement identified Jesus as the divine Word or *logos* [...]”; “[just as a ventriloquist ‘throws’ his or her voice, making it appear as though any number of other objects are speaking.” (DAWSON, 1992, p.183-184)

⁴ Remeto os leitores para o artigo de TARDIN, Isabella, cf. **Referências bibliográficas**. Indico ainda, de Horácio, a **Sátira II**, 7, 82.

⁵ “esta farsa da vida humana que nos atribuí papéis que desempenhamos mal” (**Epístola 80, 7** *apud* CURTIUS, 1996, p. 190).

⁶ “A vida toda é palco e comédia; aprende, pois, a representar, deixando de lado a gravidade, ou sofre as dores” (**Antologia Palatina** Epigrama X, 72 *apud* CURTIUS, 1996, p. 191).

⁷ Pois de Sião sairá a lei e de Jerusalém a palavra do Senhor: sim, a palavra divina, o verdadeiro combatente na luta que no teatro do mundo inteiro alcança a coroa da vitória (**Exortação aos pagãos I, 1, 3**). Todas as traduções, quando não mencionado o autor, são de nossa autoria.

⁸ Para o tema, cf., mais uma vez, texto de Isabela Tardin; cf. ainda Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (ver **Referências bibliográficas**).

⁹ ἐκ γὰρ Σιῶν ἐξελεύσεται νόμος καὶ λόγος κυρίου ἐξ Ἱερουσαλήμ, λόγος οὐράνιος, ὁ γνήσιος ἀγωνιστῆς ἐπὶ τῷ παντὸς κόσμου θεάτρῳ στεφανούμενος.

¹⁰ Cf. Castiñeira Fernández em introdução ao **El Pedagogo** de Clemente de Alexandria, p. 27.

¹¹ Μιγνύμενος γὰρ ὁ λόγος φιλανθρωπία ἰᾶται τε ἅμα τὰ πάθη.

¹² As referências aos textos (HERÓDOTO. **Histórias I, 34-35**); (DEMÓSTENES. **Haloneso 7**); (PLATÃO. **Alcebiades I, 122 b**; PLUTARCO. **Alcebiades 1**; PLUTARCO. **Licurgo 16**); (HERÓDOTO. **Histórias VIII, 75**; PLUTARCO. **Temístocles 12**) e (PLATÃO. **Carta VII 326 c**) foram tomadas *apud* Joan Sariol Díaz em sua tradução para **O Pedagogo**, publicada pela Editorial Gredos, cf. **Documentação textual**.

¹³ Ver Rossini Tavares de Lima, cf. **Referências bibliográficas**.

¹⁴ Cf., por exemplo, ANÔNIMO. **Aberdeen Bestiary**, cf. **Documentação escrita**.

¹⁵ “A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado” (HANSEN, 2006, p. 31).

CÔMODO E A DIFÍCIL TAREFA DE SUBSTITUIR MARCO AURÉLIO: PODER E LEGITIMIDADE*

Ana Teresa Marques Gonçalves**

Resumo:

*A partir de uma análise das obras **História do Império Romano Após Marco Aurélio** de Herodiano e **História Romana** de Dion Cássio, propomo-nos a analisar a forma como estes dois autores apresentaram o governo de Cômodo. No Império Romano, cada soberano que ascendia ao poder era obrigado a refazer os pactos provinciais, as relações de patronato e amicitia com as ordens senatorial e equestre, com os homens em armas e com os membros da plebe. Cada imperador tinha que restabelecer a ordem, garantir a abundância e conquistar autoridade. Mesmo os que sucederam soberanos considerados bons imperadores, como Marco Aurélio, tiveram que reorganizar suas alianças políticas para poderem governar. Pretendemos demonstrar isso analisando o governo de Cômodo, filho e herdeiro de Marco.*

Palavras-chave: *Império Romano; poder; Cômodo; Marco Aurélio; sucessão.*

O assunto da obra de Herodiano se estende dos últimos atos do imperador Marco Aurélio, antes de sua morte em 180 d.C., à ascensão de Gordiano III em 238 d.C. Assim, a narrativa da **História do Império Romano Após Marco Aurélio** abarca 58 anos do Império Romano, estendendo-se do governo de um *Optimus Princeps* até o governo de um *Princeps Puer*. O autor era muito criança quando os fatos que ele narra no primeiro capítulo ocorreram, já que aceitamos 180 d.C. como a data provável de seu nascimento. Cômodo, cujo governo também é relatado no

* Recebido em 03/11/11 e aprovado em 01/03/12.

** Professora associada de História Antiga e Medieval na UFG. Doutora em História pela USP. Bolsista Produtividade do CNPq. Contato: anteresa@terra.com.br

primeiro capítulo, só governou até 192 d.C., o que nos leva a supor que este primeiro capítulo funcionaria como um preâmbulo para a obra. Seria um espaço narrativo no qual o autor discrimina os princípios que fundamentam a construção da obra em questão e relata fatos importantes para a compreensão do que viria a ser exposto a seguir, utilizando-se para tanto de testemunhos secundários.

Marco Aurélio é apresentado como o *Optimus Princeps* por excelência, o último bom imperador, cujo comportamento serviu de modelo e de critério de comparação para os príncipes posteriores. Em várias passagens, Herodiano enfatiza a imitação que alguns governantes diziam fazer da figura idealizada de Marco. Vejamos algumas: “Dava prazer aos mais velhos recordar o Império de Marco, cuja imitação (Pertinax) procurava” (HERODIANO. **História do Império Romano Após Marco Aurélio** II, 4, 2); “(Severo) tudo faria para imitar o Império de Marco” (HERODIANO. **História do Império Romano Após Marco Aurélio** II, 14, 3); “Desde o governo de Marco nenhum imperador tinha observado a clemência” (HERODIANO. **História do Império Romano Após Marco Aurélio** VI, 1, 7):

Com estas posturas, (Macrino) tratava de imitar, seguramente, os hábitos de Marco, mas nos restantes aspectos de sua vida não o imitava, mas ao contrário, se abandonava continuamente a uma vida de moleza (...), descuidando da administração do Estado. (HERODIANO. **História do Império Romano Após Marco Aurélio** V, 2, 4)

Essas posturas às quais Herodiano se refere eram alguns cuidados corporais adotados por Macrino, como o cultivo de uma barba, a marca dos filósofos; o andar pausado e a voz baixa, sinais de um temperamento tranquilo. Macrino buscava, dessa forma, expressar por ações corporais o fato de pretender uma postura parecida com a de Marco Aurélio nos assuntos privados e nos públicos.

Num discurso proferido por Septímio Severo aos soldados, incitando-os a combater as tropas de Pescênio Nigro, encontra-se a melhor demonstração de que, para Herodiano, após o governo de Marco Aurélio o Império Romano havia mergulhado num período absolutamente conturbado:

Este Império foi governado com dignidade até a época de Marco, e era admirado com respeito. Quando caiu nas mãos de Cômodo

começaram os erros, imputáveis à sua juventude, mas em todo o caso foram ocultados pela sua nobre origem e pela memória de seu pai. Seus erros inspiravam mais compaixão do que ódio, pois eram atribuídos não a si, mas aos seus aduladores e conselheiros e cúmplices de suas infâmias. (HERODIANO. **História do Império Romano Após Marco Aurélio II**, 10, 3)

Há, nos historiadores antigos, a preocupação em detectar a origem do tema ou do problema que irá abordar. Para Herodiano, a origem dos problemas que ele identifica no Império, no III século d.C. quando produz sua obra, se inicia após a morte de Marco e com o governo de Cômodo. Por isso, este governo marca o início de sua narrativa. Como contraponto ao Bom Imperador, Herodiano constrói o perfil de Cômodo, cujos vícios ressaltados permitem chamá-lo de tirano.

Seguindo uma cronologia baseada na sucessão dos imperadores, Herodiano preocupa-se mais em fornecer elementos para a reflexão política sobre o período narrado e sobre as questões relacionadas à conquista e à manutenção do poder pelos príncipes e os grupos que os apoiam ou a eles se opõem do que em especificar indubitavelmente o momento no qual os fatos ocorreram. Os fatos só se tornam compreensíveis, se dispostos de uma forma encadeada cronologicamente. Afirma Herodiano: “Minha intenção é relatar o que ocorreu em cada caso, ordenando os fatos cronologicamente e por governos” (HERODIANO. **História do Império Romano Após Marco Aurélio I**, 1, 6).

Isso porque é o encadeamento cronológico dos fatos relatados que garante à obra uma coerência lógica e uma ordem de entendimento fundamentais para que a mensagem da narrativa seja bem compreendida pelo público leitor e/ou ouvinte. A sucessão dos fatos fundamenta a sua inteligibilidade, isto é, o que ocorreu antes explica o que houve depois, do mesmo modo que o futuro confirma as previsões e os atos do passado e do presente. Para Herodiano, a ascensão de príncipes cada vez mais jovens comprometeu a autoridade dos governantes, visto que eles não estavam preparados para o governo do Império e se deixavam influenciar por todo tipo de gente:

Os Imperadores de idade mais avançada, por sua experiência nos assuntos públicos, com suma diligência mantiveram o controle sobre si mesmos e sobre seus súditos, mas os que eram muito

jovens, levando uma vida mais despreocupada, introduziram todo tipo de novidades; por isso, como é natural, a diferença de idade e de autoridade se traduziu em atuações diferentes. (HERODIANO.

História do Império Romano Após Marco Aurélio I, 1, 6)

Herodiano identifica no governo de Otávio uma mudança nos rumos políticos do Império. Enfatiza em sua obra que a natureza do poder havia se transformado:

Acredito que não desagradará aos leitores posteriores o conhecimento de um tão grande número de importantes acontecimentos concentrados em um tão curto espaço de tempo. Em todo caso se alguém passasse em revista todo o período que vai de Augusto, quando o regime romano se transformou em poder pessoal, até os tempos de Marco, não encontraria nestes cerca de duzentos anos nem tão contínuas alternâncias no poder imperial, nem tantas mudanças de sorte em guerras civis e exteriores, nem comoções nos povos das províncias e conquistas de cidades (...), nem movimentos sísmicos e pestes, nem finalmente vidas de tiranos e Imperadores tão incríveis que antes eram raras ou nem sequer eram recordadas. (HERODIANO. **História do Império Romano Após Marco Aurélio I, 1, 3-4)**

Exercício de poder e conquista de autoridade se mesclam em seu relato:

Destes Imperadores, uns mantiveram sua autoridade durante bastante tempo enquanto para outros o poder foi passageiro; alguns, procurando somente o poder do título e da glória efêmera, rapidamente foram derrotados. Durante um período de sessenta anos, o Império Romano esteve em mãos de mais senhores do que o tempo exigia, e produziu um enorme número de situações cambiantes e surpreendentes. (HERODIANO. **História do Império Romano Após Marco Aurélio I, 1, 5)**

São essas palavras que mais fortemente justificam a produção de sua narrativa. Argumentos muito semelhantes são arrolados por Dion Cássio na obra **História Romana**. Relendo-a, demo-nos conta de sua riqueza no que se refere à gestação de uma nova forma de governo por Otávio, encarado como um articulador mais propício que Júlio César no seu relacionamento

com os estratos senatoriais, e da necessidade de nos debruçarmos sobre o pensamento diôneo, expresso na obra lacunar que nos chegou, no que se refere aos governos e sucessões do Principado.

O período de vida de Dion Cássio Cocceiano se estendeu, provavelmente, de 150 a 235 d.C. Era filho do governador da Cilícia e foi feito governador de Pérgamo e Smyrna, cônsul em 220 d.C., procônsul na África, governador da Dalmácia e da Panônia e cônsul novamente em 229 d.C., como o próprio Dion indica na sua obra. Assim, vê-se como foi um homem acostumado a cargos importantes e capazes de fazerem a ponte entre a capital e os provinciais. Acreditamos que essa experiência se refletiu em sua obra. Ela nos chegou por meio de onze manuscritos produzidos no século XI, que copiavam extensas e diversas partes de sua narrativa. A maior parte do texto que compõe a obra diônea foi recuperada dos epítomes dos bizantinos João Xiphilino, monge copista em Constantinopla, e Zonaras, secretário do imperador Alexis I e monge copista do Mosteiro de Athos. Pelos fragmentos dos primeiros livros, percebe-se que a narrativa começa com a chegada de Eneias à Península Itálica, prolonga-se para a descrição do sistema de Realeza e se estende até as primeiras conquistas territoriais romanas. Dion chega a citar diretamente Plutarco, para falar de Pirro (DION CÁSSIO. **História Romana** IX, 8, 2).

Uma das riquezas da narrativa diônea é a adaptação dos conceitos romanos que Dion tem que fazer para escrever sua obra em grego. Ele percebe, por exemplo, que a *auctoritas* (descrita a partir do conceito de *dinamis* em grego) se converteu numa das mais importantes virtudes a ser exercida no governo de Otávio. Ela definia a legitimidade e o poder do governante. Ao determinar que o Senado deveria se reunir ao seu chamado num dia no qual costumeiramente seus membros não se encontravam, Dion reforça que tal ação senatorial só se efetivou devido à *auctoritas* de Otávio. E afirma:

Devido à amplitude do termo auctoritas (dinamis), (...) é impossível traduzi-lo em grego com uma única palavra que lhe atribua todo o significado. Quando os senadores se reúnem num lugar diferente do habitual, ou em um dia diverso do que foi preestabelecido, sem uma convocação legal, (...) obtiveram de Augusto o direito de poderem fazê-lo. (DION CÁSSIO. História Romana LV, 3, 5)

Assim, Otávio tinha a autoridade previamente aceita de reunir o Senado quando precisasse, pois tinha *dínamis/auctoritas*, a capacidade de bem agir e de levar os outros à ação. É mais que persuasão, pois se converte na possibilidade de agir individualmente em prol da comunidade, já que advém da mutualidade, da reciprocidade, da troca de interesses, que garantiriam influência e prestígio. Não se adquire por herança ou por pressão familiar, visto que é uma virtude individual a ser conquistada no trato social – como Tibério, sucessor de Otávio, perceberia após sua ascensão ao poder. *Auctoritas* não é um bem conquistado para sempre, mas necessita ser constantemente readquirida e validada, já que o *auctor*, ou seja, o que possui autoridade precisa expressá-la constantemente, visto que ele é, antes de tudo, um garantidor da estabilidade (GALINSKY, 1998, p.15). Enquanto o conceito de autoridade é indicado pelo termo *dínamis*, Tibério tem seu bom nascimento numa família patrícia indicado pelo uso do termo *eupátrida* (DION CÁSSIO. **História Romana** LVII, 1, 1).

Interessante notar como Dion percebe o governo de Otávio – chamado, nessas primeiras passagens, de César, por não ter recebido ainda o título de Augusto (Dion vai começar a descrever no livro LV os fatos ocorridos em 29 a.C., e Otávio só recebeu o título em 27 a.C.) – como um recomeço, visto concentrar-se o poder nas mãos de um só indivíduo, descrito em grego como uma *monarchía*, ou seja, poder (*arché*) nas mãos de um só (*mono*). Já o período régio é apontado em grego como uma *Basileia*, momento no qual havia um *Basileus/Rex* no comando. Desse modo, verificamos como Dion aponta que o governo autocrático de Otávio não é uma retomada da Realeza, pois se converte num outro tipo de disposição de forças políticas. E é no livro LII que se dá no relato diôneo o famoso debate Agripa-Mecenas, no qual Agripa defende a retomada da democracia, que se converteria na formação de uma república senatorial (Dion usa o termo democracia cada vez que quer se referir à forma de governo republicano), enquanto Mecenas se posiciona favorável à concentração do poder nas mãos do príncipe. Ressaltemos uma pequena parte da argumentação de Mecenas:

Não pense que eu te aconselho a instaurar uma tirania e de tornar escravos o povo e o Senado; (...) quero é que tu legisles sobre todas as questões mais importantes em colaboração com os melhores homens. (...) Que tu mantendas o controle dos conflitos de acordo

com as decisões tomadas em conjunto com os teus conselheiros e que todos os outros cidadãos obedeçam instantaneamente às tuas ordens. Que tu controles a escolha dos magistrados e que sejas tu a fixar os prêmios e as punições (...). Que todo resultado seja mérito da tua virtude (...). (DION CÁSSIO. **História Romana** LII, 15, 1-3)

Segundo Dion, após ouvir os dois longos discursos, Otávio preferiu os conselhos de Mecenas. No entanto:

César não começou a colocar rapidamente em ação todas as sugestões que lhe foram apresentadas, pois temia incorrer em erros, se tivesse pretendido impor uma transformação rápida e improvisada no estilo de vida da comunidade. Então, introduziu algumas reformas mais rapidamente, outras num segundo momento, enquanto outras, deixou para que seus sucessores as empreendessem. (...) Assim, assumiu o prenome de imperator. Não me refiro ao título que, tomando por base a antiga constituição, era concedido a alguns comandantes que conseguiam as vitórias militares (...), mas tornou-o o título que designava o possuidor do poder (kratos) (...). (DION CÁSSIO. **História Romana** LII, 41, 3)

Percebe-se como, no pensamento diôneo (e na narrativa de Herodiano), a concessão de poder a Otávio cria uma nova forma política, que ele denomina de monarquia pelo poder concentrado nas mãos de um só homem. Porém, não se trata da Basileia, conhecida pelos romanos na época da Realeza, nem do estabelecimento de uma Tirania, pois seu poder vinha de sua *auctoritas*, reconhecida pelos senadores e pelo povo romano. Com o poder nas mãos de Otávio se restabelece a reciprocidade, se refunda um tempo de concórdia, no qual os conflitos são contidos pela concessão de prêmios e punições de acordo com a virtude e a clemência do soberano.

Já a passagem do poder de Marco Aurélio para Cômodo gerou a necessidade de se refazerem os laços de patronato e *amicitia*. Marco é descrito como um homem corporeamente frágil, devido ao tempo que aplicou aos estudos (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXII, 36, 2), enquanto Cômodo seria um rapazote ingênuo de dezenove anos no momento da ascensão, não naturalmente perverso, mas que se tornou escravo de suas companhias, desenvolvendo hábitos cruéis (DION CÁSSIO. **História Romana**

LXXIII, 1, 1). Alguém que se deixou corromper pelas más companhias, demonstrando fraqueza de caráter. Segundo Dion, Marco havia percebido tal fato previamente e por isso havia deixado em torno do filho os melhores homens do Senado. Mas Cômodo rejeitou todos os conselhos e sugestões dadas por esses bons homens (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 1, 2). Enquanto Marco tinha um corpo frágil, Cômodo apresentava um problema maior para a condução dos negócios públicos: uma natureza e um caráter frágeis, moldáveis pelos piores. Adorava os confortos da cidade (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 2, 2), como as corridas de carros no Circo (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 10, 2) e os combates entre gladiadores e destes com feras no Anfiteatro (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 10, 3). Tais gostos aumentavam sua inexperiência e sua indolência, na opinião diônea (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 10, 2): “Cômodo era culpado de façanhas indecorosas e matou um grande número de pessoas” (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 4, 1). Dion não se preocupa com os múltiplos gladiadores que o imperador derrotou e matou na arena, mas com os senadores e equestres que pereceram por ordem do príncipe, inseguro em seu cargo.

Como Herodiano, Dion ressalta a juventude do príncipe como um dos motivos que concorreram para seu mau governo e enfatiza que tudo que narra a respeito do governo de Cômodo partiu de sua observação, e não de relatos alheios (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 4, 2). O período comodiano gerou desequilíbrio na ótica diônea, pois muitas propriedades mudaram de mãos e muitos homens importantes foram mortos. Para garantir relevo a tais fatos, Dion afirma:

*Eu tornaria minha narrativa muito tediosa se eu resolvesse detalhar todas as pessoas que foram mortas por Cômodo (...) ou por falsas acusações, ou por suspeitas injustificáveis, ou por deter riquezas excessivas, família extremamente distinta, conhecimento incomum ou algum outro motivo de excelência. (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 7, 3)*

Nessa passagem, percebe-se como tudo o que saía do ordinário, do comum, captava a atenção do príncipe, que, inseguro com seu poder e pouco preparado para exercê-lo, acabava por suprimir o que gerava inveja e punha sua autoridade em risco. Ansioso por conquistar os súditos, Cômodo emulou Hércules (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 7, 2) e se

lançou em alguns empreendimentos bélicos em regiões próximas da Dácia – batalhas nas quais sobressaíram Albino e Nigro que, mais tarde, enfrentariam Septímio, que ascendeu a cônsul nesse mesmo período, pelo comando imperial (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 8, 1). Cercou-se de libertos e gladiadores, o que afastou ainda mais a estima dos senadores (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 10, 2).

Em dois dias de Jogos no Anfiteatro, matou com as próprias mãos, sob as vistas de Dion, cinco hipopótamos, dois elefantes, rinocerontes e um camelo (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 10, 3). Sua intemperança e desregramento permitiram que ele mesmo conduzisse trinta carros no espaço de duas horas no Circo (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 16, 1). Promoveu Jogos no seu aniversário e, só no primeiro dia, matou cem ursos (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 17, 4), numa festividade que se estendeu por 14 dias. Cercou-se de concubinas e gastou muito dinheiro do *aerarium* público na construção de casas, termas (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 12, 5) e na distribuição de moedas para a plebe – entre cem e quarenta denários por cidadão (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 16, 2). Para voltar a encher o cofre, ordenou que todos os senadores, suas esposas e filhos contribuíssem (cada um) com duas moedas de ouro todos os anos, em seu aniversário, e que os decuriões de todas as cidades do Império o presentassem com cinco moedas de prata (dracmas) na mesma ocasião (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 16, 3). De igual maneira, passou a receber um milhão de sestércios por dia quando lutava no Anfiteatro (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 19, 4), observado por senadores e cavaleiros (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 20, 2).

Seu despreparo para o governo se exprimia também em suas roupas. Ora vestia-se como gladiador, ora ostentava uma espécie de vestido púrpura com fios de ouro, à moda grega, com uma coroa de ouro e pedras preciosas vinda da Índia, ora se mostrava como um novo Hércules, possuidor de uma pele de leão e uma clava (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 17, 4) – imagem esta divulgada em inúmeras estátuas (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 15, 6). Sugeriu mudar o nome da capital para Comodiana (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 15, 2) e ostentava uma excessiva lista de títulos:

Ao Senado, mandou mensagens iniciadas da seguinte forma: O Imperador César Lucius Aelius Aurelius Commodus Augustus Pius

Felix Sarmaticus Germanicus Maximus Britannicus, Pacificador de todo o mundo, Invencível, Hércules Romano, Pontifex Maximus, possuidor da Tribúncia Potestas por 18 vezes, aclamado Imperador 8 vezes, Cônsul 17 vezes, Pai da Pátria, para os Cônsules, Pretores, Tribunos e o afortunado Senado Comodiano, saudações. (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 15, 5)

Num único dia, ordenou a morte de 200 pessoas só em Roma, permitindo a Dion compará-lo a Domiciano (DION CÁSSIO. **História Romana** 14, 4), seu exemplo mais bem elaborado de um tirano no poder. Para justificar tantas mortes, divulgou a ocorrência de uma pestilência na capital (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 15, 1).

A chegada de dois homens à corte de Cômodo mudaram essa situação: Aemilius Laetus, escolhido prefeito do Pretório, e Eclectus, que assumiu a função de *cubicularius*, tendo acesso direto ao quarto do príncipe e às suas roupas. Junto com Márcia, esposa do imperador, formaram um complotô contra ele no interior do próprio Palácio. Dion dá pouco espaço para as conspirações de Perênio, Cleandro e mesmo de Leto, pois a eliminação do governante gerou uma instabilidade ainda maior, e o discurso diôneo é favorável à ordem e ao equilíbrio. Márcia tentou administrar veneno em sua comida, mas Cômodo acabou vomitando devido à sua imoderação no consumo de vinho e na utilização de banhos. Então, os três conspiradores convenceram um atleta, Narcissus, a estrangular Cômodo no banho. Após um governo de 12 anos, 9 meses e 14 dias, com a idade de 31 anos e 4 meses, morria Cômodo e se encerrava “a genuína linhagem dos Aurélios” (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 22, 3-6). E para preocupação de Dion, ocorreram após o passamento as “mais violentas guerras e contendas civis” (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 23, 1).

Acreditamos que dois vetores analíticos principais devam balizar a análise da obra diônea: a descrição dos processos de sucessão imperial, pois, a nosso ver, são momentos privilegiados na narrativa para se perceberem os mecanismos que garantiam o poder em Roma, e os dados concernentes à relação dos príncipes com os senadores, com os soldados e com os membros das elites provinciais. Dion é, antes de tudo, um membro do Senado e é deste *locus* que ele produz o seu discurso. Em múltiplos momentos da narrativa, ele ressalta sua posição senatorial, como, por exemplo, quando descreve sua presença num banquete promovido por Septímio

para os senadores, por ocasião de seus Jogos Decenais: “E nós participamos juntos de um banquete, em parte real em parte com um estilo bárbaro, no qual foram servidos não somente todas as costumeiras carnes cozidas, mas também carne crua e diversos animais ainda vivos” (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXVII, 1, 3).

Há atualmente uma ampla tendência historiográfica a se enfatizar a importância da relação dos príncipes com as elites provinciais, já que estas tiveram papel fundamental na construção de um consenso mínimo que permitiu a manutenção da estrutura territorial imperial por tantos séculos. Referimo-nos, por exemplo, às obras **Globalizing Roman Culture: Unity, Diversity and Empire** (2005), de Richard Hingley, e **Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire** (2000), de Clifford Ando, nas quais os autores enfatizam a importância da relação dos soberanos com os membros das elites provinciais.

Diversos pesquisadores têm-se debruçado especificamente sobre a inserção da elite de fala grega, como é o caso de Dion Cássio, no seio imperial. A leitura de suas obras tem-nos feito repensar a noção de “Segunda Sofística”, cunhada a partir de um excerto da obra de Filostrato, **Vidas dos Sofistas**. Simon Swain, em sua obra **Hellenism and Empire**, chega a gerar o termo “greicidade” (*Greekness*) (SWAIN, 1996, p.28) para explicar a reconstituição da koiné e a adoção de um aticismo, construído de forma quase artificial, feita nos séculos II e III de nossa era, por alguns autores que escreveram em grego, como é o caso diôneo. Tom Whitmarsh, no livro **Greek Literature and the Roman Empire: the Politics of Imitation** (2001), retoma o pensamento de Swain de forma crítica, tentando demonstrar como a utilização de cânones culturais gregos serviu para demonstrar como os romanos conseguiam superar os modelos helênicos (WHITMARSH, 2001, p.23).

Clifford Ando já havia defendido em sua obra, fruto de sua tese de doutorado, a possibilidade de criação de um consenso com o apoio dos grupos provinciais – ou, ao menos, a necessidade de reafirmação da necessidade de um consenso mínimo, capaz de garantir a estabilidade e a abundância, frente a frequentes conflitos. Por isso, os momentos de sucessão parecem-nos tão importantes, visto que neles reafirmam-se relações de patronato e de *amicitia*, pois o poder do príncipe é, antes de mais nada, o poder de um magistrado, aceito por diversos grupos sociais, justificado por

suas virtudes e pelo apoio das divindades (uma das premissas desta pesquisa que tentaremos reelaborar pela releitura da obra diônea). Obras basilares têm sido produzidas a partir dessa noção de consenso e/ou de procura de concórdia entre os estratos sociais. Dentre elas, destacamos **Consensus, Concordia and the Formation of Roman Imperial Ideology** (2008) de John Alexander Lobur; **Roman Imperialism and Local Identities** (2009) de Louise Revell; e **Roman Imperialism and Civic Patronage** (2011) de Brenda Longfellow. Este último, um primor de trabalho com os complexos de fontes monumentais erguidos em Roma e nas províncias, demonstrando pelas epígrafes e pelos vestígios arqueológicos a ligação dos príncipes com os patronos locais.

Falar de províncias não é apenas se referir aos patronos e decuriões, mas também às plebes cidadinas e aos elementos armados, estacionados ou de passagem pelas cidades. É muito instigante o conceito de “poder potencial” da plebe formulado por Henrik Mouritsen em sua obra **Plebs and Politics in the Late Roman Republic** (2001). Apesar de o autor estar refletindo sobre as crises do regime republicano de governo, o termo “poder potencial” da plebe parece-nos bastante adequado para repensar a relação do príncipe com os membros deste estrato social no Alto Império romano, a partir das informações coletadas na obra de Dion Cássio. De igual forma, uma figura que tem suscitado poucos estudos, mas que nos parece fundamental na relação do imperador com os senadores e com os provinciais, é o cargo de governador de Província, mediador da relação centro e periferias. Para tanto, têm-nos sido de grande valia as ideias de Daniëlle Slotjes, dispostas em sua obra **The Governor and his Subjects in the Later Roman Empire** (2006). A obra proporciona elementos para se pensar a figura do governador enquanto administrador, divulgador cultural dos cânones latinos, juiz, benfeitor e alvo de denúncias de corrupção.

Na obra **Empire of Honour** (1997), J. E. Lendon suscita a questão de como os homens passam a ter e a desenvolver autoridade (LENDON, 1997, p.3). A *auctoritas*, no sentido latino, deve ser conquistada por ações que, por sua vez, devem ser vistas como dignas e adequadas. Não se herda autoridade. E o poder, para se manter por mais tempo, deve ser associado à conquista da autoridade. É esse processo de conquista, construção e manutenção de autoridade por parte dos soberanos que queremos identificar no relato diôneo. O que Lendon denomina de honra, na realidade, é uma combinação de várias atitudes, valores, insígnias, cargos, que possibilitam a

demonstração pública de dignidade, que vai se convertendo em autoridade, isto é, na possibilidade de ter suas ordens atendidas. Outros autores, além de Lendon, têm-se dedicado a estudar a formação da autoridade, como Carlin A. Barton, na obra **Roman Honor** (2001); Sarolta A. Takács, no livro **The Construction of Authority in Ancient Rome and Byzantium** (2009); David Potter, na obra **Prophets and Emperors: Human and Divine Authority from Augustus to Theodosius** (1994); Inge Mennen, na obra **Power and Status in the Roman Empire** (2011); e Geoffrey S. Sumi, no livro **Ceremony and Power: Performing Politics in Rome between Republic and Empire** (2008). Todos eles ressaltam o caráter performático e carismático do poder do príncipe, que precisa divulgar suas virtudes por meio dos mais diversos suportes existentes e que necessita encarnar a imagem de tudo aquilo que é necessário para a manutenção da abundância no interior do Império, buscando agradar e conseguir o apoio dos mais diversos estratos sociais.

Como nos lembra Paul Veyne, no capítulo 1, intitulado “O que era um Imperador Romano?”, do livro **L’Empire Gréco-Romain**, o príncipe exercia um cargo de alto risco, pois ocupava o poder não como proprietário, mas como mandatário da coletividade e era por esta encarregado de dirigir a República. O poder imperial seria, portanto, uma delegação, uma missão confiada a um indivíduo pretensamente escolhido ou aceito pelo povo romano. Assim, a sucessão de Césares seria, em tese, uma cadeia perpétua de delegações. Um imperador não sucederia o outro por herança de maneira automática, mas em seu cargo, em cuja posse era explicitamente investido, pois jamais se conseguiu estabelecer uma regra automática de ascensão, a partir de um consenso e da promessa de manutenção de paz, prosperidade e unidade (VEYNE, 2005, p.15-17).

Desse modo, os herdeiros de Otávio contavam apenas com a vinculação ora à família Júlia, ora a *gens* Cláudia, de Lívيا, para se mostrarem como capazes de manter a situação de paz e prosperidade, que seriam atributos fundamentais da magistratura imperial. Somente com a instituição da *Lex Vespasiani de Imperium* criou-se um formato jurídico e de atribuição de cargos e títulos específicos para se garantir o acesso ao poder. Os primeiros herdeiros buscaram se apresentar como continuadores da obra otaviana sem contar com caminhos sucessórios delineados previamente.

Como nos lembra Karl Galinsky, no seu livro **Augustan Culture**, não se adquire autoridade para governar por herança ou por pressão fami-

liar, visto que é uma virtude individual a ser conquistada no trato social – como Tibério, primeiro sucessor de Otávio, perceberia após sua ascensão ao poder. A *auctoritas* não é um bem conquistado para sempre, mas necessita ser constantemente readquirida e validada, já que o *auctor*, ou seja, o que possui autoridade, precisa expressá-la constantemente, visto que ele é, antes de tudo, um garantidor da estabilidade, da ordem capaz de trazer abundância (GALINSKY, 1998, p.15).

Por exemplo, ao relatar os governos de Calígula (volume 6, livro LIX) e de Nero (volume 6, livros LXI, LXII e LXIII), Dion mostra que todas as suas ações indicam um grau de *mania*, ou seja, o fato de o homem não ser mestre de si, não se autocontrolar, não se autodirigir. Como nos relembra Paul Veyne, um homem que não é senhor de si jamais poderia governar de forma adequada seus súditos, segundo a moral aristocrática romana (VEYNE, 1988, p.13). Nero é ainda descrito como capaz de perpetrar ações que geravam o risível (*geloia*) (DION CÁSSIO. **História Romana** 62, 29, 1), o que também pode ser encarado como uma manifestação de *mania*.

Como afirma Martin Hose (2007, p.464) no artigo “Cassius Dio: A Senator and Historian in the Age of Anxiety”, parte integrante do livro **A Companion to Greek and Roman Historiography**, editado por John Marincola (2007, p.461-467), Dion viu-se confrontado por um problema na composição interna de seu trabalho no III século d.C.: prévios paradigmas de interpretação da história romana tornaram-se impraticáveis depois das guerras civis, que se estenderam de 193 a 197 d.C. Após a violência ocorrida, ele percebeu que as ações humanas eram impulsionadas pela avareza, pela ambição e pelo medo. Para Dion, os conflitos eram explicáveis como expressões do poder político. Assim, parte-se do pressuposto de que todo o relato diôneo busca entender o seu próprio momento político. Ele retorna ao passado para perceber a perda de poder dos senadores e a criação de um tipo de poder autocrático que não está conseguindo garantir a abundância e a estabilidade.

Na obra, Dion explica por que resolveu produzi-la. Ele teria sido inspirado por sonhos para escrevê-la. Após o assassinato de Pertinax, escreveu um panfleto descrevendo os sonhos e os prodígios que precederam a tomada do poder por Septímio Severo. A obra chamou-se **Sobre os Sonhos e Presságios** e foi dedicada ao próprio imperador, para quem enviou uma cópia de presente em 193 d.C., dizendo ter sido inspirado pela Fortuna para escrevê-la. Vários dos *omina imperii* e *omina mortis* encontrados na obra

de Dion vieram desta obra inicial dedicada ao novo imperador. Interessante notar que, enquanto sua cidade natal Nicéia, na Bitínia (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXVI, 15, 3), apoiava Pescênio Nigro, um de seus filhos mais importantes e ricos (que era Dion Cássio) escrevia uma obra defendendo o nome de Septímio Severo para assumir o comando imperial. Septímio agradeceu a cópia com uma longa carta de próprio punho. Dion ficou tão emocionado com a resposta do príncipe que, na mesma noite em que recebeu a carta, teve um sonho no qual um poder divino lhe ordenava escrever uma obra de História. Decidiu, então, contar a História das Guerras Civis que se seguiram ao assassinato de Cômodo. Chamou-a de **Guerras Civis** e novamente dedicou-a ao imperador, entregando-a em 197 d.C. (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIII, 23, 1-5). O sucesso da obra o teria incentivado a escrever uma História de Roma, de seus primórdios até o governo de Septímio, usando estas duas obras iniciais.

Dion estava decidido a parar sua narrativa com a morte de Septímio, mas, após a morte de Caracala, filho e sucessor deste príncipe, teve outro sonho. Nele, via todo o exército romano colocado sobre uma grande planície. O imperador estava de pé, sobre um palanque, falando às tropas. Quando viu Dion próximo a ele, tentando ouvir o que dizia às legiões, Septímio virou-se e falou: “Chegue mais perto, Dion, para que você possa ouvir com cuidado tudo o que está sendo dito e ver o que está sendo feito, e escreva sobre isso” (DION CÁSSIO. **História Romana** LXXIX, 10, 1-3). Dion interpretou esse sonho como a vontade de Septímio de que continuasse escrevendo a História de Roma, mesmo após a sua morte. E foi exatamente o que fez (BIRLEY, 1971, p. 289; BARNES, 1984, p. 245; FREYBURGER-GALLAND, 1997, p. 13).

A obra mais conhecida sobre Dion Cássio e seus escritos é **A Study of Cassius Dio** (1964) de Fergus Millar. Nela, o autor analisa a composição da narrativa, mas se prende basicamente à análise dos livros que nos chegaram mais completos, ignorando os fragmentos. Autores mais contemporâneos têm proposto novas formas de análise da narrativa diônea, como na obra **Severan Culture** (2007), editada por Simon Swain, Stephen Harrison e Jás Elsner, a qual possui vários artigos dedicados à narrativa de Dion Cássio.

Todo poder estabelecido, para ter uma maior duração, necessita desenvolver cânones de autoridade, baseados na expressão de mecanismos que garantam que uma ordem proferida seja implementada. Assim, na obra diônea, pela análise da descrição dos processos de sucessão imperial,

podemos perceber como as relações entre as forças sociais de apoio e de oposição aos príncipes se estabelecem e se integram no cenário político. Pela análise das relações de patronato e de *amicitia*, desenvolvidas principalmente entre príncipes e senadores e príncipes e membros das elites provinciais, pode-se notar como cada ascensão ao poder é marcada pelo redirecionamento das forças políticas.

Dion Cássio reflete, em sua obra, um ideário senatorial que garante aos membros do Conselho posição de destaque no governo ao lado dos soberanos. Entretanto, o autor demonstra, em várias passagens, perceber certo esvaziamento compulsório do poder senatorial frente ao avanço das posturas autocráticas dos príncipes, o que, para ele, teria auxiliado na crise pela qual os governos severianos estavam passando. Os autores antigos tinham noção de que o ato de se exercer o poder podia ser comparado a uma forma de teatro. Dion Cássio, numa passagem de sua obra **História Romana**, afirma: “(Governante): Vives como numa espécie de teatro, cujos espectadores são todos os habitantes do Império e não te será possível esconder nem o menor erro” (DION CÁSSIO. **História Romana** LII, 34, 2). Para Dion, “muitas vezes a Fortuna restabelecia em muito pouco tempo aos que haviam fracassado” (DION CÁSSIO. **História Romana** XLII, 1, 1). O poder é encarado como uma gangorra, na qual quem está por baixo pode, pela ação da Fortuna, se restabelecer no alto, em pouco tempo, e vice-versa. E o grande erro de Júlio César teria sido acreditar que só a ação dos soldados e a ambição pelo dinheiro seriam capazes de “produzir, proteger e aumentar o poder” (DION CÁSSIO. **História Romana** XLII, 49, 4-5). Como senador, Dion reflete sobre o real poder de ação de seus companheiros, percebendo que um poder baseado apenas na riqueza e na força militar não se estabeleceria por muito tempo. Afirma Dion:

*César, com efeito, não ganhou o ódio de forma injustificada, pois foram os próprios senadores que haviam animado suas novas e excessivas honras e o haviam feito vaidoso aqueles mesmos que depois o censuraram pelos mesmos atos e difundiram rumores sobre o prazer com que as havia recebido e de como altivamente se comportava desde lhe haviam outorgado tantas honras. (DION CÁSSIO. **História Romana** XLIV, 3, 1)*

Dion mostra-se, em sua obra, favorável a um poder centralizado, pois, para ele: “não é próprio da maioria conseguir a virtude” (DION CÁSSIO.

História Romana XLIV, 2, 2). Mas tudo se resumia a quem detinha o poder de comando, ou seja, na forma da condução dos negócios públicos. Como bem diz Cesare Letta (1979, p.169), Dion soube tecer reflexões políticas a respeito da situação geral de seu tempo e buscou sugerir algumas opções de governo, nas quais a aristocracia senatorial ocuparia função relevante na reconstrução do Estado romano.

Segundo Dion Cássio:

A democracia tem um nome ilustre e parece proporcionar a todos certa igualdade de direitos a partir da igualdade perante a lei, mas nos fatos se põe de manifesto que não coincide em absoluto com seu nome. (...) Uma cidade que é tão grande e que governa a parte maior e mais importante do mundo habitado, e que tem poder sobre homens de muitas e diferentes raças e possui muitas e grandes riquezas, e que se lança a todo tipo de empreendimentos e tem êxito tanto individual quanto coletivamente, é impossível que pratique a moderação numa democracia e mais impossível ainda que se chegue ao acordo em que se pratique a moderação. De modo que, se Marco Bruto e Caio Cássio tivessem parado para pensar nisso, nunca teriam matado um líder e protetor da cidade, nem teriam se tornado culpados por muitas desgraças para si mesmos e para os demais homens de então.
(DION CÁSSIO. **História Romana** XLIV, 2, 4-5)

Sendo assim, percebe-se como, no pensamento idôneo, o assassinato de um líder acaba por trazer maiores desgraças do que a sua manutenção no poder, ao abrir espaço para a eclosão de guerras internas, como no caso de Cômodo. E a guerra civil era o campo do incontrolável, do imprevisível, do improvável, por isso era tão perigosa, pois não se podia prever a quem a Fortuna iria agraciar. Parece-nos que fica claro, na obra idônea, que se deveria evitar a guerra civil, pela manutenção preferencial e ideal no poder de homens clementes, capazes de manter a concórdia no seio da sociedade romana e na relação com as províncias. Só assim se conseguiria manter a abundância e evitar o caos social, como o vivido pelo próprio Dion durante as guerras civis de 193 a 197 d.C.

Na sua relação com o poder, autoridade e legitimidade estão entrelaçadas complexamente. A aceitação do poder passa a ser, por vezes, o critério central da autoridade, enquanto o sucesso serviria muitas vezes como

uma das fontes da legitimidade. A relação da legitimidade com a autoridade é indissociável, já que só quando os governantes possuem autoridade, no sentido de deter capacidade de elaboração de resoluções para os problemas surgidos, é que podem alcançar legitimidade, no sentido de o governo ser visto e aceito como justo e legítimo pelos governados. A autoridade conseguida pelo governante ajuda a legitimar o poder e o governo pelo próprio fato de que a capacidade para emitir comunicações, as quais podem ser elaboradas por razões convincentes, ajuda aqueles que as emitem a ser olhados como tendo o direito à posição governante que ocupam (FRIEDRICH, 1974, p.94-100).

A *aucltoritas* imperial deveria ser sem igual na formação da monarquia como a descrita por Dion a partir do governo de Otávio. Somente o imperador deveria possuir tantas vitórias militares a comemorar; ninguém além dele deveria ter um *genius* tão invejável; nenhum outro poderia lhe fazer frente em ideias, ideais, valores e virtudes. Seus méritos deveriam ser capazes de manter a unidade, e sua liderança rememorada constantemente nas inscrições, estátuas e prédios públicos, além das moedas e festas. O poder fora redimensionado para garantir a paz e a prosperidade para Roma e as províncias, pela manutenção da segurança e da ordem. O imperador, na percepção severiana de Dion, é, antes de tudo, um “decididor”, para usar o termo cunhado por Fergus Millar (1992, p.207), aquele que sabe o que é melhor para a comunidade e que toma decisões em seu nome, visando à sua perpetuação.

COMMODUS AND THE DIFFICULT TASK TO REPLACE MARCUS AURELIUS: POWER AND LEGITIMACY

Abstract: *From an analysis of works **The Roman Empire History after Marcus Aurelius** of Herodian and **Roman History** of Cassius Dio, we propose to examine how these two authors presented the government of Commodus. In the Roman Empire, each sovereign who ascended to power was forced to redo the provincial agreements and the patronage and amicitia relations with senatorial and equestrian orders, with armed men and members of the plebs. Each Emperor had to restore order, ensure the abundance and gain authority. Even the rulers who succeeded considered good Emperors, like Marcus Aurelius, had to reorganize their political alliances in order to govern. We intend to demonstrate this by analyzing the government of Commodus, Marcus' son and inheritor.*

Keywords: *Roman Empire; power; Commodus; Marcus Aurelius; succession.*

Documentação escrita

CASSIO DIONE. **Storia Romana**. Trad. Alessandro Stroppa. Milano: BUR, 1998.

CASSIUS DIO. **Histoire Romaine**. Trad. Denis Roques. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

DION CASIO. **Historia Romana**. Trad. Domingo Plácido Suárez. Madrid: Gredos, 2004.

Dio's Roman History. Trad. Earnest Cary. London: William Heinemann, 1961. (The Loeb Classical Library)

ERODIANO. **Storia dell'Impero Romano dopo Marco Aurelio**. Trad. Filippo Cassola. Firenze: Sansoni, 1967.

HERODIANO. **Historia del Imperio Romano después de Marco Aurélio**. Trad. Juan J. Torres Esbarranch. Madrid: Gredos, 1985.

HÉRODIEN. **Histoire de l'Empire Romain après Marc-Aurèle**. Trad. Denis Roques. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

Referências bibliográficas

ALCOCK, S. E.; D'ALTROY, T. N.; MORRISON, K. D.; SINOPOLI, C. M. **Empires**. Cambridge: University Press, 2001.

ALFOLDY, A. La Grande Crise du Monde Romain au III Siècle. **L'Antiquité Classique**, Bruxelles, v.7, p. 5-18, 1938.

ALFÖLDY, G. The Crisis of the Third Century as Seen by Contemporaries. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, Durham, v.15, p. 89-111, 1974.

ANDO, C. **Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire**. Berkeley: University of California Press, 2000.

BALANDIER, G. **O Poder em Cena**. Brasília: Edunb, 1980.

BARNES, T. D. The Composition of Cassius Dio's Roman History. **The Phoenix**, Toronto, v. 38, p. 240-255, 1984.

BARTON, C. A. **Roman Honor**. Berkeley: University of California Press, 2001.

BIRLEY, A. **Septimius Severus: The African Emperor**. London: Eyre and Spottiswoode, 1971.

_____. The Coups d'Etat of the Year 193. **Bouner Jahrbucher**. Bonn, v.169, p. 247-280, 1969b.

- _____. Septimius Severus, Propagator Imperii. *In: Actes du IX Congrès.*
- BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BOWERSOCK, G. W. Greek Intellectuals and the Imperial Cult in the Second Century A.D. *In: Le Culte des Souverains dans l'Empire Romain.* Genève: Fondation Hardt, 1973, t.19, p. 179-207.
- FREYBURGER-GALLAND, M. L. **Aspects du Vocabulaire Politique et Institutionnel de Dion Cassius.** Paris: E. de Boccard, 1997.
- FRIEDRICH, C. J. **Tradição e Autoridade em Ciência Política.** Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- GABBA, E. Sulla Storia Romana di Cassio Dione. **Rivista Storica Italiana,** Napoli, v. 67, n. 3, p. 289-381, 1955.
- _____. Storici Greci dell'Impero Romano da Augusto ai Severi. **Rivista Storica Italiana,** Napoli, v. 71, n. 3, p. 361-381, 1959.
- GALINSKY, K. **Augustan Culture.** Princeton: University Press, 1998.
- GARNSEY, P.; SALLER, R. **The Roman Empire.** London: Duckworth, 1987.
- HINGLEY, R. **Globalizing Roman Culture.** London: Routledge, 2005.
- _____. **O Imperialismo Romano.** São Paulo: Annablume, 2010.
- HORSFALL, N. The Cultural Horizons of the Plebs Romana. **Memoirs of the American Academy in Rome,** Rome, v. 41, p. 101-117, 1996.
- HOSE, M. Cassius Dio: A Senator and Historian in the Age of Anxiety. *In: MARINCOLA, J. (Ed.) A Companion to Greek and Roman Historiography.* London: Blackwell, 2007, p. 461-467.
- JACQUES, F.; SCHEID, J. **Rome et l'Intégration de l'Empire.** Paris: PUF, 1990.
- JOHNSON, T.; DANDEKER, Ch. Patronage: Relation and System. *In: WALLACE-HADRILL, A. (Ed.) Patronage in Ancient Society.* London: Routledge, 1990, p. 219- 238.
- LONDON, J. E. **Empire of Honour.** Oxford: Clarendon Press, 1997.
- LETTA, C. La Composizione dell'Opera di Cassio Dione. *In: Ricerche di Storiografia Greca di Età Romana.* Pisa: Giardini, 1979, p.117-189.
- LOBUR, J. A. **Consensus, Concórdia and the Formation of Roman Imperial Ideology.** London: Routledge, 2008.
- LONGFELLOW, B. **Roman Imperialism and Civic Patronage.** Cambridge: University Press, 2011.

MARINCOLA, J. (Ed.) **A Companion to Greek and Roman Historiography**. London: Blackwell, 2007.

_____. (Ed.) **Greek and Roman Historiography**. Oxford: University Press, 2011.

MAZZA, M. **Lotte Sociali e Restaurazione Autoritaria nel III Secolo d.C.** Catania: Università, 1970.

MENNEN, I. **Power and Status in the Roman Empire**. Leiden: Brill, 2011.

MILLAR, F. **The Emperor in the Roman World**. London: Duckworth, 1992.

_____. **A Study of Cassius Dio**. Oxford: Clarendon Press, 1964.

_____. The Emperor, the Senate and the Provinces. **Journal of Roman Studies**, London, v. 56, p. 156-166, 1966.

MOURITSEN, H. **Plebs and Politics in the Late Roman Republic**. Cambridge: University Press, 2001.

NEWBOLD, R. F. Cassius Dio and the Games. **L'Antiquité Classique**, Bruxelles, v. 44, p. 589-604, 1975.

POTTER, D. **Prophets and Emperors**. London: Harvard University Press, 1994.

POWELL, J. Friendship and its Problems in Greek and Roman Thought. *In*: **Ethics and Rhetoric**. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 31-45.

REVELL, L. **Roman Imperialism and Local Identities**. Cambridge: University Press, 2009.

SALLER, R. P. **Personal Patronage under the Early Empire**. Cambridge: University Press, 1982.

_____. Patronage and Friendship in Early Imperial Rome: Drawing the Distinction. *In*: WALLACE-HADRILL, A. (Ed.) **Patronage in Ancient Society**. London: Routledge, 1990, p. 49-62.

_____. Promotion and Patronage in Equestrian Careers. **Journal of Roman Studies**, London, v. 70, p. 44-59, 1980.

SLOOTJES, D. **The Governor and his Subjects in the Later Roman Empire**. Leiden: Brill, 2006.

SUMI, G. S. **Ceremony and Power**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

SWAN, P. M. **The Augustan Succession**. Oxford: University Press, 2004.

SWAIN, S. **Hellenism and Empire**. Oxford: University Press, 1996.

_____ ; HARRISON, S.; ELSNER, J. **Severan Culture**. Cambridge: University Press, 2007.

SYME, R. The Senator as Historian. *In: Histoire et Historiens dans l'Antiquité*. Genève: Fondation Hardt, 1956, t. 4, p. 187-201.

_____. **The Roman Revolution**. Oxford: Clarendon Press, 1939.

TAKÁCS, S. A. **The Construction of Authority in Ancient Rome and Byzantium**. Cambridge: University Press, 2009.

TALBERT, R. J. A. **The Senate of Imperial Rome**. Princeton: University Press, 1984.

VEYNE, P. **L'Empire Gréco-Romain**. Paris: Seuil, 2005.

_____. O Indivíduo Atingido no Coração pelo Poder Público. *In: _____ et alli. Indivíduo e Poder*. Lisboa: Setenta, 1988, p. 9-23.

WALLACE-HADRILL, A. **Rome's Cultural Revolution**. Cambridge: University Press, 2008.

_____. Patronage in Roman Society: from Republic to Empire. *In: _____*. (Ed.) **Patronage in Ancient Society**. London: Routledge, 1990, p. 63-88.

WHITMARSH, T. **Greek Literature in the Roman Empire**. Oxford: University Press, 2001.

WINTERLING, A. **Politics and Society in Imperial Rome**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

YAVETZ, Z. **La Plèbe et le Prince**. Paris: Découverte, 1984.

A SINAGOGA COMO HETEROTOPIA SEGUNDO JOÃO CRISÓSTOMO*

Gilvan Ventura da Silva**

Resumo:

*Mediante a atuação missionária dos cristãos no Império Romano, desenha-se pouco a pouco uma geografia da cidade antiga segundo a qual os lugares que favoreciam a sociabilidade entre os distintos grupos sociais passam a ser execrados e, no limite, destruídos, o que constitui uma característica peculiar da cristianização, pois os cristãos, ao contrário de pagãos e judeus, nutriam uma preocupação muito maior com os lugares nos quais eram executados os ritos religiosos do que, por exemplo, com os oficiantes do culto. O avanço do cristianismo na Antiguidade Tardia adquire, assim, um significativo matiz topográfico, expresso por meio de um esforço de sacralização e dessacralização de lugares e edifícios. À luz dessas considerações, nos empenhamos, neste artigo, em refletir sobre a expansão do cristianismo em Antioquia, no final do século IV, com base na exploração das homilias de João Crisóstomo. Nosso principal objetivo é demonstrar como a fixação, em termos teológicos e disciplinares, das fronteiras entre cristãos, pagãos e judeus, em Antioquia, é acompanhada pela fixação das fronteiras geográficas, territoriais. Nesse movimento, João desenvolve uma intensa pregação contra os lugares frequentados por pagãos e judeus. Dentre os edifícios e monumentos que suscitaram a censura inclemente de João, um dos mais atingidos foi a sinagoga, como vemos na série de homilias *Adversus Iudaeos*, pronunciadas entre 386 e 387, num momento em que os nicenos se esforçam para consolidar a sua posição dentro de Antioquia com o apoio da Casa Imperial.*

Palavras-chave: *Antiguidade Tardia; cristianização; Antioquia; João Crisóstomo; sinagoga.*

* Recebido em 31/03/12 e aprovado em 03/05/12.

** Professor de História Antiga da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em História pela Universidade de São Paulo e bolsista produtividade do CNPq. No momento, executa o projeto *Cidade, cotidiano e fronteiras religiosas no Império Romano: João Crisóstomo e a cristianização de Antioquia (séc. IV d.C.)*.

Os impasses da cristianização

Quando refletimos sobre o conjunto de transformações operadas no Império Romano a partir, pelo menos, da segunda metade do século III – que, segundo uma tradição historiográfica bastante consolidada, configura a assim denominada Antiguidade Tardia, um momento particular de transição entre as estruturas propriamente “antigas” (ou clássicas, numa possível variante) e as estruturas medievais –, é inegável a centralidade que o processo de cristianização ocupa na pauta de investigação dos pesquisadores.¹ De fato, como pensar os séculos finais do Império Romano e o início da Idade Média sem nos reportarmos às inovações advindas de uma experiência sociorreligiosa tão singular quanto o cristianismo, responsável, em alguns casos, por uma alteração sem precedentes das tradições culturais até então vigentes? Nesse sentido, um exemplo paradigmático, dentre outros possíveis, seria a instituição do culto aos mártires e santos, cujos restos mortais, dotados de extensos poderes apotropaicos, passam a ser desmembrados e distribuídos pelas igrejas, numa manipulação da matéria morta que, certamente, causaria repulsa a pagãos e judeus.² Ocorre, no entanto, que, como salientam diversos autores contemporâneos, a cristianização é um conceito por demais abrangente e difuso para que possamos formular um modelo único válido para todas as regiões do Império na transição rumo à Idade Média, mais não fosse pela distribuição desigual das fontes de informação (MAcMULLEN, 1984, p.102). Devido a isso, sabemos muito mais acerca do avanço do cristianismo nos ambientes urbanos do que nas zonas rurais, a despeito do esforço de alguns pesquisadores no sentido de captar a dinâmica religiosa da população assentada nos territórios extraurbanos.³ Assim é que um dos grandes desafios colocados àqueles que se dedicam ao estudo da Antiguidade Tardia é fornecer uma resposta plausível a uma indagação que figura como título de uma das últimas obras de Veyne (2007): “Em que momento nosso mundo se tornou cristão?”.

A fim de responder a essa indagação de maneira minimamente satisfatória, é necessário que abandonemos, logo de início, o pressuposto segundo o qual os cristãos, em fins do período imperial, teriam desencadeado uma ofensiva uniforme e coesa, tanto a Oriente quanto a Ocidente, visando coibir as práticas religiosas de pagãos e judeus, que se viram forçados, de um momento para o outro, a ceder terreno diante das investidas de um adversário imbatível. Se, hoje, cada vez mais os especia-

listas reiteram a variedade das experiências cristãs, havendo, inclusive, aqueles que advoguem o emprego do vocábulo “cristianismos” no plural (INGLEBERT, 2010, p.8), é forçoso reconhecer que a cristianização exibe igualmente múltiplas faces, variando conforme a região e o período.⁴ Além disso, uma leitura mais atenta da documentação eclesiástica produzida nos séculos IV e V – momento em que a cristianização emerge como um movimento social sustentado, inclusive, pelos poderes públicos – nos permite entrever os impasses e contradições aos quais as lideranças cristãs se encontravam submetidas ao pretenderem a conversão em massa da população, tanto urbana quanto rural. Tudo isso nos sugere que a história da cristianização no decorrer da Antiguidade Tardia é muito mais complexa do que poderíamos supor à primeira vista, exigindo de nós certa cautela a fim de não interpretar os processos históricos à luz apenas do seu resultado final, ignorando, assim, os inúmeros “acidentes de percurso” que intervieram para a produção de uma determinada realidade e não de outra. Desse modo, talvez fosse mais prudente não partir do pressuposto de que o “triumfo” do cristianismo já estivesse selado no momento em que um imperador se convence dos atributos miraculosos de Jesus às vésperas do combate pelo controle da Península Itálica, mas antes considerar a cristianização como um processo que envolve avanços e retrocessos, perdas e ganhos, recurso explícito à violência, mas também acomodação e negociação. Tal procedimento nos permite, por exemplo, sofisticar um pouco mais a análise da literatura eclesiástica, que proclama amiúde a superioridade da fé cristã sobre as demais, de modo a tomá-la não tanto como uma fonte de informações fidedignas sobre “o que de fato ocorreu”, mas como um repositório de representações dos interesses e aspirações dos contemporâneos, como *constructiones* que, por vezes, traduzem muito mais um desejo, uma aspiração, uma vontade, do que uma situação propriamente real. É importante ressaltar que a incorporação pelos historiadores dos dados extraídos da cultura material tem atuado, em certos casos, como um sólido contraponto a uma interpretação do avanço do cristianismo, por demais comprometida com a visão de mundo cristã, auxiliando-nos a traçar o panorama de um processo que se desenvolve com lentidão (BEAJAURD, 2010).⁵

Os cristãos e sua luta pelo domínio do espaço urbano

Ao tratarmos da cristianização do Império Romano, um *locus* privilegiado de observação é, sem dúvida, o ambiente urbano, mais não fosse pela importância político-administrativa das cidades, razão pela qual os cristãos logo se empenharam em obter o controle sobre a vida urbana, o que implicou, dentre outras medidas, a intervenção no calendário cívico, a regulação do intercâmbio entre os distintos segmentos da população e, no que nos interessa mais de perto, a remodelação da paisagem mediante a ereção de múltiplos edifícios conectados com o *ethos* cristão, os quais eram manejados como suportes físicos de devoções específicas, como no caso dos *martyria*, ou de atividades de caráter assistencialista, a exemplo dos *nosokomia* e *hospitia*. Desse ponto de vista, a cristianização do Império significou, em boa medida, a luta das lideranças eclesiásticas para se apoderar do território da cidade antiga, regulando-o e disciplinando-o segundo os princípios evangélicos, o que nos remete à constituição de uma autêntica “cartografia do sagrado”, ou seja, à emergência, no solo urbano e arredores, de isotopias, de lugares familiares e receptivos, lugares repletos de símbolos capazes de recordar aos cristãos a excelência da sua crença e de lhes permitir transitar com desenvoltura pelas ruas da cidade.⁶ Como assinala Perrin (1995, p. 585 e ss.), no século IV uma das tarefas mais prementes para a Igreja a fim de alcançar a evangelização da *oikoumene* era cristianizar o território, o que correspondeu à irrupção daquilo que o autor qualifica de uma “Revolução Edilícia”, ou seja, uma explosão do evergetismo cristão, materializado na construção em pedra de complexos arquitetônicos que anunciam a presença ostensiva do cristianismo na cidade – “Revolução” esta que acompanha *pari passu* a ascensão dos bispos como personagens influentes, quando então um montante substancial dos fundos eclesiásticos é destinado ao patrocínio de construções.⁷

A vigorosa ascensão do cristianismo como uma força social dentro da cidade antiga não foi, entretanto, um acontecimento isento de conflitos, ao contrário do que sugere Markus (1991, p.146), para quem os cristãos, ao começarem a se apropriar do espaço urbano na Antiguidade Tardia, “tiveram que impor sua própria topografia religiosa a um território que liam como uma superfície em branco, ignorando suas anteriores balizas e divisões”. Na realidade, ao começarem a intervir de modo sistemático nos ritmos da vida urbana, os cristãos se deparam com uma cidade que exibia,

de longa data, uma face greco-romana exposta, por um lado, em atividades religiosas e lúdicas, e, por outro, em uma arquitetura própria, da qual as termas, teatros, anfiteatros, hipódromos e fóruns eram modalidades emblemáticas. Ao mesmo tempo, a cidade antiga costumava abrigar ainda uma ou mais comunidades de extração judaica, com seus rituais e festas, e o seu espaço cultural próprio, como eram as sinagogas. Desse modo, o cristianismo, ao intensificar a sua atividade missionária, por vezes com o apoio declarado das autoridades imperiais, terá de lidar com uma cidade cujos espaços já se encontram ocupados por pagãos e judeus. No entanto, a atitude exclusivista e intolerante dos cristãos contra adeptos de credos concorrentes não permitirá a acomodação pura e simples dentro da zona urbana, motivo pelo qual a fixação das isotopias que garantam aos cristãos o domínio sobre o território reclamará, em contrapartida, a produção de heterotopias, de lugares nocivos, perigosos, intransitáveis. Os cristãos se apoderam da cidade valendo-se não apenas da ereção dos seus próprios santuários, revestidos de atributos que acentuam a sacralidade do recinto, mas, no que interessa discutir aqui, dessacralizando, aviltando e rebaixando os edifícios conectados com tradições culturais e religiosas divergentes, com o propósito de gerar uma cidade repartida entre um conjunto de *topoi* colocado sob a proteção da divindade cristã, de seus mártires e santos, e outro conjunto entregue ao controle das potestades demoníacas. O recurso simbólico empregado para esquadriñar o território da cidade antiga é um desdobramento, em termos geográficos, do processo de construção da identidade cristã, quando, mediante a atuação dos heresiarcas e pregadores, o paganismo e o judaísmo, muito mais do que estilos de vida, passam a ser encarados como “religiões” adversárias do cristianismo (BOYARIN, 2004, p.9), o que conduz a polarizações de toda ordem, inclusive àquelas de natureza geográfica. Do mesmo modo que, em termos temporais, disciplinares e litúrgicos, os cristãos se esforçam por afirmar a sua singularidade, o mesmo ocorre em termos geográficos. Por força da pregação cristã e da obsessão das autoridades eclesiásticas em delimitar de modo estrito as fronteiras entre os grupos religiosos, a cidade antiga é atingida por uma ambivalência insolúvel, pois, ao mesmo tempo que os cristãos erigem, na paisagem, “ilhas” de bem-estar e de segurança materializadas em seus edifícios, eles também disseminam o temor, o desconforto, a insegurança, ao colocarem os membros da sua congregação num estado permanente de alerta contra os lugares poluentes, perigosos, que ameaçam a integridade física e espiritual

das pessoas de bem, manipulando, assim, com rara perícia, as expectativas de confiança e medo que as cidades costumam gerar em seus habitantes (BAUMAN, 2005).

Com a atuação missionária dos cristãos – cumprida, em grande parte, mediante o recurso à homilética, um gênero que experimenta no século IV um notável florescimento (MAXWELL, 2006, p.2) –, desenha-se uma geografia da cidade antiga segundo a qual os lugares que favoreciam a sociabilidade entre os distintos grupos passam a ser execrados e, no limite, destruídos, o que, na avaliação de Lane Fox (1998, p. 695), constitui uma característica peculiar da cristianização, pois os cristãos, ao contrário de pagãos e judeus, nutriam uma preocupação muito maior com os lugares nos quais eram executados os ritos religiosos do que, por exemplo, com os oficiantes do culto. O avanço do cristianismo na Antiguidade Tardia adquire, assim, um significativo matiz topográfico, expresso por meio de um esforço complementar de sacralização e dessacralização de lugares e edifícios. Por esse motivo, qualquer investigação que pretenda dar conta da cristianização do Império deve forçosamente considerar os aspectos geográficos do problema, e isso não apenas no que tange à multiplicação no espaço dos ambientes tidos como sagrados para os cristãos – dos quais os *martyria*, mosteiros e igrejas são os mais evidentes –, mas também no que tange aos procedimentos adotados com o propósito de dessacralizar e rebaixar ambientes que, associados a práticas religiosas por eles condenadas, eram reputados como impuros e nocivos.

À luz dessas considerações, nos empenhamos, no momento, em refletir sobre a expansão do cristianismo em Antioquia, no final do século IV, com base na exploração das homilias de João Crisóstomo, que, entre 386 e 397, ocupou o posto de principal pregador da cidade. Tanto na condição de presbítero da *entourage* de Flaviano quanto, mais tarde, na de bispo de Constantinopla, João se distinguiu por uma luta incessante em prol da reforma da cidade antiga, a fim de dotá-la de uma face nitidamente cristã mediante a intervenção no comportamento dos fiéis, que costumavam transitar pelos mesmos espaços que os pagãos e os judeus, a exemplo das termas, teatro, hipódromo e sinagoga, uma situação que julgava inadmissível (MAXWELL, 2006, p.6). A fixação, em termos teológicos e disciplinares, das fronteiras entre cristãos, pagãos e judeus em Antioquia é acompanhada pela fixação das fronteiras geográficas, territoriais, como é possível concluir das homilias de João, um pregador comprometido não

apenas com a exaltação dos lugares de culto cristãos, mas igualmente com a depreciação dos lugares frequentados por pagãos e judeus. Dentre os edifícios e monumentos que suscitaram a censura inclemente de João, um dos mais atingidos foi a sinagoga, como vemos na série de homilias *Adversus Iudaeos*, pronunciadas entre 386 e 387, num momento em que os nicenos se esforçam para consolidar a sua posição dentro de Antioquia com o apoio da Casa Imperial.⁸ Muito embora uma tradição que remonta ao século XIX tenha sugerido que os judeus e judaizantes confrontados por João Crisóstomo fossem uma mera construção retórica, servindo apenas aos propósitos do pregador em disciplinar a sua audiência, autores contemporâneos – apoiados, por um lado, no trabalho verdadeiramente seminal de Marcel Simon (1948; 1996) e, por outro, nas teorias linguísticas pós-coloniais, que advogam uma simbiose entre retórica e realidade (JACOBS, 2007, p.107) – têm insistido no argumento de que personagens como João Crisóstomo não teriam mobilizado tanto tempo e energia para condenar os ritos judaicos se os judeus não constituíssem uma comunidade etnorreligiosa atuante no Império – conclusão corroborada pelos arqueólogos, que atestam, nos territórios da Síria-Palestina entre os séculos III e VI, um florescimento do judaísmo materializado na proliferação das sinagogas, edifício que adquire uma visibilidade cada vez maior dentro da paisagem urbana, como vemos em Sardis, Apameia e Gerasa (LEVINE, 2005).⁹

João Crisóstomo, o algoz da sinagoga

Muito embora as escavações realizadas em Antioquia e arredores, entre 1932 e 1939, infelizmente não tenham trazido à luz vestígios de nenhuma sinagoga, ou mesmo um número expressivo de inscrições judaicas, temos indicações de que, em fins do século IV, a comunidade judaica da cidade mostrava-se particularmente ativa (BROOTEN, 2001, p.34). De fato, sabemos que, por essa época, judeus de Antioquia patrocinaram a instalação de mosaicos na sinagoga de Apameia, ao passo que, entre os séculos IV e V, rabinos provenientes da Palestina visitaram a cidade, numa clara demonstração de cordialidade para com a mais importante comunidade judaica da Diáspora oriental (KRAELING, 1932, p. 156; WILKEN, 2004, p. 56). Por comparação com outras regiões do Império, para as quais dispomos de testemunhos arqueológicos mais abundantes, é plausível supor que os judeus de Antioquia estivessem bem integrados às redes sociais que

configuravam a cidade greco-romana, mantendo um intercâmbio contínuo com os pagãos e, de modo surpreendente, com os próprios cristãos.¹⁰ Nesse sentido, se aderirmos à proposta de Skarsaune (2007, p.751) de análise da literatura *Adversus Iudaeos* não tanto com a intenção de reproduzir os opróbrios e acusações lançados pelos Padres contra os judeus, mas sim com a intenção de captar, nas entrelinhas do discurso eclesiástico, a trama das relações sociais que se instaura no cotidiano, as homilias de João Crisóstomo se convertem numa preciosa fonte de informação sobre os judeus e judaizantes de Antioquia, mitigando, em certa medida, a desanimadora carência de dados provenientes da cultura material. Sob essa perspectiva, uma das conclusões mais evidentes que podemos extrair da leitura das homilias é a configuração da sinagoga como um polo de atração para a população da cidade, incluindo os cristãos da comunidade nicena liderada por Flaviano, o que justifica os ataques inflamados desferidos contra ela por João, que se desdobra em argumentos visando a refutar o pressuposto segundo o qual o recinto de reunião dos judeus seria digno de reverência por revestir uma sacralidade imanente. A preocupação de João Crisóstomo, nesse caso, não é tanto com as cerimônias litúrgicas ou mesmo com o *staff* que as preside, mas com o edifício em si, revelando-nos, assim, a importância da sinagoga como um monumento, ou seja, como uma construção que celebrava abertamente o orgulho e a crença judaicas, e que, por isso mesmo, representava uma séria ameaça ao controle que a elite eclesiástica pretendia obter sobre o território urbano. De fato, como sugere Lefébvre (2000, p.254 e ss.), o espaço monumental é um lugar privilegiado de conformação das identidades coletivas, pois nele o usuário vê refletida a sua face social, experimentando um sentimento de integração do próprio corpo numa unidade que o inclui e o supera, unidade esta que aspira escapar à ação do tempo e vencer a morte exatamente por meio dos monumentos que erige e que conformam uma determinada memória social, ou melhor, que se tornam receptáculos de memórias entrelaçadas num horizonte polissêmico de sentidos. Na realidade, o espaço monumental é convertido, amíúde, no suporte metafórico de toda uma coletividade, não sendo por mero acaso que um dos expedientes mais eficazes para estilhaçar a autoestima de uma sociedade é justamente erodir os monumentos por meio dos quais ela proclama a sua grandeza.

Em virtude da recorrência dos ataques de João Crisóstomo à sinagoga é que, em nossa opinião, ao contrário do que propõe Soler (2006, p.107), a

finalidade primeira das homilias *Adversus Iudaeos* não seria propriamente defender a natureza divina de Cristo diante de arianos e judeus, ou seja, as homilias não teriam uma finalidade eminentemente teológica, mas antes disciplinar, pois a preocupação maior do pregador é erradicar um comportamento que julga inadmissível: a presença frequente de cristãos no recinto da sinagoga, celebrando e confraternizando com os judeus. Na avaliação de Shepardson (2007, p.486), as diatribes de João contra os lugares de culto judaicos instituem uma “geografia imaginária” com o objetivo de unir os cristãos em torno de uma “comunidade imaginada”, desembocando, ao fim e ao cabo, numa proposta de redefinição da topografia da cidade. Não obstante a pertinência das conclusões da autora, é necessário levar em conta que tais diatribes constituem também uma evidência valiosa acerca do impacto da sinagoga na paisagem urbana, constatação que não passa despercebida a João Crisóstomo. A essa altura, no entanto, caberia nos interrogarmos sobre os argumentos empregados pelo presbítero para depreciar o edifício, os quais nos permitem igualmente iluminar a vitalidade das tradições religiosas judaicas em Antioquia à época. Em linhas gerais, os principais temas da pregação de João Crisóstomo contra as sinagogas são os seguintes: a) assimilação da sinagoga a lugares “profanos” e “indignos”, como o teatro, os templos, os prostíbulos, as estalagens e os covis de ladrões; b) refutação da sinagoga como um lugar sagrado por abrigar os manuscritos da Torá; c) conversão da sinagoga num antro de demoníacos.

No que se refere ao primeiro tema, João contesta a suposição corrente de que os judeus seriam portadores de carisma, ou seja, constituiriam um grupo social honrado e dotado de prestígio na cidade. Pelo contrário, as sinagogas seriam frequentadas apenas por pessoas de categoria inferior, aquelas que o direito romano rotulava amiúde como *infames*, ou seja, prostitutas, atores, ladrões, gladiadores e afeminados, produzindo-se assim, em seu discurso, uma nítida equiparação entre arquiteturas próprias das culturas greco-romana e judaica. Assim, o mesmo público presente aos espetáculos teatrais se deslocaria em seguida para a sinagoga (*Adv. Iud.* I, 847), um artifício retórico destinado a produzir uma clara polarização entre os cristãos e os devotos de outras crenças, sendo estes últimos tratados como equivalentes, de acordo com uma lógica de oposições binárias manejada à exaustão por todos aqueles empenhados em delimitar as fronteiras entre “nós” e “eles” (SILVA, 2000, p.82). Outra imagem evocada nas homilias com a finalidade de desqualificar o *status* social dos participantes das festas

e rituais judaicos é a que converte a sinagoga num abrigo de criminosos e malfeitores, assim como o Templo de Jerusalém havia sido, no passado, um covil de ladrões (*Adv. Iud.* VI, 915). Como sustenta João, mesmo que um indivíduo não fosse ele mesmo um ladrão, ao ser flagrado em companhia de ladrões passaria a compartilhar o mesmo estigma aos olhos do espectador (*Adv. Iud.* VI, 913). Aqui, o pregador manipula um medo ancestral que os habitantes dos núcleos urbanos do Império nutriam contra os bandidos, uma categoria social tida como selvagem e estranha à cultura urbana, afirmando que, no próprio coração da cidade, os ladrões encontram refúgio na sinagoga, um local de repouso para as feras (*Adv. Iud.* I, 847), metáfora corriqueira quando se trata de definir ladrões e malfeitores (SHAW, 1992). Em outra passagem da primeira homilia *Adversus Iudaeos* (848-849), João define a sinagoga como uma estalagem, uma taberna, locais que, de acordo com uma representação própria da Antiguidade, seriam o refúgio da escória, incluindo ladrões, devassos e prostitutas (SALLES, 1983). O objetivo dessas metáforas nos parece bastante claro: retirar da sinagoga e, por extensão, daqueles que a ela comparecem, toda a honra que possam vir a ter. A desonra proporcionada pela sinagoga repousa, assim, na identidade que esta mantém com lugares tidos pelos cristãos – e mesmo por alguns círculos de intelectuais pagãos – como próprios de pessoas vulgares e infames, a exemplo dos lupanares, tabernas e teatros.

Local de prostituição, de exercício da luxúria e de conspiração contra os inocentes, a sinagoga é igualmente associada aos templos pagãos, o que a torna um ambiente saturado de poluição. O principal intento de João Crisóstomo, ao propor uma conexão direta entre a sinagoga e os templos, é demonstrar como o edifício não era digno de reverência por abrigar os manuscritos da Torá, o que lhe conferiria uma admirável sacralidade. Ao que tudo indica, essa crença era voz corrente entre a população de Antioquia à época, pois João se vale de um amplo repertório de argumentos a fim de convencer os seus ouvintes do contrário. De acordo com o pregador, mesmo que a Lei e os livros dos profetas sejam mantidos na sinagoga, isso não significa muita coisa, pois, embora os judeus conservem os escritos sagrados, não obedecem a eles, permanecendo insensíveis à palavra divina, que sofre, assim, um ultraje permanente nas mãos dos seus possesores (*Adv. Iud.* I, 850). Em outra oportunidade, João retoma o mesmo assunto, afirmando que, assim como satanás, ao citar as Escrituras, não altera a sua natureza decaída, o simples fato de a sinagoga preservar o Pentateuco não

a torna sagrada (*Adv. Iud.* VI, 913).¹¹ João apela, então, aos fiéis, para que não permitam a ninguém venerar a sinagoga em função dos livros santos nela contidos, mas antes a odeiem e se voltem contra ela exatamente pelo fato de os judeus ultrajarem o verbo divino, utilizando-o como chamariz para atrair os ingênuos, uma falta abominável (*Adv. Iud.* I, 851, VI, 914).

A operação retórica de esvaziamento da aura de sacralidade que cercava a sinagoga é suplementada, nas homilias, pela conversão do recinto num antro de adoradores do demônio, responsáveis por perpetrar as piores atrocidades possíveis. Ao tratar, na primeira homilia *Adversus Iudaeos* (852), do costume de alguns membros da sua congregação em praticar o rito da *incubatio* na sinagoga de Dafne, denominada Matrona, João deplora tal comportamento, pois, para ele, não haveria distinção entre o santuário da Matrona e o templo de Apolo, os quais muito provavelmente deveriam se encontrar nas mesmas cercanias.¹² Na concepção do pregador, a sinagoga seria ainda mais nociva do que os templos, uma vez que nela a idolatria era camuflada com o propósito de tornar mais eficaz a ruína dos incautos. Para João, a sinagoga, embora não contivesse ídolos, era plena de idolatria (*Adv. Iud.* I, 852). Por esse motivo, as pessoas não deveriam conceber a sinagoga como um ambiente no qual curas e maravilhas seriam realizadas por intervenção da divindade judaico-cristã, mas sim de demônios que habitavam o lugar. Sob inspiração demoníaca, os judeus e todos aqueles que aí trafegam são implicados em atos de homicídio, incesto, infanticídio, crimes tenebrosos e severamente punidos pela legislação imperial (*Adv. Iud.* I, 852).

João reprova todos os cristãos que, ao entrarem na sinagoga, não têm o cuidado de fazer o sinal da cruz, o que os deixa completamente à mercê dos demônios, reconhecendo assim, embora a contragosto, o livre trânsito que havia entre a igreja e a sinagoga, donde a insistência do pregador em bloquear a todo custo uma prática que, segundo ele, colocava em risco a integridade da congregação antioquena (*Adv. Iud.* VI, 940). A mesma conclusão ressalta de outras passagens das homilias. Na primeira homilia (*Adv. Iud.* I, 851, 854), João exorta a assembleia a evitar as reuniões dos judeus, a não entrar nos seus lugares para celebrar com eles e a não comparecer aos festivais judaicos, pois isso comprometeria a dignidade do nome de Jesus diante dos adversários. Em mais de uma oportunidade, João acusa os fiéis de se precipitarem para a sinagoga ao soar das trombetas, numa alusão à festa do *Rosh-Ha-Shanah*, do Ano Novo judaico, que costumava ser anunciada pelo *shofar* (*Adv. Iud.* I, 851 e 855; IV, 881; VI, 913),

revelando-nos, assim, o quanto os festivais judaicos eram atraentes para os cristãos. Embora não sejamos obrigados a supor a existência, em Antioquia, ao tempo de João Crisóstomo, de comunidades de judeus-cristãos nos moldes dos nazarenos e ebionitas, o certo é que as sinagogas e seus ritos exerciam um indubitável fascínio sobre uma parcela dos membros da *ecclesia*, conduzindo à assimilação, por parte deles, de usos e costumes judaicos, dentre os quais o comparecimento regular à sinagoga parece ser um dos mais difundidos. Crisóstomo menciona a existência de cristãos que, não obstante terem consciência da impropriedade do ato, não se furtavam a frequentá-la, solicitando aos familiares, amigos e vizinhos que não os delatassem aos sacerdotes, irritando-se quando isso ocorria (*Adv. Iud.* VI, 940).

A preocupação de João Crisóstomo em atacar a sinagoga, privando-a do mínimo traço de dignidade e tentando bloquear, a todo custo, as relações de sociabilidade entre judeus e cristãos que aí se estabelecem, resulta, em nossa avaliação, de uma dupla circunstância. Em primeiro lugar, da própria situação instável vivida pelos nicenos de Antioquia nas últimas décadas do século IV, uma vez que a congregação da cidade permaneceu, por décadas, cindida entre, pelo menos, três grupos rivais: um de orientação ariana e dois de orientação nicena. João pertencia à *factio* liderada por Melécio, bispo niceno que, a partir de 361, enfrenta vários períodos de exílio, até que, após a morte de Valente, em 378, reassume em caráter definitivo as suas funções episcopais, mas sem obter de imediato o controle sobre as igrejas da cidade, o que somente ocorrerá mais tarde, por força do decreto imperial de Graciano e Teodósio obrigando os “heréticos” (leiam-se arianos) a entregar todas as igrejas do Império aos nicenos (*C. Th.* 16,5,6), quando então Sapor, o *magister militum* de Teodósio, intervém em Antioquia para garantir o cumprimento da lei (SHEPARDSON, 2007, p.494). No regresso, em 379, Melécio depara-se com uma tarefa ambiciosa, tendo, por um lado, que vencer as resistências não apenas dos arianos, liderados por Doroteu, mas também de outra congregação nicena, cujo bispo era Paulino. Por outro lado, Melécio encontra diante de si uma cidade na qual as tradições pagãs e judaicas, enraizadas no solo urbano, revelam-se mais ativas do que nunca, pois Antioquia, em fins do século IV, conserva não apenas a vitalidade do seu sistema litúrgico, responsável pela manutenção dos edifícios e festivais greco-romanos, mas abriga igualmente uma próspera comunidade judaica que tem, nas sinagogas da cidade e arredores, o seu principal ponto de apoio (NATALI, 1975; WILKEN, 2004). Uma das

estratégias implementadas por Melécio para obter aquilo que Soler (2006) classifica como “cristianização de massa” de Antioquia foi exatamente o investimento no controle do território urbano, como verificamos por meio do estímulo à construção e restauro dos *martyria*, incluindo a ereção, no Campo de Marte, de um edifício próprio, vizinho ao complexo palaciano da ilha formada pelo Orontes, para abrigar as relíquias de Bâbilas, trasladadas do cemitério *extramuros*. O súbito desaparecimento de Melécio durante a presidência do Concílio de Constantinopla, em 381, proporcionou a ascensão de Flaviano, um dos seus principais assistentes, que se esmera em dar continuidade ao reordenamento espacial concebido pelo antecessor. A partir de 386, Flaviano passará a contar com o valioso auxílio de um pregador inspirado como João Crisóstomo, que coloca todo o seu talento oratório a serviço desse plano de “reforma da *polis*” iniciado por Melécio e que implicava não apenas o domínio territorial do perímetro urbano mediante a multiplicação de *martyria* – com o estímulo correlato aos festivais em honra aos santos –, a retomada do controle sobre as igrejas e a reforma dos cemitérios, mas igualmente a dessacralização dos espaços associados a cultos adversários. Nessas circunstâncias, a sinagoga se erguia como um poderoso obstáculo ao domínio territorial de Antioquia pretendido por Melécio, Flaviano e João Crisóstomo.

Não temos indicações precisas de quantas sinagogas havia em Antioquia nas últimas décadas do século IV, mesmo porque, conforme assinalamos, a missão arqueológica liderada pela Universidade de Princeton não foi capaz de trazer à luz nenhum edifício dessa natureza. Baseando-se em informações provenientes da documentação textual, incluindo o próprio testemunho de João, Kraeling (1932, p.143) propôs a existência de, pelo menos, três sinagogas em Antioquia: uma localizada no subúrbio de Dafne, ao sul; outra no coração da cidade, provavelmente no bairro judaico denominado *Keraton*, e outra a nordeste, no território da planície denominada *Hulta*, onde os judeus cultivavam arroz, opinião corroborada por Wilken (1983, p.37).¹³ Há suposições, no entanto, de que o número de sinagogas em Antioquia deveria ser bem superior. De acordo com Brooten (2001, p.33), a menção de apenas duas sinagogas por João Crisóstomo (a de Dafne e a do *Keraton*, cf. *Adv. Iud.* I, 852) talvez se deva ao fato de que, nelas, o idioma de uso corrente fosse o grego, ao passo que as sinagogas da *khora*, onde predominaria o aramaico, estariam fora da órbita do pregador. Por analogia com os casos de Roma e Alexandria, mais bem documentados,

Zetterholm (2003, p. 38) sugere a existência de, pelo menos, umas duas dezenas de sinagogas na cidade. A despeito do caráter altamente especulativo das afirmações de Brooten e Zetterholm, não restam dúvida de que, em finais do século IV, as sinagogas de Antioquia e arredores desempenhavam um papel significativo dentro da dinâmica religiosa da cidade, representando monumentos à tradição e à cultura judaicas, capazes de exercer um fascínio sobre toda a população. Nesse sentido, os argumentos de João Crisóstomo contra a opinião segundo a qual as sinagogas eram recintos saturados de sacralidade coincidem com um amplo movimento de revalorização das comunidades judaicas observado entre os séculos III e VI, e que Schwartz (2001) qualifica como “rejudaização”. Diante do impacto crescente do cristianismo, os judeus, especialmente os da Síria-Palestina, teriam procurado um catalisador simbólico que permitisse reafirmar suas origens ancestrais. A solução então encontrada foi reinvestir a sinagoga de uma sacralidade que ela até então não exibia, fazendo dela o receptáculo da Torá. Em termos arquitetônicos, essa inovação é acompanhada pela adoção da *bima*, um nicho específico destinado à conservação dos manuscritos sagrados, dispositivo ausente nas sinagogas mais antigas (FITZPATICK-MCKINLEY, 2002, p.75-6; LEVINE, 2005, p.237). A emergência de uma representação que faz das sinagogas réplicas em miniatura do Templo coincide com um *boom* de crescimento econômico, quando então os judeus da Síria-Palestina passam a dispor de mais recursos, logo carregados para a construção de sinagogas, tanto na zona urbana quanto na zona rural. Por todas essas razões, a sinagoga, na Antiguidade Tardia, se converte num monumento ao orgulho judaico, o que explica o ódio a ela devotado por João Crisóstomo, que tenta, a todo custo, esvaziar o recinto de qualquer vestígio de sacralidade, fazendo dele exatamente o oposto, ou seja, um covil de ladrões, prostitutas, homicidas e demoníacos.

Considerações finais

Ao nos propormos a investigar a difusão do cristianismo no final da Antiguidade, é necessário, como dissemos, evitar uma interpretação condicionada apenas pelo resultado final, qual seja, a afirmação – mas nunca absoluta, não podemos nos esquecer – de uma crença monoteísta, dotada de um alto grau de intolerância, para investir numa análise de natureza *processual*, ou seja, uma análise que exponha as *démarches* do movimento

histórico bem como ilumine os fatores intervenientes de acordo com as circunstâncias locais, o que implica justamente valorizar as experiências particulares, capazes de nos revelar detalhes que contrariam frontalmente a tese da *Ecclesia Triumphans*, um poderoso lugar de memória colocado muitas vezes a serviço de interesses que fogem por completo ao horizonte da pesquisa acadêmica. Muito embora a cristianização dependa, em larga medida, de um esforço de inserção do indivíduo numa constelação simbólica diferente daquela na qual foi socializado – um acontecimento descrito pelos sociólogos e antropólogos como “alternação”, que envolve a adesão não apenas a uma nova crença, mas também a novos hábitos –, é importante assinalar que essa experiência não se produz apenas na consciência do devoto, que receberia uma súbita iluminação interior no decorrer de uma pregação ou meditação. Nesse nível de análise, a cristianização resultaria de uma transformação de fundo psicológico, mas convém lembrar que ela é igualmente um fato histórico e político, atualizando-se mediante múltiplas estratégias de convencimento, dentre as quais não podemos excluir o recurso à coação e à violência física.

Como procuramos demonstrar, a cristianização do Império Romano traz embutida uma proposta de reordenamento do espaço social, da paisagem, mediante a ereção de monumentos, de construções destinadas a celebrar em pedra a eternidade do poder, tornando-se o epicentro para o qual todos os olhares convergem e a partir do qual todo o território circundante é ordenado. E como os usuários estabelecem com o monumento uma relação isotópica, ou seja, uma relação de cumplicidade, de familiaridade, de identidade, daí deriva a sensação de que, nos seus arredores, as forças da desordem e da maldade são imediatamente dissipadas. No entanto, ao buscarem erigir no recinto da cidade antiga os seus próprios monumentos, os cristãos se deparam com monumentos outros, oriundos de tradições culturais e religiosas por eles interpretadas amiúde como hostis e ameaçadoras. Sob essa perspectiva, a cristianização não implicou tão somente a produção de isotopias materializadas em construções saturadas da potência divina, uma vez que a proposta de controle do espaço subjacente à atuação missionária das lideranças cristãs não admitia a repartição do território em zonas, mas aspirava a um domínio universal. Para tanto, os lugares e monumentos concorrentes deveriam ser aniquilados tanto do ponto de vista físico quanto do ponto de vista simbólico. Convertidos em heterotopias, em lugares perigosos, ameaçadores e poluentes, os monumentos

greco-romanos e judaicos cumpriam a função de realçar a sacralidade dos lugares de culto cristãos, dentro de uma polarização que traçava – de modo muito palpável, concreto mesmo, posto que geográfico e arquitetônico – as fronteiras entre os grupos sociais, uma polarização que pretendia eliminar, a todo custo, qualquer traço de hibridismo, sincretismo ou empréstimo cultural derivado do trânsito mantido pelos fieis entre espaços pertencentes a tradições religiosas distintas e concorrentes. A esse respeito, em Antioquia, no tempo de João Crisóstomo, nenhum outro edifício teve a sua dignidade religiosa tão afrontada quanto a sinagoga, num claro indício de que, mesmo numa cidade considerada, ao lado de Roma, a igreja matriz da Cristandade (BROWN; MEIER, 1982), a cristianização não se impõe como um dado de evidência, mas é um acontecimento que deve ser problematizado, investigado e explicado a partir das contradições que lhe são inerentes.

THE SYNAGOGUE AS HETEROTOPIA ACCORDING TO JOHN CHRYSOSTOM

Abstract: *Through the pastoral activities of the Church in the Roman Empire, a new geography of the ancient city arises slowly. According to such geography, the spots which made easier the sociability among the several urban groups are continuously slandered and eventually destroyed, what is a particular feature of the Christianisation, for the Christians usually displayed a deep concern about the places where religious rites were performed than about the priests, a feature that distinguishes them from Pagans and Jews. The Christianisation in the Later Roman Empire was a process marked by a strong topographical hue, a conclusion that we can draw from the considerable Christian effort in order to consecrate and at the same time desecrated places and buildings. In the light of such remarks, we intend to reflect on the growth of Christianity at the end of the IVth Century by means of the John Chrysostom's homilies. Our main purpose is to discuss as the creation, in theological and disciplinary terms, of boundaries among Christians, Pagans and Jews in Antioch is followed by the creation of geographical, territorial borders. In this movement, John developed an intense preaching against precincts attended by Pagans and Jews. Among the buildings and monuments attacked by John, one of the most important was the synagogue, as we can see in the eight homilies Adversus Iudaeos, delivered from 386 to 387, when the followers of the Nicene Creed strove for consolidating their position in Antioch backed by the imperial Court.*

Keywords: *Later Roman Empire; christianisation; Antioch; John Chrysostom; synagogue.*

Documentação escrita

JOANNIS CHRYSOSTOMI. Opera omnia. In: MIGNE, J. P. **Patrologia graeca**. Paris: Imprimerie Catholique, 1862, v. 47-64.

PHARR, C. & DAVIDSON, T. S. (Trad.) **Codex Theodosianus and novels and Sirmondian Constitutions**. Princeton: Princeton University Press, 1952.

ST. JOHN CHRYSOSTOM. **Discourses against Judaizing Christians**. Translated by Paul W. Harkins. Washington: The Catholic University of America Press, 1999.

TACITUS. **The histories**. Translated by Kenneth Wellesley. New York: Penguin, 1995.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

BEAUJÉARD, B. La topographie chrétienne des cités de la Gaule: bilan et perspectives. In: INGLEBERT, H.; DESTÉPHEN, S.; DUMÉZIL, B. (Org.) **Le problème de la christianization du Monde Antique**. Paris: Picard, 2010, p. 204-218.

BECKER, A. H.; REED, A. Y. (Ed.) **The ways that never parted**. Minneapolis, Fortress Press, 2007.

BOYARIN, D. **Border lines: the partition of Judaeo-Christianity**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

BROOTEN, B. J. The Jews of Ancient Antioch. In: KONDOLEON, C. (Org.) **Antioch, the lost ancient city**. Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 29-37.

BROWN, P. **Power and persuasion in Late Antiquity: towards a Christian Empire**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

BROWN, R. E.; MEIER, J. P. **Antioch & Rome: New Testament cradles of Catholic Christianity**. New York: Paulist Press, 1982.

BUSTAMANTE, R. Rituais de sacrifício entre a *religio* e a *superstitio*. Análise comparativa entre o discurso jurídico imperial e o imagético provincial no Baixo Império. In: SILVA, G. V.; NADER, M. B.; FRANCO, S. P. **As identidades no tempo: ensaios de gênero, etnia e religião**. Vitória: Edufes, 2006, p. 321-351.

CAMERON, A. **The last Pagans of Rome**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CHEVITARESE, A. L. **Cristianismos: questões e debates metodológicos**. Rio de Janeiro: Kliné, 2011.

CRACCO RUGGINI, L. Intolerance: equal and less equal in the Roman world. **Classical Philology**, Chicago, v. 82, p. 187-205, 1987.

CRACCO RUGGINI, L. Tolleranza e intolleranza nella società tardoantica: il caso degli ebrei. **Ricerche di Storia Sociale e Religiosa**, Vicenza, 23, 1983.

DOWNEY, G. **A history of Antioch in Syria**. Princeton: Princeton University Press, 1961.

FITZPATRICK-McKINLEY, A. Synagogue communities in the Graeco-roman cities. In: BARTLETT, J. (Ed.) **Jews in the hellenistic and Roman cities**. London: Routledge, 2002, p.55-87.

GRUEN, E. S. **Rethinking the other in Antiquity**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

INGLEBERT, H.; DESTEPHEN, S.; DUMÉZIL, B. (Org.) **Le problème de la christianization du Monde Antique**. Paris: Picard, 2010.

JACOBS, A. S. The lion and the lamb: reconsidering Jewish-Christian relations in Antiquity. In: BECKER, A. D.; REED, A. Y. **The ways that never parted: Jews and Christians in Late Antiquity and the Early Middle Ages**. Minneapolis: Fortress Press, 2007, p. 99-118.

KASHER, A. The rights of the Jews of Antioch on the Orontes. **Proceedings of the American Academy for Jewish research**, v.49, p.69-85, 1982.

KRAELING, C. H. The Jewish community at Antioch. **Journal of Biblical Literature**, Chicago, v. 51, p.130-60.

LANE FOX, R. **Païens et chrétiens**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

LEFEBVRE, H. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 2000.

LEVINE, L. I. **The Ancient synagogue**. New Haven: Yale University, 2005.

LEVINE, L. I. The Jewish Patriarch (nasi) in Third Century Palestine. **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt**, Berlin, 19.2, p. 649-688, 1979.

MAcMULLEN, R. **Christianizing the Roman Empire (A.D. 100-400)**. New Haven: Yale University, 1984.

MARKUS, R. A. **O fim do cristianismo antigo**. São Paulo: Paulus, 1997.

MAXWELL, J. L. **Christianization and communication in Late Antiquity**

ty: John Chrysostom and his congregation in Antioch. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MILLAR, F. **The Greek world, the Jews and the East**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.

NATALI, A. Christianisme et cité à Antioche à la fin du IV^e siècle d'après Jean Chrysostome *In*: KANNENGIESSER, C. (Ed.) **Jean Chrysostome et Augustin**. Paris: Beauchesne, 1975, p. 41-59.

PATLAGEAN, E. O pobre. *In*: CAVALLO, G. (Org.) **O homem bizantino**. Lisboa: Presença, 1998, p. 21-41.

PERRIN, M. Y. Le nouveau style missionnaire : la conquête de l'espace et du temps. *In*: MAYEUR, J. et al. **Histoire du Christianisme**. T. 2. Paris: Desclée, 1995, p. 585-621.

RAJAK, T. **The Jewish dialogue with Greece and Rome**. Brill: Leiden, 2001.

RAPP, C. **Holy bishops in Late Antiquity**. Berkeley: University of California, 2005.

SALLES, C. **Nos submundos da Antiguidade**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHWARTZ, S. **Imperialism and Jewish society, 200 B.C.E. to 640 C.E.** Princeton: Princeton University Press, 2001.

SHAW, B. O bandido. *In*: GIARDINA, A. (Org.) **O homem romano**. Lisboa: Presença, 1992, p. 249-80.

SHEPARDSON, C. Controlling contested places: John Chrysostom's 'Adversus Iudaeos' homilies and the spatial politics of religion controversy. **Journal of Early Christian Studies**, Baltimore, v. 15, n. 4, p. 483-516, 2007.

SILVA, T. T. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMON, M. **Verus Israel: a study of the relations between Christians and Jews in the Roman Empire (AD 135-425)**. London: The Littman Library of Jewish Civilization, 1996.

SKARSAUNE, O.; HVALVIK, R. (Ed.) **Jewish believers in Jesus: the early centuries**. Peabody: Hendrickson, 2007.

SOLER, E. **Le sacré et le salut à Antioche au IV^e siècle après J.-C.**: pratiques festives et comportements religieux dans le processus de christianisation de la cité. Beyrouth: Insitut Français du Proche-Orient, 2006.

STRANGE, J. T. Archaeology and the religion of Judaism in Palestine. **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt**, Berlin, 19.1, p. 646-85, 1979.

TROMBLEY, F. R. Christian demography in the *territorium* of Antioch (4th – 5th c.): observations on epigraphy. In: SANDWELL, I.; HUSKINSON, J. (Ed.) **Culture and society in Later Roman Antioch**. Oxford: Oxbow Books, 2004, p. 59-85.

VEYNE, P. **Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)**. Paris: Albin Michel, 2007.

WAEGEMAN, M. Les traités *Adversus Judaeos*. Aspects des relations Judéo-chrétiennes dans le monde grec. **Byzantion**, Bruxelles, t. 56, 295-313, 1986.

WILKEN, R. L. **John Chrysostom and the Jews**; rhetoric and reality in the Late Fourth Century. Berkeley: University of California Press, 2004.

ZETTERHOLM, M. **The formation of Christianity in Antioch**; a social-scientific approach to the separation between Judaism and Christianity. London: Routledge, 2003.

Notas

¹ Atualmente, o tema da cristianização tem sido revisitado pelos especialistas, que demonstram um interesse crescente pelo assunto, não como um dado de evidência ou um fato consumado, mas como um *problema histórico* a ser investigado e explicado, o que tem suscitado uma profusão de estudos comprometidos em refutar a ideia, hoje obsoleta, de um avanço contínuo e uniforme do cristianismo a partir de 312, o que corresponde a uma revalorização do paganismo e do judaísmo como componentes importantes da configuração sociorreligiosa na Antiguidade Tardia. Para maiores esclarecimentos acerca das possibilidades de investigação abertas pelas pesquisas recentes, consultar INGLEBERT; DESTEPHEN; DUMÉZIL (2010); CAMERON (2011); BOYARIN (2004); BECKER & REED (2007).

² Outra contribuição inédita do cristianismo à sociedade tardo-antiga é, sem dúvida, a criação e manutenção de uma rede de assistência visando a amparar os pobres e indigentes, especialmente nas zonas urbanas. Embora, como observa Peter Brown (1992), seja difícil estimar o que, de fato, a Igreja realizou em prol dos mais desafortunados na fase final do Império Romano, o certo é que a necessidade de amparo dos pobres se converte num tema explorado à exaustão no período. Sobre o assunto, consultar também Patlagean (1998).

³ Uma tentativa de captar a manutenção das tradições religiosas pagãs pelos *rustici* ocidentais entre os séculos IV e VI foi empreendida recentemente por Testa (2010), que defende a permanência nos reinos bárbaros de um sistema religioso rural não cristão, ligado ao ciclo da vegetação e da produção agrícola, ao passo que muitos

domini ou eram declaradamente pagãos ou não retinham do cristianismo mais do que algumas práticas difusas. Em sentido inverso, Trombley (2004) busca acompanhar, por intermédio da epigrafia, a cristianização da zona rural de Antioquia na Antiguidade Tardia, concluindo pela persistência de templos pagãos e de uma população não cristã entre os séculos IV e V. Segundo o autor, o abandono dos sacrifícios nos santuários e altares não inibiu a prática de rituais privados pelas famílias de agricultores, como sugere a ausência da cruz em muitos contextos funerários rurais. Além disso, a aceitação (ou não) do cristianismo à época dependia muito mais de uma decisão pessoal do indivíduo do que de qualquer intervenção promovida pelas autoridades eclesiásticas sediadas na zona urbana.

⁴ Para uma defesa incondicional do caráter plural do cristianismo, consultar Chevitarese (2011).

⁵ No caso da Gália na Antiguidade Tardia, Beaujard (2010) sustenta que a implantação dos monumentos cristãos em território urbano foi um fenômeno de longa duração, iniciando-se no século V e prosseguindo até o VIII. Bustamante (2006), por sua vez, explorando os mosaicos africanos provenientes da época tardia, demonstra como, num momento em que as autoridades imperiais se esforçavam por coibir o paganismo, as elites não se intimidavam e exibiam, em suas residências urbanas e rurais, todo um repertório de imagens associadas ao paganismo, dando, assim, publicidade a um estilo de vida que estava longe de ser ultrapassado.

⁶ De acordo com Lefebvre (2004, p. 45), o cenário urbano é caracterizado por um contraste entre o lugar do “mesmo”, que confere aos seus frequentadores a sensação de “estar em casa”, e o lugar do “outro”, responsável por gerar medo, desconforto e, no limite, conflito. Disso resulta que a cidade se organiza a partir de um conjunto de oposições entre isotopias e heterotopias, de acordo com os agrupamentos que repartem entre si o solo urbano. Essa oposição, no entanto, não é absoluta, pois a livre circulação das pessoas institui lugares que, por vezes, representam uma ruptura com os padrões de segregação espacial, como, por exemplo, a rua, a praça, a encruzilhada, o jardim e outros.

⁷ Segundo Rapp (2005, p. 221), parte dos recursos eclesiásticos costumava ser destinada ao patrocínio de construções, o que reproduz *mutatis mutandis* o antigo costume das aristocracias locais em patrocinar construções com o propósito de aumentar o seu prestígio na cidade.

⁸ A assim denominada “Literatura *Adversus Iudaeos*”, uma série bastante extensa de escritos de teor antijudaico cujo texto fundador, até onde podemos remontar, é a *Carta a Barnabé* (115-140), é constituída, *grosso modo*, por três “gêneros”: o demonstrativo, composto por coletâneas de excertos bíblicos supostamente contrários à fé judaica, como vemos na *Carta a Barnabé* acima mencionada; o argumentativo, que, em sua maioria, assume a forma de diálogos fictícios entre cristãos e judeus, a

exemplo do *Diálogo com Trifão* de Justino; e o agressivo, composto por inventivas bastante rudes contra os judeus e judaizantes. Sem dúvida, é preciso contar as homilias *Adversus Iudaeos* de João Crisóstomo nessa terceira modalidade (WAEGERMAN, 1986, p. 296-297).

⁹ A sinagoga de Sárdis, na Ásia Menor, é a mais monumental de todas as sinagogas da Diáspora já escavadas. Localizada na via principal da cidade, sua construção remonta ao século IV. Algumas estimativas sugerem que o edifício tinha capacidade para abrigar um público de, aproximadamente, mil pessoas. Já a sinagoga de Apameia, cuja construção data do final do século IV, localizava-se no *cardo maximus*, ou seja, na zona central da cidade. A sinagoga é famosa por seus mosaicos, contando-se, entre os doadores, judeus da comunidade de Antioquia. A sinagoga de Gerasa, na Jordânia, por sua vez, situava-se numa colina a oeste do Templo de Ártemis, no ponto mais alto da cidade, tendo sido erigida entre os séculos IV e V.

¹⁰ As investigações tendo por finalidade demonstrar a integração dos judeus na tessitura da cidade antiga, com a adoção frequente de usos e costumes greco-romanos, têm produzido um conjunto volumoso de textos, dentre os quais podemos citar Rajak (2001) e Millar (2006). Contra a tese tradicional do “separatismo” judaico, tal como descrito em Tácito (*Hist. V*), Gruen (2011) sustenta a tolerância judaica à miscigenação, uma vez que a circuncisão – e não a origem étnica – era o elemento determinante para um indivíduo ser reconhecido como judeu. Em alguns casos, especialmente no período helenístico, quando se acentua o movimento migratório grego rumo ao Oriente, os judeus teriam, inclusive, manipulado a história a fim de produzir uma memória que fazia de gregos e judeus membros de uma mesma linhagem, como vemos na suposta correspondência entre o rei espartano Areu e o sumo sacerdote Onias, datada do século III a.C. Nessa correspondência, Abraão é simplesmente saudado como o ancestral comum de gregos e judeus!

¹¹ Nessa passagem, é difícil não identificar uma conexão entre os argumentos de João Crisóstomo e a narrativa dos Evangelhos acerca da tentação no deserto, quando satanás emprega citações das Escrituras com o propósito de pôr à prova a condição de Jesus como Filho de Deus (Mt 4,1-11).

¹² O nome de Matrona atribuído à sinagoga de Dafne permanece um enigma. Soler (2006, p. 98-99) supõe que o termo empregado por João comportaria um sentido claramente pejorativo, em virtude da associação do local com o santuário subterrâneo de Hécate, situado nos arredores, ou com uma consorte de Apolo, divindade cultuada em Dafne de longa data, mas essas são apenas conjecturas.

¹³ De acordo com Downey (1961, p. 108-109), a sinagoga do *Kerataion*, aos pés do Monte Silpios, era a *Keneshet Hashmunit*, assim nomeada em homenagem à mãe dos sete irmãos macabeus. Hashmunit e seus filhos, junto com o sacerdote Eleazar, teriam sido supliciados sob o governo de Antíoco IV (175-163 a.C.), sendo então

suas relíquias depositadas na sinagoga, mais tarde convertida em igreja com o nome de Santa Macabeia. A devoção cristã aos mártires macabeus é um acontecimento de finais do século IV, fazendo parte da promoção do culto aos mártires por Melécio e seus seguidores. Cumpre observar, no entanto, a inexistência, na tradição judaica, de qualquer referência aos mártires macabeus ou a uma sinagoga contendo os seus restos mortais (SOLER, 2006, p. 98). Na realidade, para alguns autores é altamente improvável que os mártires macabeus – cujo martírio, diga-se de passagem, ocorreu em Jerusalém – tenham sido sepultados em alguma sinagoga de Antioquia, pois escavações não revelaram, até o momento, nenhuma evidência de utilização das sinagogas como sepultura na Antiguidade, prática, inclusive, repulsiva aos judeus, que consideravam os cadáveres vetores de poluição (ZETTERHOLM, 2005, p. 81).

RESENHA

HARTOG, F. Vidal-Naquet, historien en personne.
L'homme-mémoire et le moment-mémoire. Paris: La
Découverte, 142 p.

VIDAL-NAQUET *POLYHISTOR*

*José Antonio Dabdab Trabulsi***

François Hartog, « directeur d'études » da École des Hautes Études en Sciences Sociales, onde ensina historiografia antiga e moderna, ex-diretor do Centre Louis Gernet, prossegue neste livro suas reflexões sobre o tempo, a memória, a história, na continuidade de seus trabalhos mais recentes, tais como **Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps** (Paris, Seuil, 2003); **Anciens, modernes, sauvages** (Paris, Galaade, 2005); e **Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens** (Paris, Éditions de l'EHESS, 2005). Mas ele o faz de uma forma diferente, tomando um « caso », como ele havia feito no passado em relação a Fustel (**Le XIX siècle et l'histoire. Le cas Fustel de Coulanges**. Paris, Puf, 1988), mas um “caso” que lhe é muito mais próximo e caro, na pessoa de Pierre Vidal-Naquet, que tinha sido seu diretor para a sua tese sobre Heródoto, e que permaneceu sendo um dos pontos de referência de seu próprio percurso – sem dúvida, juntamente com Vernant e outros.

A apresentação do livro, na quarta capa, nos fala desse historiador, historiador público, “historiador em pessoa” como ele pretendeu ser. Percorremos, ao longo dos capítulos, suas pesquisas sobre a Grécia antiga, suas múltiplas intervenções na vida da cidade, os “affaires” do seu tempo, ou, ainda, a escrita de suas **Mémoires** (Paris, Seuil-La Découverte, 2 tomos, 1995-1998). O que torna Vidal singular (singular não significa solitário), é que “é sempre enquanto historiador que ele quis engajar e conduzir o

* Professor titular de História Antiga do Departamento de História da UFMG.

trabalho”. O objetivo de Hartog é, portanto, de interrogar este “enquanto historiador”, “a maneira como ele se constituiu, as formas que tomou, suas transformações”. E isso ao longo de toda uma vida que foi também a do século XX, firmando suas raízes naquele que foi também um “caso de família”, o *Affaire Dreyfuss*, passando pela “brisure et l’attente”, a deportação e a morte de seus pais quando ele era ainda um jovem rapaz, a guerra da Argélia, a tortura, os crimes do exército francês, o revisionismo, os “Eichman de papel”, os “assassinos da memória” e suas numerosas intervenções públicas no debate sobre o conflito entre Israel e os palestinos. Eis um homem que, em todas as circunstâncias, quis viver e fazer “enquanto historiador”, um “homem-memória”, cuja vida inteira, cujo ser inteiro, foi investido nos combates do seu tempo e nos debates mais decisivos da profissão ao longo das últimas décadas: “história e memória, juiz e historiador, história e verdade, autobiografia e história, usos políticos do passado, usos modernos da Antiguidade, ou as interrogações sobre a democracia antiga e a democracia moderna”, diz ainda a apresentação do livro.

Eu não vou tentar aqui resumir o livro, nem mesmo comentá-lo: seria uma tarefa quase impossível. É preciso ler este livro, e depressa. Eis um livro-homenagem que não cai nunca na hagiografia. Eis alguém de muito próximo, e, numa certa medida, um discípulo que soube, de maneira magistral, dizer quem foi Vidal e, ao mesmo tempo, prolongar seus próprios questionamentos, preocupações e investigações. E, além disso, com um enorme talento de escrita...

Já que, com este livro, estamos no campo da memória, eu vou me permitir trazer uma pequena pedra (“Pierre”... em francês), dizendo de que forma, como jovem estudante acabando de chegar do Brasil para estudar história grega com Pierre Lévêque em Besançon, fiquei orgulhoso ao ver Vidal em pessoa pela primeira vez e ouvir uma conferência sobre o tempo em Platão. Dizer também como o livro que ele escreveu junto com meu mestre Pierre Lévêque, **Clisthène, l’Athénien**, foi importante na minha iniciação à pesquisa em História; dizer ainda como eu, brasileiro de origem libanesa, fiquei surpreso, tranquilizado, encantado, ao ver Vidal na televisão, manifestando na rua, em Paris, diante da embaixada de Israel (se a minha memória não falha) contra a operação militar de Israel no Líbano em 1982, que resultou nos massacres de Sabra e Chatila. Eis um historiador, um homem, uma pessoa, um “historiador em pessoa”, que foi uma das grandes testemunhas do século XX, uma de suas mais belas consciências.

RESENHA

COLOMBANI, Maria Cecilia. A Constituição do Sujeito na Pólis Clássica. Rio de Janeiro: Ítaca, 2012. 83p.

CUIDAR DE SI, CUIDAR DE TODOS: ENTRE SUBJETIVAÇÃO E COLETIVIDADE NA PÓLIS CLÁSSICA

Pedro Vieira da Silva Peixoto *

Sexo, dieta, estética, mulheres, gestão, administração, individualismo, coletividade e política: os temas não poderiam ser mais atuais. A não ser, é claro, por se tratar de uma obra que tem como ponto de partida um olhar sobre a Antiguidade Clássica. Mas se por um lado os objetos são (para a surpresa de alguns leitores) mais antigos do que aparentam, o olhar direcionado a eles é sempre fruto de seu tempo, trazendo uma carga de reatualização necessária à própria dimensão do passado: eis que a História Antiga não deixa de ser, em certa medida, uma reflexão sobre o próprio tempo presente.

Assim, **A Constituição do Sujeito na Pólis Clássica**, mais recente publicação de Maria Cecilia Colombani, surge como uma possibilidade de reflexão sobre os temas anteriormente mencionados, associando-os ao universo *poliade* durante o período Clássico (c. séc. V – IV a.C.). Colombani, além de autora dos livros **Hesíodo – Una introducción crítica** (Buenos Aires, 2005), **Homero – Una introducción crítica** (Buenos Aires, 2005) e **Foucault y lo político** (Buenos Aires, 2009), é professora titular de Filosofia Antiga e de Problemas Especiais de Filosofia Antiga na Universidade de Mar

* Mestrando do PPGH da UFF, sob a orientação da Prof^{ra}. Dr^a. Adriene Baron Tacla. É bolsista do CNPq, Membro do Lhia (UFRJ), Nereida (UFF) e colaborador do NEA (UERJ).

Del Plata e professora titular de Problemas Filosóficos e de Antropologia na Universidade de Morón. É preciso destacar, igualmente, que a obra em questão, aqui apresentada, foi editada a partir de um curso de extensão ministrado pela autora em maio de 2011, promovido pelo Laboratório de História Antiga e o Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), intitulado **La Constitución del Sujeto Ético Político Estético en el Horizonte de la Pólis Clásica**. Dessa forma, a publicação em formato de livro dos textos produzidos a partir do referido curso representa não apenas um importante ganho para os que, como eu, tivemos o privilégio de lá estar presentes durante os encontros, mas sobretudo para os que não tiveram essa oportunidade devido aos mais diversos motivos: agora, todos podem ter acesso aos resultados debatidos e apresentados, materializados e reunidos em uma única e acessível edição em língua portuguesa.

Em **A Constituição do Sujeito na Pólis Clássica**, é apresentada ao público leitor uma análise, em linhas gerais, da própria condição humana naquilo que tem de mais universal e, ao mesmo tempo, peculiar; naquilo que possui, enfim, de histórico. A partir de um conjunto de textos gregos que engloba escritos como os de Hesíodo (**Os trabalhos e os dias**), Hipócrates (**Tratados**), Platão (**Íon, A República, Apologia de Sócrates, Fedro**) e Xenofonte (**Econômico, O Banquete, Apologia de Sócrates**), a autora analisa uma série de regulamentações prescritivas e cuidados, destacando a preocupação presente em parte do pensamento antigo em se fazer da vida uma “obra de arte” conciliando moral, ética, natureza, estética e política. A discussão busca, *a priori*, explorar uma tensão fundamental entre os helenos antigos: a relação *hybris-sophrosyne*¹, encarando-a como “*topoi* emblemático de uma dupla consideração sobre o ser” (p.11).

Colombani parte de uma leitura de Foucault, utilizado como principal pilar teórico e de reflexão a respeito das temáticas discutidas, para se direcionar em uma empreitada investigativa de caráter antropológico-político. Seu intuito é, em parte, realçar de que modo a educação, isto é, o processo de formação dos indivíduos deve ser entendido como meio de constituir-se um tipo particular de sujeito. Tal fenômeno, por sua vez, só é possível de ser evidenciado a partir de um olhar capaz de realçar os jogos de poder que estabelecem e permeiam essa constituição do indivíduo em suas múltiplas características, uma das preocupações que estarão presentes ao longo de todo o livro. Trata-se, assim, de um esforço intelectual que busca tornar visíveis algumas matrizes do que representaria um possível modelo clássico

de subjetivação e coletividade, atentando-se para as implicações políticas construídas de discursos de poderes.

A autora apresenta aos leitores, portanto, uma análise capaz de abordar múltiplas questões presentes em diferentes níveis e dimensões da vida social na Antiguidade, como a dietética, a natureza e o regime (cap. 1, p. 15-30); a gestão do espaço doméstico e das mulheres (cap. 2, p. 31-40); o exercício de autoridade sobre si e a moral dos prazeres (cap. 3, p. 41-55); a relação entre sexualidade e política, os jogos eróticos e seus riscos, a relação entre honra, vergonha e vigilância (cap. 4, p. 56-81). Colombani deixa claro seu objetivo principal desde a apresentação da obra: mostrar de que forma “a relação que o sujeito estabelece com suas paixões constitui um dispositivo político a partir do qual ele constitui um ser livre, senhor de si e com autoridade sobre sua vida e sua conduta, ou dependente, tiranizado pela força indômita das paixões” (p. 11). Chegando à última página, o leitor terá a sensação – por mais que possa trazer consigo outras questões, curiosidades ou críticas – de que o livro cumpre, com clareza, aquilo a que se propõe nas primeiras páginas.

A Constituição do Sujeito na *Pólis* Clássica representa uma importante contribuição aos debates voltados para a Antiguidade, sob diversos aspectos. Primeiro, por consolidar e materializar um espaço frutífero de diálogos e trocas entre instituições acadêmicas e pesquisadores sul-americanos. Segundo, por trazer uma postura conciliadora entre História, Filosofia e Antropologia, tão fundamental para a produção do saber nos dias atuais, sobretudo na área dos estudos humanístico-sociais. Terceiro, por disponibilizar ao público um contato com os Estudos Clássicos que é, ao mesmo tempo, rico e acessível – isto é, capaz de apresentar questões e argumentos bem elaborados em uma linguagem clara e de formato acessível. Por fim, é importante destacar a própria tradução da obra, que não apenas foi realizada e publicada em um curto intervalo de tempo (um ano), algo relativamente difícil e raro de ser observado no cenário de publicações acadêmicas voltadas para a História Antiga no Brasil, mas que contou, ainda, com a autoria de Alexandre Moraes Santos, permitindo um trabalho cuidadoso de tradução, uma vez que o tradutor, igualmente, tem uma rica trajetória acadêmica de especializações em História Antiga grega. Não obstante, o livro conta também com um prefácio assinado pelo tradutor e por Fábio de Souza Lessa, professor associado de História Antiga do Instituto de História e da Pós-graduação em História Comparada (UFRJ).

Releitura inteligente dos textos gregos antigos, um passeio crítico pelo pensamento de Foucault, o livro de Colombani ultrapassa seu recorte inicial e suas primeiras áreas de enfoque: ele se apresenta como ponto de partida de uma reflexão crítica sobre a própria dimensão social do ser humano. Talvez essa seja a maior de todas as suas contribuições: trata-se de uma obra que nos permite pensar sobre o próprio viver em sociedade, seja em 400 a.C. ou nos dias atuais, levando-se em conta as suas complexidades. Os antigos nunca foram tão contemporâneos...

Nota

¹ Isto é, a relação entre desmedida, excesso, destemperança (*hybris*) e equilíbrio, harmonia, justa medida (*sophrosyne*).