

ISSN 1413-5787

Laboratório de História Antiga – UFRJ



PHOÏNIX

25 Anos



Maquã X

2020

ISSN 1413-5787

LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ANTIGA/UFRJ

PHOÏNIX
2020

Ano 26

Volume 26

Número 2

Mauad X

Phoínix 2020 – Ano 26 – Volume 26 – Número 2 – ISSN 1413-5787

Copyright © by Neyde Theml, Fábio de Souza Lessa
e Regina Maria da Cunha Bustamante (editores) *et alii*, 2020
Tiragem: 1.000 exemplares

Direitos desta edição reservados a:

MAUAD Editora Ltda.

Rua Joaquim Silva, 98, 5º andar – Lapa

Rio de Janeiro – RJ – CEP 20.241-110

Tel.: (21) 3479-7422

www.mauad.com.br

mauad@mauad.com.br

 FACEBOOK.COM/EDITORAMAUADX

 @EDITORAMAUADX

 @MAUADEDITORA

 (21) 97675-1026

Laboratório de História Antiga – LHIA / IH / UFRJ

Largo de São Francisco de Paula nº 1, sala 211 A – Centro

Rio de Janeiro – RJ – CEP 20.051-070

Tel.: (21) 2221-0034 ramais 205 e 213

www.lhia.historia.ufrj.br

revistaphoínix@gmail.com

<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoínix/index>

Projeto Gráfico:

Núcleo de Arte / Mauad Editora

Ilustração da Capa:

Junção, através de montagem, dos prédios do Palácio Universitário da UFRJ (av. Pasteur, nº. 250 – Urca) e da Reitoria da UFRJ (Av. Pedro Calmon, nº. 500 – Cidade Universitária). Fotos de Pedro Barreto Pereira (palácio Universitário) e de Mylenna Araújo (prédio atual da Reitoria).

Phoínix. Laboratório de História Antiga / UFRJ

P574

Ano 26, v. 26, n. 2

Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

Semestral

ISSN 1413-5787

ISSN 2527-225X (versão digital)

História Antiga. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Laboratório de História Antiga.

CDD – 930

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitora: Prof^ª. Dr^ª. Denise Pires de Carvalho

LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ANTIGA – LHIA

Coordenador: Prof. Dr. Deivid Valério Gaia

EDITORES

Prof^ª. Dr^ª. Neyde Theml

Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa

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

CONSELHO EDITORIAL

Prof^ª. Dr^ª. Ana Iriarte Goñi – Universidad del País Vasco (Espanha)

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

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

Prof^ª. Dr^ª. Cecilia Ames – Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Prof. Dr. David Pritchard – University of Queensland (Austrália)

Prof^ª. Dr^ª. Graciela C. Zecchin de Fasano – Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Prof. Dr. Jean Andreau – EHESS (França)

Prof. Dr. Jean-Michel Carrié – EHESS (França)

Prof. Dr. José Antônio Dabdab Trabulsi – UFMG

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

Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães – UESB

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

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

Prof. Dr. Markus Figueira da Silva – UFRN

Prof. Dr. Paulo Butti de Lima – Università di Bari (Itália)

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima – UFF

Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes - UFF

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

Prof. Dr. Anderson de Araújo Martins Esteves – UFRJ

Prof^ª. Dr^ª. Cynthia Cristina de Morais Mota (UNIR)

Prof. Dr. Deivid Valério Gaia – LHIA / UFRJ

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira – UFPel

Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva – UFES

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

Prof. Dr. Josué Berlesi (UFPA)

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

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

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

Prof. Dr. Pedro Paulo de Abreu Funari – UNICAMP

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

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

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

Equipe Técnica

Beatriz Moreira da Costa
Bruna Moraes da Silva
Giovana Vicchione Mariz Sarmento
Ian Ferreira Bonze
João Pedro Barros Guerra Farias
Luis Filipe Bantim de Assumpção
Renata Cardoso de Sousa

Indexada por

Latindex:

<https://www.latindex.org/latindex/ficha?folio=8789>

Cornell University Library:

<https://cornell.on.worldcat.org/search?databaseList=&queryString=Revista+Pho%C3%AEnix>

Worldcat:

https://www.worldcat.org/title/phoenix/oclc/7354641727&referer=brief_results

Sudoc:

<http://m.sudoc.fr>

Impactum – Coimbra University Press:

<https://impactum.uc.pt/pt-pt/content/revista?tid=29174&id=29174>

Google Acadêmico:

<https://scholar.google.com.br/citations?user=vXQtyQoAAAAJ&hl=pt-BR>

Diadorim:

<http://diadorim.ibict.br/handle/1/2216>

REDIB:

https://redib.org/Record/oai_revista5712-pho%C3%AEnix

Base Minerva UFRJ:

<https://minerva.ufrj.br/F/VIJQYV6L5B3Y851VS9YLQ9RV1L58U6BLEQQXGQR3FX5FD54LPI-35156?func=short-rank&action=RANK&W01=Pho%C3%AEnix>

Sistema LivRe:

<http://www.cnen.gov.br/centro-de-informacoes-nucleares/livre>

PHOÏNIX



Ano 26 – V. 26 – N. 2

2020

SUMÁRIO

EDITORIAL	11
NUDEZ E EROTISMO NA ANTIGA MESOPOTÂMIA	13
<i>Katia Maria Paim Pozzer</i>	
TEJIENDO UN DOBLE MANTO PURPÚREO: TRAMAS FEMENINAS EN <i>ILÍADA</i>	31
<i>Elsa Rodríguez Cidre</i>	
UNA MADRE EN DUELO: DOLOR Y RESISTENCIA, DE <i>ILÍADA</i> A LA ACTUALIDAD	50
<i>María del Pilar Fernández Deagustini</i>	
EL TRABAJO EN LA OBRA DE HESÍODO COMO ARTICULADOR DE VÍNCULOS ...	67
<i>María Cecilia Colombani</i>	
CARONTE E A REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM ATENAS NO PERÍODO CLÁSSICO	81
<i>Maria Regina Candido</i>	
ABIDOS E OSÍRIS ALÉM DOS FARAÓS: A MANUTENÇÃO DE UMA CONCEPÇÃO DE MUNDO EGÍPCIA	95
<i>Alexandre Santos de Moraes e Beatriz Moreira Costa</i>	
A CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO DE ‘ELEGÂNCIA’ E ‘SUTILEZA’ NO TRATADO DE VITRÚVIO <i>DE ARQUITETURA</i>	112
<i>Claudio Walter Gomez Duarte</i>	
<i>NOVIS</i> E <i>ANTIQUIS</i> : A <i>ARS POETICA</i> ROMANA ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO NA ÓTICA DAS ELEGIAS CATULIANAS E OVIDIANAS (I.A.C./I.D.C.)	133
<i>Ana Teresa Marques Gonçalves e Mariana Carrijo Medeiros</i>	
A PRAGA DE CIPRIANO DE CARTAGO (C. 249-270 D.C.): UMA RESPOSTA POLÍTICA E SOCIAL À PANDEMIA	157
<i>Érica Cristhyane Morais da Silva e Belchior Monteiro Lima Neto</i>	
RESENHAS	
PANTEL, Pauline Schmitt. <i>Uma história pessoal: os mitos gregos.</i> Tradução, introdução à edição portuguesa e notas de Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. 323 p.	188
<i>Felipe Marques Maciel</i>	
PERFIL DA REVISTA	191
NORMAS PARA PUBLICAÇÃO	192

SUMMARY

EDITORIAL	11
NUDITY AND EROTICISM IN ANCIENT MESOPOTAMIA	13
<i>Katia Maria Paim Pozzer</i>	
WEAVING A DOUBLE PURPLE CLOAK: FEMALE FABRICS AT <i>ILIAD</i>	31
<i>Elsa Rodríguez Cidre</i>	
A MOTHER IN GRIEF: PAIN AND RESISTANCE, FROM <i>ILIAD</i> TO TODAY	50
<i>María del Pilar Fernández Deagustini</i>	
LABOR IN THE WORK OF HESÍODO AS ARTICULATOR OF SOCIAL LINKS	67
<i>María Cecilia Colombani</i>	
CHARON AND THE REPRESENTATION OF DEATH IN ATHENS IN THE CLASSICAL PERIOD	81
<i>Maria Regina Candido</i>	
ABYDOS AND OSIRIS BEYOND THE PHARAOHS: THE MAINTENANCE OF AN EGYPTIAN WORLDVIEW	95
<i>Alexandre Santos de Moraes and Beatriz Moreira Costa</i>	
THE CONSTRUCTION OF MEANING OF ‘ELEGANCE’ AND ‘SUBTLETY’ IN THE VITRUVIUS TREATY <i>ON ARCHITECTURE</i>	112
<i>Claudio Walter Gomez Duarte</i>	
<i>NOVIS</i> AND <i>ANTIQUIS</i> : ROMAN <i>ARS POETICA</i> BETWEEN INOVATION AND TRADITION INSIDE CATULIAN AND OVIDIAN ELEGIES POINTS OF VIEW (1 BC/1 AD) ..	133
<i>Ana Teresa Marques Gonçalves and Mariana Carrijo Medeiros</i>	
THE PLAGUE OF CYPRIAN OF CARTHAGE (C. 249-270 AD): A POLITICAL AND SOCIAL RESPONSE TO A PANDEMIC	157
<i>Érica Cristhyane Morais da Silva and Belchior Monteiro Lima Neto</i>	
REVIEWS	
PANTEL, Pauline Schmitt. <i>Uma história pessoal: os mitos gregos.</i> Tradução, introdução à edição portuguesa e notas de Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. 323 p.	188
<i>Felipe Marques Maciel</i>	
PROFILE MAGAZINE	191
PUBLICATION STANDARDS	192

EDITORIAL

Este número da *Phoînix* presta uma homenagem ao centenário da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A história dos cem anos da maior universidade federal do país é marcada por duas grandes epidemias: a gripe espanhola e a covid-19. Mas esses referenciais, apesar de tristes, não ofuscam a importância e o significado que a UFRJ, até 1937 Universidade do Brasil, possui para a sociedade brasileira.

Os vínculos da UFRJ com a Antiguidade clássica vão além da arquitetura de seus prédios históricos. Não é à toa que o logotipo da nossa universidade é a Minerva, uma versão latina da deusa grega Atena. Nascida da cabeça de Zeus já adulta e armada, Atena é a deusa inspiradora da bravura nos heróis, protetora das atividades filosóficas, em particular, e literárias em geral. Em síntese, é aquela que favorece as manifestações da inteligência. Nada mais nobre do que associá-la à trajetória da UFRJ. Atena oferece ainda à UFRJ o seu caráter feminino, mesmo quando as universidades se encontravam presas à masculinidade.

A Minerva, assim como a UFRJ, é arte, ciência, tecnologia, inovação, resistência. Símbolo do saber e da resiliência, assim como a deusa que a representa, a UFRJ conseguiu enfrentar inúmeras adversidades ao longo do seu centenário: crises políticas, governos autoritários, problemas econômicos, sucateamentos, incêndios, desrespeitos à sua autonomia, pandemias. Apesar de todos esses obstáculos, a nossa universidade foi uma guerreira e, como o mito da fênix, se reinventou a partir das cinzas, sempre mantendo a sua autonomia e excelência. A revista *Phoînix*, no auge dos seus 25 anos, tem orgulho de fazer parte da história da UFRJ e de abrir espaço para essa comemoração.

O primeiro artigo deste número aborda a Mesopotâmia antiga. A proposta do texto de Katia Pozzer é refletir sobre imagens de corpos nus (femininos e masculinos), criadas há mais de 4.000 anos. A autora defende que, nas artes visuais da Mesopotâmia, o corpo é o lugar no qual o gênero é visualmente diferenciado. Homens e mulheres vestidos ou nus, crianças, pessoas andróginas, eunucos e hermafroditas foram representados, mas o modelo mais importante da diferenciação de gênero foi a representação do corpo sem roupa. A nudez, segundo o artigo, é um motivo comum que aparece em inúmeras formas de representação, e a descrição dos seus aspectos eróticos é comum ainda em vários gêneros literários.

Os próximos quatro artigos trabalham com o mundo grego antigo. Os dois primeiros versam sobre a *Iliada*. Enquanto Elsa Rodríguez Cidre analisa os tecidos de Helena e de Andrômaca, visando estabelecer comparações e determinar similitudes e diferenças, María del Pilar Fernández Deagustini estuda o discurso que compõe o lamento funeral de Tetis, tanto na sua composição artística quanto na perspectiva dos estudos culturais, considerando sua posição estratégica no canto, assim como na totalidade do poema.

Já María Cecilia Colombani se dedica a textos de Hesíodo. Ela enfoca a dimensão do trabalho nos textos do poeta, entendendo-o como um articulador de relações sociais. Encerrando os textos sobre os gregos antigos, Maria Regina Candido aborda as crenças vinculadas à morte entre os heleenos do período clássico. A figura de Caronte e a representação da morte em Atenas, em especial, ganham destaque em seu texto.

O próximo artigo versa sobre o Egito antigo no período greco-romano. Alexandre Moraes e Beatriz Moreira da Costa refletem sobre as evidências da manutenção de Abidos como centro do culto do deus Osíris. Para tal, mobilizaram textos escritos que mostram a perspectiva greco-romana acerca de Abidos e seus significados religiosos e funerários.

Centrando-se em um recorte sobre o mundo romano, temos o artigo de Claudio Walter Gomez Duarte, que se dedica à análise da construção do significado de *elegância* e de *sutileza* na obra de Vitruvius *De Architectura*, e os de Ana Teresa Marques Gonçalves e Mariana Medeiros, que, ao estudarem os poetas Catulo e Ovídio, buscam compreender de que forma a *ars poetica* romana está presente nesses registros. As autoras argumentam que tais poetas, ao terem vivenciado o momento fronteiro entre finais da *res publica* e início do Principado de Augusto, nos legaram aspectos importantes acerca da *imitatio* dos predecessores. Temos, ainda, o artigo de Érica Cristhyane Moraes da Silva e Belchior Monteiro Lima Neto, que, em épocas de covid-19, discorrerem sobre a praga de Cipriano de Cartago. Os autores trabalham as principais correntes de interpretação sobre essa pandemia, de modo a entender como esse surto epidêmico impactou um contexto de acontecimentos críticos, que impuseram desafios ao Estado imperial e à sua população.

Por fim, convidamos os estudiosos do mundo antigo, bem como o público em geral, para uma leitura proveitosa e propositiva dos artigos que compõem este número da *Phoînix*.

Os Editores

NUDEZ E EROTISMO NA ANTIGA MESOPOTÂMIA*

Katia Maria Paim Pozzer**

Resumo: *O presente artigo propõe uma reflexão sobre imagens de corpos nus (femininos e masculinos), criadas há mais de 4.000 anos, na antiga Mesopotâmia. Inicialmente discutimos a noção da representação visual no mundo mesopotâmico, uma vez que se acreditava no poder dos significantes e de seu status como parte integrante do real. O conceito de mimesis, isto é, de representação como um meio de imitar as coisas reais no mundo, não é suficiente para entender a arte da antiguidade oriental. Partimos dos fundamentos da escrita cuneiforme, definida como simbólica por ser o signifiante interpretado como recordando o significado direto, no qual cada signo, por ter um valor pictográfico e fonético ao mesmo tempo, tem o potencial de evocar outros referentes. Nas artes visuais da antiga mesopotâmia, o corpo é o lugar onde o gênero é visualmente diferenciado. Homens e mulheres vestidos ou nus, crianças, pessoas andróginas, eunucos e hermafroditas foram representados, mas o modelo mais importante da diferenciação de gênero foi a representação do corpo sem roupa. A nudez é um motivo comum que aparece em inúmeras formas de representação, e a descrição dos aspectos eróticos da nudez dos corpos é comum em vários gêneros literários. A maioria desses objetos, confeccionadas em relevos de placas de argila ou figuras em terracota, de pequenas dimensões, foram criados na Babilônia no II milênio AEC e continuaram sendo produzidos, sem interrupção, até o século VII EC, na época sassânida. O principal objetivo dessas imagens, cuja frontalidade do corpo e a gestualidade apontam para um retrato explícito da genitália e dos seios, seria mostrar seus atributos sexuais, dando ênfase ao olhar do espectador. A nudez frontal feminina estava associada à conduta sexual; já o corpo masculino despido possuía inúmeros significados, às vezes negativo, como a morte e a derrota, às vezes positivo, como a força viril do herói. Nesta contribuição, pretendemos construir uma chave de leitura para essas imagens de nus e questionar se poderíamos considerá-las como representações do desejo sexual daquela sociedade.*

Palavras-chave: *Mesopotâmia; arte; corpo; erotismo; nudez.*

* Recebido em: 05/04/2020 e aprovado em: 25/06/2020.

** Docente dos Cursos de História da Arte, de História e do Programa de Pós-graduação em História da UFRGS. Email: katia.pozzer@ufrgs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9083-1729>.

NUDITY AND EROTICISM IN ANCIENT MESOPOTAMIA

Abstract: *This article proposes a reflection on images of naked bodies (female and male), created more than 4,000 years ago, in ancient Mesopotamia. Initially, we discussed the notion of visual representation in the Mesopotamian world, since they believed in the power of signifiers and their status as an integral part of reality. The concept of mimesis, that is, representation as a means of imitating real things in the world, is not sufficient to understand the art of Eastern antiquity. We start from the foundations of cuneiform writing, defined as symbolic because the signifier is interpreted as recalling the direct meaning, where each sign, having both a pictographic and phonetic value, has the potential to evoke other referents. In the visual arts of ancient Mesopotamia, the body is the place where the genre is visually differentiated. Dressed or naked men and women, children, androgynous people, eunuchs and hermaphrodites were represented, but the most important model of gender differentiation was the representation of the body without clothes. Nudity is a common motif that appears in numerous forms of representation and the description of the erotic aspects of nakedness of bodies is common in several literary genres. Most of these objects, made in reliefs of clay plates or terracotta figures, of small dimensions were created in Babylon in the 2nd millennium BCE and continued to be produced, without interruption, until the 7th century CE, in the Sassanid era. The main objective of these images, whose frontality of the body and the gestures point to an explicit portrait of the genitalia and the breasts, would be to show their sexual attributes, emphasizing the viewer's gaze. Female frontal nudity was associated with sexual conduct, whereas the naked male body had numerous meanings, sometimes negative, such as death and defeat, sometimes positive, as the heroic strength of the hero. In this contribution, we intend to build a reading key for these images of nudes and question whether we could consider them as representations of that society's sexual desire.*

Keywords: *Mesopotamia; art; body; eroticism; nudity.*

Introdução

A história do corpo e os conceitos de corporeidade se desenvolveram em vários campos do saber, como na história, na arqueologia, na antropologia e na história da arte. Atualmente, compreende-se que o corpo e a sua relação com o gênero e o sexo possuem historicidade e injunção social. Ele é entendido como um lugar de convergência do indivíduo e da cultura, e é preciso reconhecer que o corpo na arte é diferente do corpo orgânico na história (LESSA, 2003, p. 49).

Na arte, é um signo polivalente, com uma complexidade de sentidos, é uma imagem que não está apartada da sociedade (MIRZOEFF, 1995). Para a historiadora da arte e assirióloga Zainab Bahrani (2001, p. 41), “a

imagem tem a habilidade de estruturar as normas sociais sobre os corpos ideais, sobre a masculinidade e a feminilidade e participar da produção de conceitos normativos de sexo e gênero”.

A discussão sobre o corpo está intimamente associada aos estudos da história das mulheres que passaram por um profundo desenvolvimento nas últimas décadas, evidenciado por inúmeras pesquisas e publicações que daí resultaram. Essa ampliação do campo da história, que incorporou a narrativa das ações das mulheres, ocorreu não apenas nos principais centros de pesquisa da Europa e dos Estados Unidos, mas também na Ásia, Oceania, Oriente Médio e América Latina. As mulheres não se tornaram apenas “objetos de estudo”; elas também ganharam notoriedade nas universidades e nas várias instituições de ensino e pesquisa do mundo. Essas mudanças são o resultado de um longo (e inacabado) processo de luta pela igualdade entre homens e mulheres (BAHRANI, 2001; ASHER-GREVE, 2013; LION; MICHEL, 2016; STOL, 2016; entre outros).

A primeira tarefa realizada nesse processo foi desconstruir a compreensão de uma história biológica naturalizada, baseada em uma visão universal do comportamento humano. A crítica feminista, marcada pela polarização entre homens e mulheres, mostrou que sexo e gênero são histórica e culturalmente construídos e que há uma determinação social na constituição do discurso sobre a naturalização das diferenças (SOIHET, 1997).

A linguagem utilizada para evocar o corpo e a sexualidade também está impregnada de concepções políticas. Por exemplo, a palavra sexo é usada para identificar a diferença anatômica entre homens e mulheres; já gênero se refere à diferenciação social. O corpo e/ou partes do corpo foram socialmente construídos, adquiriram o poder de significante e entraram na ordem simbólica (BAHRANI, 2001, p. 42).

Podemos afirmar que os estudos nesse campo de investigação ainda necessitam ser ampliados, sobretudo quando nos referimos ao mundo antigo oriental, pois, além das dificuldades com a distância temporal que nos separa do mundo antigo e com o acesso à documentação, temos uma herança historiográfica dominada por intelectuais do sexo masculino, formados nos rígidos padrões de comportamento do final do século XIX e início do XX do mundo ocidental. Sabemos que esses fatores são determinantes na maneira de ver e interpretar as imagens antigo-orientais, e também na forma como esse conhecimento foi e continua sendo disseminado (SAID, 1990).

Acreditamos que a articulação de referenciais teóricos contemporâneos sobre gênero, corpo e sexualidade, juntamente com uma revisita às fontes, sejam elas textuais, iconográficas ou arqueológicas, possibilita não só novas indagações, como também a desconstrução de “verdades” e o estabelecimento de um olhar interdisciplinar, livre de preconceitos de toda a natureza. Só assim estaremos nos aproximando do passado.

Vale destacar que a presente contribuição é apenas um primeiro passo (nosso) nesse sentido e que estamos longe de dar conta da complexidade teórica e documental que a questão contém.

A imagem na antiga Mesopotâmia

A arte no Antigo Oriente Próximo é múltipla e diversa, como os povos que ali habitaram. Diferentes períodos históricos e regiões apresentaram, cada um a seu modo, características e desenvolvimento próprios, condicionados pelo meio ambiente, pelas matérias-primas e pelas influências externas, devidas, especialmente, ao comércio de longa distância e às guerras de conquista. Geralmente, os sistemas de representação não eram naturalistas, mas sim idealizados segundo convenções estilísticas com atributos que conferiam sentidos específicos e transmitiam mensagens particulares ao observador (BORDREUIL; BRIQUEL-CHATONNET; MICHEL, 2008, p. 40-45).

Uma questão fundamental para a história da arte do antigo Oriente Próximo é a da ideia da representação visual na Mesopotâmia. Eles acreditavam no poder dos significantes e seu status como parte integrante do real (ASHER-GREVE, 2013, p. 359). E esse ponto tem relação íntima com a palavra escrita, já que a escrita cuneiforme é definida como simbólica porque o significante (suporte material) é interpretado como recordando o significado direto (imagem mental). Cada signo, por ter um valor pictográfico e fonético, tem o potencial de evocar outros referentes (objetos) que contém.

Assim, na antiga Mesopotâmia, a imagem não era uma réplica natural, mas sim um código acordado, sujeito a um processo de mediação cultural, uma representação idealizada da realidade (POZZER, 2019). Portanto, a noção de *mimesis*, de representação como um meio de imitar as coisas reais no mundo, não é suficiente para entender a arte da antiguidade oriental. Partindo da ideia de que a imagem não era considerada semelhante a uma realidade original apresentada em outro lugar (um significado para a palavra representação), e sim a realidade em si, propomos analisar algumas imagens de corpos nus femininos.

O corpo feminino nu

Devemos considerar que a representação das mulheres na arte mesopotâmica reflete um determinado modelo estético de beleza ou feminilidade e não uma representação naturalista do corpo feminino. Em outras palavras, embora o estilo artístico possa oscilar entre o naturalismo e a abstração, essas formas podem representar um ideal estético que carrega um ideal físico. No entanto, como Schlossman e York (1967, p. 346-348) nos alertam, é preciso também considerar a qualidade do trabalho artístico, as questões estilísticas, as convenções que o definem e o propósito para o qual o objeto foi produzido.

Nas artes visuais da antiga mesopotâmia, o corpo é o lugar onde o gênero é visualmente diferenciado. Homens e mulheres vestidos ou nus, crianças, pessoas andróginas, eunucos e hermafroditas foram representados, mas o modelo mais importante da diferenciação de gênero foi a representação do corpo sem roupa. A nudez é um motivo comum que aparece em inúmeras formas de representação, e a descrição dos aspectos eróticos da nudez dos corpos é comum em vários gêneros literários (BAHRANI, 2011, P. 83).

Na antiga Mesopotâmia, não existia diferenciação entre as categorias erótica e pornográfica, pois muito do que poderíamos hoje chamar de pornográfico estava associado ao culto de divindades. É preciso lembrar sempre que as imagens visuais de nudez não buscavam a mimese, e sim eram idealizadas segundo o imaginário social da época (HUNT, 1999).

A maioria dessas imagens era de mulheres nuas e foi confeccionada em relevos de placas de argila ou figuras em terracota, de pequenas dimensões. Ainda que a argila seja um material ordinário, se comparado aos monumentos em pedra ou estátuas de bronze, ela tinha uma qualidade única: era o suporte mítico da criação!¹ Além de ser matéria-prima abundante e econômica para produção em massa, ela possuía propriedades mágicas necessárias à criação de imagens (POZZER, 2013, p. 108).

Analisemos, pois, alguns exemplares desses objetos artísticos. As figuras mais comuns são em placas de argila: mulheres nuas em posição frontal, segurando seus próprios seios, ou com as mãos entrelaçadas na altura do ventre ou os braços estendidos ao longo do corpo, como evidenciado nas **Figs. 1 e 2**.



Fig. 1 – Mulher nua.
Argila, metade do II milênio AEC (12 cm comp.).
Ashmolean Museu, Oxford.
Fonte: Grandpierre (2012, fig. 6).



Fig. 2 – Mulher nua.
Mesopotâmia, terracota, primeira metade do II milênio AEC.
Museu do Louvre, Paris.
Fonte: Bottéro e Kramer (2011, p. 61).

Na **Fig. 1**, temos uma imagem feminina nua, com os braços estendidos ao longo do corpo, que não comporta nenhum adereço. Com os cabelos na altura do ombro, a imagem está, em sua nudez, em intensa frontalidade; contudo, o rosto é representado de perfil, com uma expressão apática. É interessante notar que essa mulher é representada deitada em uma cama, que dá forma ao objeto.

Já a **Fig. 2** apresenta uma terracota com uma mulher nua em posição frontal de corpo e cabeça, com as mãos entrelaçadas na altura do ventre. Ela possui vasta cabeleira, que termina em cachos na altura do ombro. Podemos visualizar um detalhe de pregas no baixo ventre.

A maioria desses objetos foi criada na Babilônia, no II milênio AEC, e continuou sendo produzida, sem interrupção, até o século VII EC, na época sassânida. O principal objetivo dessas imagens, cuja frontalidade do corpo e a gestualidade apontam para um retrato explícito da genitália e dos seios, seria mostrar seus atributos sexuais, dando ênfase ao olhar do espectador.

O corpo masculino nu

Na Mesopotâmia, a nudez frontal feminina estava associada à conduta sexual; já o corpo masculino despido possuía inúmeros significados, às vezes negativo, como a morte e a derrota, às vezes positivo, como a força viril do herói. Essa mesma associação entre nudez e comportamento sexual também pode ser evidenciada pelo termo acádico *kuzbu* (CAD K 614; BLACK; GEORGE; POSTGATE, 2000, p. 171), que pode ser traduzido como atributo sexual de divindades femininas e masculinas, *sex appeal* de uma deidade ou, ainda, ser usado como eufemismo para a virilidade e a genitália.

Porém, deve-se observar que a representação do corpo masculino despido podia, como mencionado, adquirir inúmeros significados. Nesse sentido, podemos observar como exemplo emblemático dessa visão o documento iconográfico conhecido como a Estela de Narâm-Sîn, datado de *ca.* 2250 AEC, encontrado em Susa, no Irã, e atualmente conservado no Museu do Louvre, em Paris (**Fig. 3**).

A estela comporta uma inscrição em língua acádica, revelando que seu propósito era celebrar a vitória do rei de Akkad, Narâm-Sîn,² sobre os Lullubi, um povo que vivia na região central das montanhas dos Zagros.



Fig. 3 – Estela de Narâm-Sin.
Susa, calcário, 2250 AEC.
Museu do Louvre, Paris.
Foto da autora, 2018.

O soberano, representado em escala bem maior que as outras figuras humanas,³ se destaca na imagem. Ele lidera suas tropas nas encostas íngremes do país inimigo, esmagando impiedosamente qualquer resistência. Podemos observar o exército acádico vitorioso, com seus soldados vestindo saias curtas, o torso nu e elmos cônicos. A maioria porta arco e flecha, alguns seguram lanças e até mesmo estandartes, como a figura à esquerda, logo abaixo do rei.

O rei, que segura com sua mão esquerda o arco, e o braço prende um machado, e com a mão direita porta uma flecha, pisoteia os inimigos mortos. É interessante notar que o soldado que está sob seus pés é representado

despido. O soberano é retratado de perfil, com o tórax em posição frontal, e com cabelo e barba longos. O artista acentuou os detalhes de seus braços e pernas musculosos. Ele veste saia curta, amarrada na cintura, e está calçado com sandálias, outra evidência de distinção social. Um adereço que merece destaque é o elmo que usa, com dois chifres, em uma clara alusão ao principal atributo das divindades na arte mesopotâmica, isto é, a tiara com chifres.

A marcha vitoriosa do conquistador é acompanhada pela ascensão pessoal do rei, que afirma ser igual aos deuses. A inscrição da estela contém dois indícios: Narâm-Sîn é evocado como “rei das quatro regiões”⁴ e seu nome próprio é precedido pelo sinal DINGIR, o determinativo divino na língua suméria. Assim, ele se apresenta como um monarca universal e divino ao mesmo tempo. A descrição oferecida pelo Museu do Louvre em seu *site* aponta que, “pela primeira vez, o escultor abandonou a divisão tradicional em registros sobrepostos, para apresentar uma composição dinâmica e unificada, construída em torno da figura ampliada do soberano”.

A composição é dominada pela figura do rei, enquanto Lullubi, o rei vencido, está ajoelhado, tentando retirar a flecha⁵ que perfura sua garganta. Mais à direita, vê-se outro soldado inimigo levando as mãos diante da boca, em um gesto de súplica por piedade. Já Narâm-Sîn volta seu olhar para o topo da montanha, em que três discos solares parecem irradiar proteção divina.

Deve-se observar a diferença da representação dos corpos do rei, de seus soldados e dos inimigos. Os acádios estão em pé, altivos, subindo a montanha; já seus inimigos estão, a maioria, mortos, caídos no chão ou feridos, ajoelhados e implorando clemência. O rei Narâm-Sîn é retratado seminu, gigantesco, fora da escala humana, com aspecto viril e guerreiro, ungido pela proteção divina solar,⁶ como um potente índice para o discurso da legitimação do uso da violência, que também está presente na documentação escrita.

Destacamos, ainda, que a figura masculina nua ou seminua está presente em composições artísticas que contêm narrativas históricas, diferentemente da feminina, na qual o corpo é o objeto único da imagem. Verifica-se, portanto, uma diferenciação fundamental na representação dos corpos masculinos e femininos na arte mesopotâmica (ASHER-GREVE, 1997).

A imagem da mulher nua é predominantemente frontal, ela está isolada e é apresentada ao observador. Porém, a do homem em nudez frontal está

sempre associada às narrativas históricas, em que o corpo está em plena ação (ritual religioso, prisioneiro de guerra, nadando). Identifica-se, portanto, um discurso estético de diferenciação binária entre o corpo feminino e o masculino.

Outra ideia bastante disseminada é a de que essas figuras femininas nuas seriam representações de divindades e, mais especificamente, identificadas com as prostitutas do templo, associadas ao culto da deusa Istar:

A deusa Istar pode ser considerada como a mais célebre da Mesopotâmia. Ela que não é uma, mas sim três deusas! Esta concepção foi construída ao longo dos séculos, a partir de uma fusão de três divindades diferentes: uma guerreira e quase viril, de origem semita, Istar; outra, suméria, feminina e padroeira do amor livre e do sexo, Inanna; uma terceira, identificada ao planeta Vênus (Dilbat), estrela da manhã e do entardecer. Sua simbologia numérica estava associada ao número 15, que é a metade do número 30, atribuído a seu pai, o deus Sîn, deus lua. (ASCALONE, 2006, p. 142)

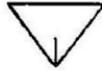
No entanto, essas imagens não apresentam qualquer característica ou atributo de seres divinos e não existem textos que assim as identifiquem, sendo que a interpretação de mulheres prostitutas está baseada nas descrições das práticas ritualísticas babilônicas feitas, equivocadamente, por Heródoto (I, 199), (SILVA, 2015).

Imagens eróticas

Na linguagem escrita, não existe uma palavra para designar nudez, mas tão somente o termo *erû* (CAD E 320 1), em acádio, que descreve a situação de remover toda a vestimenta ou ser despossuído de suas roupas (BAHRANI, 2011, p. 45). Mas, por outro lado, temos um rico vocabulário para nomear as partes do corpo e, em especial, os órgãos genitais, como, por exemplo, *hišbu* (CAD H 202 A 2) para vulva, e *išaru* (CAD I/J 226 1) para pênis. Na escrita pictográfica suméria, os signos para macho – GĪŠ – e fêmea – MÍ – são representados por uma forma fálica e pelo triângulo pubiano (**Fig. 4**).



GĪŠ (macho)



MÍ (fêmea)

Fig. 4 – Sinais pictográficos.

Fonte: Labat (1988).

A cultura material mesopotâmica nos legou inúmeras evidências de cenas de intercurso sexual entre homens e mulheres e, mais raramente, entre homens. As mulheres são, geralmente, identificadas com as prostitutas em composições literárias. Essas placas de argila retratando o ato sexual são características da produção artística mesopotâmica do II milênio AEC e sem paralelo nas fontes antigas do Oriente Próximo (PINNOCK, 2006, p. 2523-2526).

A **Fig. 5** apresenta uma cena de ato sexual entre um homem e uma mulher, com os personagens em pé e nus.



Fig. 5

Tello, 2000-1600 AEC. Terracota. (11,2 cm X 8 cm)

Museu do Louvre, Paris.

Fonte: Thomas (2016, p. 254).

A mulher está de costas para o homem, que a segura pela cintura e a penetra por trás. Ele porta uma touca real e parece ter barba, enquanto ela tem cabelos que finalizam em cachos e um colar ao redor do pescoço. Mas, o que mais chama a atenção é a figura feminina estar aspirando um líquido, possivelmente cerveja, depositado no vaso à sua frente, através de um longo canudo. Sabemos, por inúmeras fontes, que a cerveja era geralmente consumida por meio de um canudo com uma espécie de filtro na extremidade, que ficava dentro do vaso ou jarro (POZZER, 2017, p. 137-152).

Seguindo o padrão de representação do corpo na arte mesopotâmica, as figuras são exibidas de perfil, com a região do tórax em exposição frontal.

A maior parte das interpretações de cenas como essa⁷ relaciona a prática sexual, associada ao consumo de cerveja, com a prostituição feminina ambientada nas tabernas⁸ ou bordéis. Contudo, não há qualquer evidência na imagem que possa sugerir uma cena de prostituição, mas tão somente a representação do ato sexual em si e, nesse caso, associado ao consumo da cerveja, a bebida mais comum na Mesopotâmia.

Outro exemplo é a série de imagens (Fig. 6 e 7) de homens e mulheres nus, entrelaçados em uma estrutura que sugere ser uma cama, e as quais retratam, além do intercuro sexual, casais lado a lado, que se olham e se tocam, podendo representar “as preliminares” ou “o silêncio de depois”, como dizia o poeta Vinícius de Moraes (1960)! Esses objetos foram interpretados como “placas de fertilidade” e teriam um caráter apotropaico, sem haja, contudo, qualquer indicativo de cunho arqueológico para tal afirmação.



Fig. 6

Susa. Terracota, II milênio AEC.

Museu do Louvre, Paris.

Fonte: GRANDPIERRE (2012, fig. 4).



Fig. 7

Tello, 2000-1600 AEC. Terracota. (11 cm X 6,4 cm)
Museu do Louvre, Paris.
Fonte: Thomas (2016, p. 254).



Fig. 8

Primeira metade do II milênio AEC. Terracota.
Museu do Pérgamo, Berlim.
Fonte: Bottéro e Kramer (2011, p. 169).

Tanto a **Fig. 7** quanto a **Fig. 8** revelam casais heterossexuais entrelaçados nus, e nelas a mulher segura o pescoço de seu amante e prende seu corpo com as pernas na altura da cintura do parceiro, enquanto ele a sustenta segurando suas nádegas. Em ambas as imagens, eles estão sobre uma plataforma, insinuando um coito em pé. Observa-se, ainda, na **Fig. 7**, uma rara representação de homem com um falo exageradamente grande. Em ambas as figuras, as mulheres têm cabelos longos e soltos e olham fixamente nos olhos de seus parceiros. Essas imagens sugerem uma intensa relação entre os casais, com um caráter erótico altamente acentuado.

Já o texto que acompanha as **Figs. 5 e 7**, no catálogo da exposição *L'Histoire commence en Mésopotamie* (THOMAS, 2016, p. 254), indica que as cenas de nus femininos e de sexo explícito teriam relação com “cultos populares ligados à fecundidade, uma vez que o casamento entre um homem e uma mulher deveria assegurar a procriação em uma sociedade que dependia da mão de obra para garantir a sobrevivência”. Porém, acreditamos que é preciso desconstruir essa narrativa, que perdura desde o século XIX.

Conclusão

A bipolaridade entre o amor romântico e a sexualidade não fazia parte do imaginário mesopotâmico. Para os povos da Mesopotâmia, o sexo era a expressão do amor! Amor, em sumério, era ÁG.KI, literalmente, para medir o lugar; em acádio, o verbo para amar é *râmu*⁹ (WESTENHOLZ, 2006, p. 2280).

Stephanie Budin (2018, p. 179) afirma que o nu feminino é o tipo de imagem de maior prevalência da cultura material do mundo antigo que chegou até nós. Trata-se de um nu frontal, em que os principais atributos sexuais, como os seios e a vulva, estão fortemente demarcados. Concordamos com a autora quando ela critica o que foi, por muito tempo, o entendimento consensual dos especialistas, que as descreviam como “deusas da fertilidade” ou “prostitutas sagradas”. Budin argumenta que o corpo feminino foi reduzido a uma sexualidade idealizada para uso dos homens! Assim, a produção de imagens do corpo feminino nu pode nos remeter a uma ideia de coisificação desse corpo, pois não existe equivalente no tratamento estético do corpo masculino na arte antiga oriental.

A representação de corpos masculinos nus é muito menos eloquente e, como mencionado, apresenta características diferentes dos femininos. A arte mesopotâmica oferece evidências da virilidade e da erotização masculina através dos sinais na representação de músculos de braços e pernas, de adornos como brincos e pulseiras, podendo o torso estar nu. As figuras masculinas encontram-se em relevos ou selos-cilindros de narrativas mitológicas e/ou históricas, e raramente temos nus frontais isolados, com exceção de músicos acompanhados de instrumentos musicais. A nudez masculina é índice de derrota, de fraqueza e de humilhação, como podemos visualizar na Estela de Narâm-Sîn (**Fig. 3**).

O tratamento dado a essas imagens e as interpretações delas decorrentes evidenciam como uma determinada visão do mundo (masculina e ocidental do século XIX) construiu uma explicação analítica que optou por sancionar essas representações de práticas sexuais, associando-as à religiosidade. Hoje, podemos afirmar que tais concepções nos impedem de compreender as culturas e os costumes do antigo Oriente Próximo.

As fontes documentais mesopotâmicas, tanto imagéticas quanto textuais, não apontam qualquer referência que identifique as mulheres retratadas no ato sexual como prostitutas! Como salienta Bahrani (2001, p. 53), “os registros mesopotâmicos não apresentam julgamento quanto à sexualidade”. Além disso, é importante salientar que elas não têm atributos divinos, são representadas como mulheres comuns!

Diferentemente das imagens pré-históricas, as mulheres mesopotâmicas eram representadas delgadas, com seios e ancas sem exageros e o triângulo pubiano bem marcado, com representação anatômica da vulva e dos grandes lábios, além dos pelos pubianos. Essa representação do corpo e da gestualidade da figura, enfatizando seios e genitais, proporciona ao observador a visualização de seus atributos sexuais, no sentido de despertar desejo. O corpo que seduz, o corpo feminino que erotiza!

Se partirmos do entendimento de que o desejo sexual faz parte da natureza humana e que esta não sofreu grandes transformações nos últimos 5.000 anos,¹⁰ por que não poderíamos atribuir a esses objetos uma função de erotização dos corpos? Hoje, praticantes de crenças populares em busca de fertilidade acendem velas, fazem orações e oferendas a deuses e santos, mas não criam imagens eróticas! Por que seria diferente na Mesopotâmia antiga?

Referências bibliográficas

- AMIET, P. *Introduction à l'histoire de l'art de l'antiquité orientale*. Paris: Desclée de Brouwer, 1979.
- ASCALONE, E. *Guide des arts - La Mésopotamie*. Paris: Hazan, 2006.
- ASHER-GREVE, J. M. The essencial body: Mesopotamian conception of the gendered body. *Gender & History*, v. 9, n. 3, p. 432-461, nov. 1997.
- _____. Women and agency: a survey from Late Uruk to the end of Ur III. In: CRAWFORD, H. (ed.). *The Sumerian world*. London/New York: Routledge, 2013, p. 359-377.
- BAHRANI, Z. *Women of Babylon*. New York: Routledge, 2001.
- BLACK, J.; GEORGE, A.; POSTGATE, N. *A Concise Dictionary of Akkadian*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.
- BLACK, J.; GREEN, A. *Gods, demons and symbols of Ancient Mesopotamia*. London: British Museum Press, 1998.
- BORDREUIL, P.; BRIQUEL-CHATONNET, F.; MICHEL, C. *Les débuts de l'Histoire*. Paris: Éd. de La Martinière, 2008.
- BOTTÉRO, J.; KRAMER, S. *Lorsque les dieux faisaient l'homme*. Paris: Éditions Gallimard, Paris, 1993.
- _____. *L'Érotisme Sacré à Sumer et à Babylone*. Paris: Berg International Éditeurs, 2011.
- BOUZON, E. *O Código de Hammurabi*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- BRENIQUET, C. Weaving, Potting, Churning: Women at work during the Uruk period. In: LION, B.; MICHEL, C. (eds.). *The Role of Women in Work and Society in the Ancient Near East*. Walter de Gruyter, Boston/Berlin, 2016.
- BUDIN, S.; CIFARELLI, M.; GARCIA-VENTURA, A.; ALBÀ, A.M. (eds.). *Gender and Methodology in the Ancient Near East*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2018.
- BUDIN, S. Jar Handles, Nudity, and the Female. In: BUDIN, S.; CIFARELLI, M.; GARCIA-VENTURA, A.; ALBÀ, A.M. (eds.). *Gender and Methodology in the Ancient Near East*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2018, p. 179-198.
- CAD. *Chicago Assyrian Dictionary*. Chicago: Oriental Institute, 1956-2006.
- CURATOLA, G. *L'Art en Mésopotamie*. Paris: Hazan, 2006.
- FRANKFORT, H. *The Art and Architecture of the Ancient Orient*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

- GRANDPIERRE, V. *Sexe et amour de Sumer à Babylone*. Paris: Gallimard, 2012.
- HUNT, L. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LABAT, R.; MALBRAN-LABAT, F. *Manuel d'Épigraphie Akkadienne*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1988.
- LESSA, F. Corpo e Cidadania em Atenas Clássica. In: THEML, N.; BUS-TAMENTE, R.M.C.; LESSA, F. (orgs.). *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003, p. 48-55.
- LION, B.; MICHEL, C. (eds.). *The Role of Women in Work and Society in the Ancient Near East*. Boston/Berlin: Walter de Gruyter, 2016.
- MARCUS, M. Art and Ideology in Ancient Western Asia. In: SASSON, J. M. (ed.). *Civilizations of the Ancient Near East*. Peabody: Hendrickson Publishers, 2006, p. 2487-2505.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure*. London: Routledge, 1995.
- PINNOCK, F. Erotic Art in the Ancient near East. In: SASSON, J. M. (ed.). *Civilizations of the Ancient Near East*. Peabody: Hendrickson Publishers, 2006, p. 2521-2531.
- MORAES, V. *Minha Namorada*. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/minha-namorada>. Acesso em: 24/03/2020.
- POZZER, K.M.P. Artistas e Artesãos na Mesopotâmia – entre mito e história. In: POZZER, K. M. P.; SILVA, M. A. O.; PORTO, V. C. *Um Outro Mundo Antigo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2013, p. 95-109.
- _____. Os mesopotâmicos tinham fome de quê? Literatura, cultura material e outras histórias. *Heródoto*, Guarulhos, v. 2, n. 2, p. 137-152, dez. 2017.
- _____. Les divinités au féminin – Une étude des sceaux-cylindres mésopotamiens In: CHAMBON, G.; GUICHARD, M.; LANGLOIS, A-I. (eds.). *De l'argile au Numérique – Mélanges Assyriologiques en l'honneur de Dominique Charpin*. Leuven: Peeters, 2019, p. 813-832. v. 2.
- SAID, E. W. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCHLOSSMAN, B.; YORK, H.T. Women in Ancient Art. *Art Journal*, v. 35, n. 4, p. 345-351, 1976.
- SILVA, M.A. de O. (trad.). *Heródoto – Histórias: Livro I – Clio*. São Paulo: Edipro, 2015.
- SOIHET, R. História das Mulheres. In: CARDOSO, C.F.; VAINFAS, R. *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 275-296.

STOL, M. *Women in the Ancient Near East*. Boston/Berlin: Walter de Gruyter, 2016.

THEML, N.; BUSTAMENTE, R.M.C.; LESSA, F. (orgs.). *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

THOMAS, A. *Catalogue de l'exposition L'Histoire commence en Mésopotamie*. Lens: Musée du Louvre-Lens, 2016.

WESTENHOLZ, J. G. Love Lyrics from the Ancient near East. In: SASSON, J. M. (ed.). *Civilizations of the Ancient Near East*. Peabody: Hendrickson Publishers, 2006, p. 2471-2484.

Notas

¹ A concepção da criação do homem, narrada no mito de Atrahasis, é de Enki, o deus da sabedoria e da astúcia e protetor das atividades artesanais, mas a produção desse novo ser é realizada por mãos femininas que trabalham a argila, a deusa Nintu, que é a parteira do mundo divino. A argila, a principal matéria-prima da Mesopotâmia, é o material usado para a criação desse novo ser (BOTTÉRO; KRAMER, 1993).

² Narâm-Sîn era neto de Sargão, o fundador do império Akkad, que, pela primeira vez, unificou toda a Mesopotâmia no final do século XXIV AEC.

³ A representação plástica do rei está de acordo com a concepção mesopotâmica e a própria etimologia da palavra **rei** em sumério, composta pelo substantivo LÚ e o adjetivo GAL. LÚ pode ser traduzido por *homem* e GAL, por *grande*; assim, o rei é, literalmente, o homem grande, o maior e mais importante que os outros homens.

⁴ Segundo a cosmovisão mesopotâmica, o mundo era circular e dividido em quatro quadrantes, a partir dos pontos cardeais. Assim, afirmar que “era rei dos quatro cantos do mundo” significava a totalidade do mundo.

⁵ A flecha aqui é bem maior que representações convencionais.

⁶ Šamaš, o Sol, é considerado o deus da justiça (BLACK; GREEN, 1998, p. 182).

⁷ Cenas semelhantes são inúmeras e estão presentes em diversas coleções de museus em todo o mundo.

⁸ As tabernas eram estabelecimentos comerciais dirigidos por mulheres, que vendiam bebidas alcoólicas. O Código de Hammurabi faz referência a esse comércio nos parágrafos §108-111 (BOUZON, 1987).

⁹ *Râmum*, em assírio, *Ra'āmum* em babilônico (CAD R 137 A; BLACK; GEORGE; POSTGATE, 2000, p. 297).

¹⁰ Quando da invenção das cidades e da prevalência do modo de vida urbano.

TEJIENDO UN DOBLE MANTO PURPÚREO: TRAMAS FEMENINAS EN *ILÍADA**

Elsa Rodríguez Cidre**

Resumen: *El mundo de lo textil es parte integral de casi toda cultura humana y cumple en cada una de ellas distintas funciones sociales. En el ámbito de la épica griega la referencia a lo textil es constante. El poeta suele demorarse en las descripciones de vestuario o en las referencias a labores textiles que delata un conocimiento directo. En la Grecia antigua este mundo tiene una ligazón íntima con las mujeres porque constituye un trabajo casi exclusivamente femenino y porque, en tanto suplemento del cuerpo, ejerce un papel clave en la construcción de la propia identidad femenina. Los elementos textiles (como otros objetos del oikos) sirven asimismo de medio de comunicación no verbal para las mujeres, lo que permite ampliar el escaso margen de acción y de expresión de unos personajes que, prescriptivamente, tienen una agencia limitada en la épica. Es nuestro objetivo en el presente artículo analizar los tejidos de Helena en el canto III y de Andrómaca en el XXII para establecer comparaciones y determinar similitudes y diferencias.*

Palabras claves: tejido; trama; Helena; Andrómaca; *Iliada*.

WEAVING A DOUBLE PURPLE CLOAK: FEMALE FABRICS AT *ILIAD*

Abstract: *The world of textiles is an integral part of almost every human culture and fulfills different social functions. In Greek epic the reference to textiles is continuous. The poet often lingers in costume descriptions or in references to textile work that reveal direct knowledge. In ancient Greece, this world has an intimate bond with women because it constitutes an almost exclusively feminine work and because, as a supplement to the body, it plays a key role in the construction of the feminine identity. Textile elements (like other objects in the oikos) also serve as a means of non-verbal communication for women, which allows for a broadening of the limited range of*

* Recebido em: 29/08/2020 e aprovado em: 30/10/2020.

** Professora doutora adjunta da Área de Grego da Universidade de Buenos Aires e do Mestrado em Estudos Clássicos da mesma instituição (de cuja Comissão é membro). Investigadora adjunta do Conicet. E-mail: elsarodriguez022@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2197-3066>.

action and expression of characters who, prescriptively, have limited agency in the epic. The main objective of this article is to analyze the weavings of Helen at book 3 and Andromache at book 22 of Homer's Iliad to establish comparisons and determine similarities and differences.

Keywords: weaving; fabric; Helen; Andromache; Iliad.

El mundo de lo textil (incluyendo bajo esta denominación las vestimentas, sus accesorios y las distintas labores que hacen a su confección) es parte integral de casi toda cultura humana y cumple en cada una de ellas distintas funciones sociales, con especial eficacia en lo que concierne a las construcciones identitarias (BENDER JØRGENSEN, 2007, p. 1; BARBER, 2007, p. 1).

En el ámbito de la épica griega (en *Iliada*, en particular, que es el centro de este artículo), la referencia a lo textil es constante y ello a partir de la constatación de una obviedad: todos aparecen vestidos, los mortales pero también los dioses y hasta las almas en pena, como la del mísero Patroclo, cuando en XXIII (vv. 65-67) se mencionan los vestidos, εἴματα, que cubrían su cuerpo. El poeta suele demorarse en las descripciones de vestuario o en las referencias a labores textiles, a veces con un nivel de detalle que delata un conocimiento directo, tal como ocurre a menudo en los símiles que emplea. En un mundo donde lo textil es omnipresente y de tanta relevancia, lógicamente toda referencia a la ausencia de vestimenta, total o parcial, está cargada de significatividad, en general en relación con el deshonor o el riesgo de caer en él. Un ejemplo manifiesto lo da el maltrato de Odiseo para con Tersites cuando amenaza con echarlo de la asamblea tras arrancarle “los vestidos, la capa y la túnica”, εἴματα ... / χλαῖνάν τ' ... χιτῶνα, que cubren sus vergüenzas (II, vv. 261-262). Asimismo, la desnudez deshonra a los cadáveres de los derrotados como en las estructuras formularias que el poeta emplea respecto del cuerpo de Patroclo, desnudo por cuanto fue despojado de su armadura por su vencedor (XVII, vv. 121-122), o del cadáver de Héctor, desnudo junto a las corvas naves, lejos de sus padres y a merced de perros y movedizos gusanos, como dice Andrómaca en XXII (vv. 508-509). Por último, señalemos que esa carga de deshonor también puede ser voluntaria como en la semidesnudez en el marco de la súplica, ritual codificado que incluye un rebajamiento estratégico que busca un efecto persuasivo. Tal es el caso del descubrimiento del pecho de Hécuba en XXII (v. 80), motivo este de la mostración de senos que el registro trágico explotará luego con fruición (RODRÍGUEZ CIDRE, 2011).

Ahora bien, en la Grecia antigua, como sabemos, el mundo textil tiene una ligazón íntima con las mujeres, por varios factores. En primer lugar, constituye un trabajo casi exclusivamente femenino que compete tanto a las mujeres de la élite (sobre las que veremos luego) como a las del pueblo de las que poco y nada se habla en *Iliada* (uno de los escasos ejemplos lo da Homero cuando menciona en XII – vv.433-435 – a una pobre viuda con una vida miserable hilando lana para otros – BARBER, 2007, p. 1). Una forma que tiene el texto de hacer patente el carácter femenino de las tareas textiles viene dado cuando sitúa al mismo personaje en calidad de princesa en el presente y en condición de esclava en el futuro, evidenciando que una u otra condición conllevará labores textiles. Se trata de Andrómaca a quien Héctor ordena en VI (vv. 490-492): “mas yendo a palacio ocúpate de tus labores, no solo del telar sino también de la rueca y ordena a las sirvientas aplicarse a la labor” (ἀλλ’ εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ’ αὐτῆς ἔργα κόμιζε / ἰστόν τ’ ἡλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποιήεσθαι) y es la misma Andrómaca a la que su marido imagina cautiva en VI (v. 456) diciéndole: “y en Argos tejerías el tejido siendo de otra” (καὶ κεν ἐν Ἄργει ἐοῦσα πρὸς ἄλλης ἰστόν ὑφαίνοις).¹ Y no solo las mortales se dedican a estas tareas pues las diosas también lo hacen como es el caso de Atenea de cuyo peplo se nos dice en las estructuras formularias del poema que es de muchos colores y que ella misma lo hizo y trabajó con sus manos, πέπλον ... / ποικίλον, ὄν ῥ’ αὐτὴ ποιήσατο καὶ κάμε χερσίν (V, vv. 734-735 y VIII, vv. 384-388).

Por otro lado, si bien lo textil, en tanto suplemento del cuerpo, manifiesta e incluso determina tipos de identidad social muy distintos (de clase, de pertenencia étnica, de grupo etéreo, de género, etc. – LEE, 2012, p. 180), se puede plantear, en virtud de la injerencia femenina en todo lo relativo a lo textil en la sociedad antigua, que ejerce un papel clave en la construcción de la propia identidad femenina. Como plantea Lee (2012, p. 180), la evidencia arqueológica y literaria resalta la fuerte asociación ideológica entre las mujeres y la actividad textil que está en la base de la construcción identitaria femenina y confirma su doble rol de productoras, para el marido, de niños y de tejidos al interior del *oikos*.

Por último, los elementos vinculados a lo textil (como otros objetos del *oikos*) sirven asimismo de medio de comunicación no verbal para las mujeres,² lo que les permite ampliar el escaso margen de acción y de expresión de unos personajes que, prescriptivamente, tienen una agencia limitada en la épica. Un ejemplo de ello hallamos en las cuestiones estudiadas por Ca-

nevaro (2019) en torno de la capacidad de las mujeres épicas de fundar y preservar la memoria a través del tejido. De acuerdo con este trabajo sobre memorialización (CANEVARO, 2019, p. 53-54 y 57-58), se puede constatar cómo los objetos vinculados a lo femenino (en un marco doméstico donde la multiplicidad de estos realza la falta de sujetos agentes a la vez que la prolongada ausencia de hombres) encajan con el tono narrativo adoptado en respuesta a la escasa capacidad de incidencia de las mujeres.

Estas consideraciones marcan el contexto para el punto que queremos abordar aquí: la capacidad que la narración épica puede conferir a los personajes femeninos de configurar la trama narrativa a través de las referencias a lo textil. Para ello, debemos antes tener presente dos cuestiones. En primer lugar, que el propio entramado narrativo es pensado en Grecia como un tejido del poeta: el recurso a metáforas textiles para describir el trabajo de composición poética revela una clara autoconciencia por parte de los creadores antiguos, quienes se ven a sí mismos como artesanos entrenados en la técnica del tejido³ (WAGNER-HASEL, 2020 [2000]). En segundo lugar, que la vida de los personajes (como la de los mortales en términos generales) es pensada también como un tejido, esta vez a cargo de las Moiras o el destino.⁴ La metáfora del hilo de la vida cristaliza en unas estructuras recurrentes que asocian el inicio del tejido con el momento del parto: así en términos similares, por un lado, en XX (v. 128) Hera refiere a Eneas, quien debe evitar enfrentarse a Aquiles, que sufrirá más tarde lo que el destino tejió con el lino para él al nacer, cuando su madre lo dio a luz (ὑστερον αὐτε τὰ πείσεται ἄσά οἱ αἶσα / γιγνομένῳ ἐπένησε λίνῳ ὅτε μιν τέκε μήτηρ), por otro, en XXIV (vv. 209-210), Hécuba le dice a Príamo sobre Héctor que eso es lo que “la poderosa Moira tejió con el lino para él al nacer, cuando yo misma lo di a luz”, Μοῖρα κραταιῆ/ γιγνομένῳ ἐπένησε λίνῳ, ὅτε μιν τέκον αὐτή. El mismo tipo de metáfora puede ser empleada también en términos más generales teniendo a los dioses como agentes, como en la afirmación de Aquiles en XXIV (vv. 525-526) acerca de que ellos hilaron, ἐπεκλώσαντο, para los míseros mortales vivir lamentándose, o en la queja de Odiseo en XIV (vv. 85-87) porque Zeus destinó devanar, τολπεύειν, desde la juventud hasta la vejez dolorosas guerras, hasta que nos consumamos uno a uno. Señalemos, por último, como hace notar Wagner-Hasel (2020 [2000], p. 237) que esta referencia textil se refuerza en VIII (vv. 69-72) con la imagen del pesaje de las almas a la manera de los trabajadores de la lana.

En cuanto a la idea de tramas femeninas que hemos incorporado en nuestro título, podemos pensar en distintas modalidades de intervención. Por un lado, una más directa, más explícita, en la que el personaje femenino urde una trama a la manera del ardid. No nos detendremos en esta cuestión, en gran medida por su escasa presencia en el texto de *Iliada*, lo que se corresponde con la limitada agencia de estos personajes épicos, situación opuesta a lo que ocurre en el registro trágico. A diferencia de la Penélope de *Odisea* que encarna una forma acabada de ardid femenino ligado al tejido (y destejido, claro), en *Iliada* nos tendríamos que trasladar al plano divino y remitirnos al episodio del canto 14 cuando Hera recurre a distintos elementos textiles como el vestido y el velo para seducir a Zeus y lograr que el dios esté ausente por un tiempo en la contienda. Ambos ardidés, el de la esposa de Odiseo y el de la esposa de Zeus, aun diversos en su contenido, son homólogos en cuanto al éxito en demorar situaciones que ambas desean prolongar.

Pero, por otro lado, podemos plantear una forma de intervención más sutil, donde las tramas textiles femeninas se enhebran con la trama narrativa de manera más implícita aunque quizá de cariz más estructural. Se trata de dos casos de prefiguración de la trama narrativa que analizaremos en dos escenas en espejo que se relatan en los cantos III y XXII, protagonizados por Helena y Andrómaca respectivamente.

Helena esparce numerosas hazañas de ambos bandos

En el primer escenario, Iris, bajo la apariencia de Laódice, va a buscar a Helena a su aposento y el poeta nos narra que:

*ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἴνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρης παλαμάων*

ella tejía un gran tejido, un doble manto purpúreo, y esparcía numerosas hazañas de troyanos, domadores de caballos, y de aqueos, de bronceínas túnicas, quienes por causa suya padecían bajo las manos de Ares. (III, vv. 125-128)

Estos versos, que dan entrada a la obra al personaje sobre el que se monta toda la historia en cuestión, especifican que el “gran tejido” consiste en “un doble manto púrpúreo”. Detengámonos en primer lugar en el púrpura.⁵ Por un lado, se trata de un color que denota lujo y jerarquía.⁶ Así, a lo largo de la obra, el púrpura colorea el manto de importantes personajes como Agamenón en canto VIII (v. 221) o Néstor en X (v. 133), aunque también puede aplicarse a elementos textiles que no son prendas de vestir como los tapetes que Aquiles ofrece a Fénix, Áyax y Odiseo en canto IX (v. 200) o las sábanas que el Pelida ordena colocar en los catres donde descansarán Príamo y su heraldo en XXIV (v. 645). Pero, por otro lado, el púrpura ostenta también una valencia tanática. Así aparece calificando a la propia muerte, πορφύρεος θάνατος,⁷ siempre en asociación con la sangre derramada de los caídos en combate. También serán púrpuras dos prendas que giran en torno de la muerte de Héctor. Por un lado, el cinturón reluciente por la púrpura, ζωστήρα ... φοίνικι φαεινόν, que le entrega Áyax en VII (v. 305) como contradón a la espada que recibe del troyano. El elemento tanático en este caso se activa cuando Aquiles sujeta el cuerpo de Héctor al carro por este cinturón para arrastrarlo alrededor de la ciudad. También serán púrpuras las telas que cubran los huesos de Héctor: πορφυρέοις πέπλοισι καλύψαντες μαλακοῖσιν, “tras cubrirlos con los peplos suaves de púrpura” (XXIV, v. 796).⁸

Por otra parte, en el verso 126 se dice que Helena esparce colores en el tejido. Este verbo ἐνέπασσεν merece también algún comentario. Liddell & Scott & Jones (1968) da para ἐμπάσσω como primera acepción “rociar/esparcir” y luego señala que en Homero solo es metafórico significando “tejer ricos estampados en un tejido”; sus citas son precisamente los dos mantos que aquí nos ocupan. Leaf (1900) sostiene que este verbo señala que el arte del tejido se hallaba altamente desarrollado en esos días e imagina que la técnica apuntaría a insertar hilos de colores a mano a la manera del tapiz de Bayeux del s. XI donde las damas de Normandía bordaban las victorias del duque. Ahora bien, ¿cuáles serían los ricos estampados en este caso? El texto dice que se trata de πολέας ... ἀέθλους, “numerosas hazañas”. El sustantivo es altamente polisémico y numerosas, πολέας, acepciones podrían ser también tejidas en esta tela. Rodríguez Agrados (1989) da para ἄθλος, seis acepciones y todas podrían aplicarse a la escena del tejido de Helena. El primer valor es el de “hazaña o proeza concebida como esfuerzo penoso” y aquí cita solamente nuestro ejemplo; luego da el significado

de “sufrimiento, dolor, fatiga” (consecuencias lógicas de la primera acepción); en tercer lugar el de “hazaña infausta, acción calamitosa” (la guerra se aproxima a los diez años de duración); el siguiente remite a la “prueba puesta por Penélope a sus pretendientes” (recordemos que los griegos están luchando en Troya por la promesa dada justamente a Tindáreo cuando fueron pretendientes de Helena de que todos acudirían si le pasaba algo a ella); un quinto significado apunta a “concurso, competición, juegos” (que nos reenvía, por un lado, al concurso de Paris cuando elige a Afrodita y con ella a Helena y, por otro, a los juegos fúnebres que se desarrollarán respecto de Patroclo, donde, por cierto, no hay prendas textiles entre los premios) y por último, un sentido más genérico de “combate, lucha”. Todos estos significados entran en este gran manto que el texto también califica de doble.

Para Leaf (1900) δίπλαξ describe un manto lo suficientemente grande para ser usado doble y para Seymour (1891) es doble porque permite dar dos vueltas al cuerpo. Ahora bien, este carácter doble del tejido, además de denotar sus dimensiones, parece involucrar los dos “hilos” de esta guerra, griegos y troyanos. Los genitivos del verso 127 replican en la decoración la duplicidad del tejido: estas hazañas son Τρώων θ’ ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων, “de troyanos, domadores de caballos, y de aqueos, de bronceas túnicas”. El epíteto de los troyanos, domadores de caballos, es uno de los principales epítetos de Héctor y con esta función es la última palabra de la obra. El epíteto de los aqueos nos trae otra prenda, la túnica, aunque en este caso parece anularse su valencia textil ya que el bronce remite a la armadura de guerra. Estos dos hilos principales del tejido, troyanos y aqueos, padecen bajo las manos, las palmas, de Ares, el dios de la guerra. Kirk (1985) imagina los ἀέθλους de Helena como ‘combates’ formales de pares de guerreros dispuestos a lo largo de los bordes de la tela. Pero recordemos que la escena del tejido es contemporánea de la preparación del duelo individual entre Menelao y Paris que pronto va a iniciarse y que motiva la aproximación de Iris (esta simultaneidad representa para Kirk un patético símbolo de la omnipresencia de la guerra).

Ahora bien, Helena (como el poeta se ocupa de decir en el verso 128, ἐθεν εἵνεκ’) es la causa de esta guerra que en breve cumplirá diez años, con lo cual ella no solo está volcando sobre la base de un púrpura tánatico la imagen potente del enfrentamiento entre dos bandos de guerreros, sino que replica en el paño un conflicto entre hombres que la tienen en su origen y en su centro, aún si ella no aparece representada en la imagen. Si bien

como señala Roisman (2006, p. 10) esta autorreferencialidad podría ser vista como un signo de arrogancia, piedad de sí y ensimismamiento, lo cierto es que el foco del tejido de Helena no está en ella sino en los héroes que sufren. En un sentido, este hecho crea una distancia entre Helena y el combate que la tienen como objeto de disputa y la ubica, en cambio, más en posición de artista que inmortaliza las acciones de los hombres a la manera de Homero. En este rol, deja de ser un mero objeto de intercambio y de posesión masculinos para transformarse en una creadora en su propio derecho. En esta línea de análisis, Canevaro (2019, p. 55) sostiene que Helena conmemora la historia de la guerra de Troya al tejerla (a la inversa de Penélope que conmemora a su esposo retrasando la finalización de su tejido). El carácter de *poietés* que parece asumir Helena en esta escena se refuerza con la repetición de una estructura formularia que evidencia el paralelismo entre el decorado del manto y lo que está sucediendo extramuros: la mujer más hermosa del mundo teje las hazañas “de troyanos, domadores de caballos, y de aqueos, de bronceínas túnicas”, Τρώων θ’ ἰπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων (v. 127) y esto mismo le va a indicar Iris cuatro versos después cuando repite: Τρώων θ’ ἰπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων, “de troyanos, domadores de caballos, y de aqueos, de bronceínas túnicas”. Es decir, desde el *éndon* más recóndito Helena recrea sobre la tela lo que está ocurriendo en el *éxo*. Es cierto que se podría objetar que esta guerra está ya en el noveno año y que la imagen del tejido podría no ser más que un *tópos* pero lo cierto es que Helena está representando en la tela lo que está ocurriendo en ese preciso momento ante el duelo entre Menelao y Paris. Esta situación singular ha recibido muchas interpretaciones. Por un lado, para Canevaro (2019, p. 66-67), el orden y la repetición podrían indicar el *status* semidivino de Helena y en ese caso, su conocimiento privilegiado provendría de algo más que una experiencia empírica: Helena estaría tejiendo lo que aún no ha visto. Kennedy (1986, p. 9) remarca el hecho de que en el tejido la acción esté interrumpida no solo por el hecho de que ella lo deja para hacer lo que se le pide sino porque esta representación puede solo sugerir, no retratar la acción. Interrupción que también adelanta lo que sucederá con el duelo entre sus dos esposos. Iriarte & González González (2008, p. 64) concluyen que “independientemente del valor que se le conceda a ese trabajo del telar, ya sea una metáfora de la labor del poeta, ya algo más, el objeto mismo de su canto, lo cierto es que Helena no deja en ningún caso de cumplir su función como “*voluntad*

de Zeus” a la manera de Pandora. Otra lectura posible es la que planteaba Elena Huber en sus clases en la Universidad de Buenos Aires por la cual el tejido a manos de Helena implicaba una introducción subrepticia de los griegos en la ciudad asediada prefigurando el desarrollo de la trama mítica. De hecho, podemos agregar, que los griegos ingresan así al *éndon* más recóndito al que un enemigo podría acceder, con las consecuencias funestas esperables. La segunda entrada simbólica, decía Huber, se daba en el episodio de la *teikhoskopía*, la escena inmediatamente sucesiva a la del telar, cuando a pedido de Príamo Helena va nombrando a los principales héroes aqueos, vale decir que una invasión discursiva de los griegos a través de la boca de Helena vienen a replicar la invasión plástica que acaba de producirse a través de sus manos. Bergren (2008, p. 47) refuerza el paralelismo entre estas dos escenas sucesivas y, de hecho, analiza la *teikhoskopía* como un nuevo tapiz (KENNEDY, 1986, p. 6-8).

Todas estas consideraciones permiten graficar aquello que antes mencionáramos acerca de la actividad textil como un medio de comunicación no verbal de las mujeres. Ello se hace más evidente cuando rescatamos, con Roisman (2006, p. 10-11), el carácter silencioso de la escena de Helena ante el telar (quien emite discurso es Iris y no la espartana) al mismo tiempo que recordamos otra rememoración de la guerra, planteada por Iriarte & González González, (2008, p. 49): estas autoras comparan a Helena con Aquiles ya que ambos personajes cantan las hazañas de los héroes y comparten esta función con el poeta. Pero recordemos que en el caso de Aquiles tal rememoración es discursiva: cuando la embajada lo visita para convencerlo de que retorne al combate y abandone su cólera contra Agamenón en el canto IX, Aquiles está cantando la gloria de los guerreros acompañado con la lira.⁹

Andrómaca esparce multicolores adornos y va más allá

Andrómaca teje también un doble manto purpúreo, y, de hecho, se trata de las únicas dos menciones en el texto. Lo hace en el canto XXII, el tercero antes del final de la obra, ubicación en espejo a la del canto III al inicio. También aquí hay una relación significativa con los sucesos bélicos que ocurren extramuros pero el sentido de esa relación difiere en gran medida de lo que se cifra en el episodio de Helena, lo cual se vincula también con las diferencias en la configuración del propio paño:

οὐ γάρ οἱ τις ἐτήτυμος ἄγγελος ἐλθὼν
ἤγγειλ' ὅτι ῥά οἱ πόσις ἔκτοθι μίμνε πυλάων,
ἀλλ' ἦ γ' ἰστὸν ὕφαινε μυχῷ δόμου ὑψηλοῖο
δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε

pues ningún verdadero mensajero, tras llegar, le anunció que su esposo permanecía allí fuera de las puertas, sino que ella tejía un tejido en lo más recóndito de (la) alta morada, un doble manto purpúreo y esparcía multicolores adornos. (XXII, vv. 438-441)

En efecto, un cambio radica en las imágenes tejidas: ya no son las hazañas de troyanos y aqueos sino, θρόνα ποικίλα, “multicolores adornos”. De Jong (2012) nota que, si bien la etimología de θρόνα es oscura, ya en la Antigüedad podía significar “flores” o simplemente “decoración”. Liddell & Scott & Jones (1968) traduce “flores” para esta cita pero Leaf siguiendo a Helbig sugiere que el término puede ser tomado en un sentido amplio como “adorno” u “ornamento” ya que los estampados vegetales no se encuentran en las representaciones más antiguas de los vestidos con figuras y que seguramente la ornamentación debía ser geométrica. Lee (2012, p. 181) nos recuerda, además, que ninguna vestimenta completa del período arcaico o incluso clásico ha sido recobrada arqueológicamente. Segal (1971, p. 40-1), tomando la valencia floral del término, interpreta que su tejido representa símbolos de la vida y la esperanza que los dioses le niegan a Andrómaca: para esta mujer, las escenas de guerra no son reducibles al arte puesto que son terriblemente cercanas. También sostiene que Homero tiene otra razón para individualizar el tejido con los vívidos detalles del verso 441: no solo refleja la felicidad doméstica de la normal vida de esposa; también muestra una de las virtudes de Andrómaca, su obediencia marital en el momento en el que ese aspecto de su vida está agotado (recordemos que las últimas palabras de Héctor a ella conforman una orden a la vuelta al telar y a la rueca – VI, vv. 491-492). Sean elementos de la naturaleza (como flores o plantas) o adornos geométricos, lo cierto es que hay un gran contraste no solo con el tejido de Helena sino también con la realidad que la está rodeando, como si la base púrpura prevaleciera sobre esta ornamentación.

En efecto, su marido ya está afuera muerto, y no solo no apreciará ese tejido que ella está confeccionando en lo más recóndito de su morada, sino que tampoco hará uso del baño caliente que le está preparando ni vestirá las

prendas dispuestas para él en el tálamo. Los adornos del manto son además ποικίλα, “multicolores”, adjetivo que califica también al cinturón exitoso de Hera en el ardid del sueño de XIV (v. 215) y a dos peplos de Atenea, el dedicado por las mujeres troyanas (III, vv. 286 y ss.) y el que la misma diosa hizo con sus propias manos (V, vv. 734-735 y VIII, vv. 385-386).¹⁰ No obstante, la base sobre la que se despliega esa multiplicidad de colores es púrpura, elemento tanático que ella ya enuncia en sus primeras palabras del canto 6 cuando a un esposo vivo y combatiente en pleno vigor le hablaba como si ya estuviera muerto.

Richardson (2000[1993]) señala otro paralelo en estas dos escenas: ambas mujeres abandonan sus tejidos para ir a la muralla acompañadas de dos sirvientas y usando sus velos (III, vv. 141-145; XXII, vv. 460-463 y XXII, vv. 468-472). En el caso de la espartana, para ser, como vimos, el personaje principal en la *teikhoskopía*; en el caso de Andrómaca, para dar lugar a unas expresiones de dolor que renuevan en el *écho* una peculiar relación entre ella y los objetos textiles. Aquí querríamos detenernos en dos situaciones nuevas respecto de lo analizado en el canto III. La primera, en relación directa con un objeto del tejer: en el verso 448 el poeta nos dice: τῆς δ' ἐλελίχθη γυῖα, χαμαὶ δέ οἱ ἔκπεσε κερκίς, “y se estremecieron sus miembros, y al suelo se le cayó la lanzadera”. El término aquí es κερκίς, que traducimos por “lanzadera” y conforma la barra por la cual pasa el hilo de la trama. Ella porta consigo al *écho* un elemento típico del *éndon* que se le cae cuando oye llantos y gemidos provenientes de la torre. Canevaro (2019, p. 58) señala que si el tejer en la épica simboliza la estabilidad y la continuidad, el hecho de que Andrómaca deje caer la lanzadera significa el inminente trastorno del ámbito doméstico (PANTELIA, 1993, p. 496). En segundo lugar, una vez producido el *anagnorismós* de la muerte de su marido y de la situación de tremenda crueldad que está experimentando su cadáver, se desmaya y cuando vuelve en sí procederá a desprenderse de sus accesorios textiles con un nivel de detalle por parte del poeta sin precedentes:

τῆλε δ' ἀπὸ κρατὸς βάλε δέσματα σιγαλόεντα,
 ἄμπυκα κεκρύφαλόν τε ἰδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμη
 κρήδεμνόν θ', ὃ ρά οἱ δῶκε χρυσῆ Ἀφροδίτη
 ἦματι τῷ ὅτε μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἐκτωρ
 ἐκ δόμου Ἡετίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα

lejos de la cabeza arrojó los brillantes lazos, la diadema, la red-cilla, la trenzada cinta y el velo que le dió la áurea Afrodita en el día en el que Héctor, de tremolante yelmo, la condujo desde la casa de Eetiön, después que le dio una incontable dote. (XXII, vv. 468-472)

Andrómaca va desprendiéndose de cinco accesorios de vestuario que remiten todos al momento inaugural de su vida conyugal. La contraposición aquí entre las imágenes masculina y femenina en lo que hace al tocado no podría ser mayor. Mientras que Héctor luce un yelmo tremolante,¹¹ κορυθαίολος, los cinco adornos femeninos (algunos brillantes, otros trenzados) están en función de sujetar o velar su cabeza: el vocablo que inicia la enumeración, δέσματα, significa en su primera acepción precisamente “atadura”. Por lo tanto, en la escena del canto XXII, Andrómaca va desatando y sacando los elementos que remitían a su ceremonia nupcial: estos gestos ligados a objetos textiles representan de forma no verbal el cambio de status que la mujer acaba de experimentar. De *gyné*, esposa, ha devenido *khére*, viuda, y sabe que, en breve, perderá también su condición de mujer libre: nada de la dorada Afrodita le servirá en su futuro. Dentro del conjunto de elementos que adornaban su cabeza, hay uno en el que querríamos detenernos: κρήδεμνον, “velo” (v. 470), símbolo principal del matrimonio desde el momento en que la novia se vela para la ceremonia de bodas y luego da lugar a la ἀνακαλυπτήρια o desvelamiento en los esponsales cuando la novia se lo quitaba. Este vocablo también refiere al velo que usó Hera en XIV (v. 184) en el ya mencionado ardid que despliega para engañar a Zeus y lograr, por un rato, claro, su voluntad (situación antitética desde todo punto de vista con las circunstancias de Andrómaca). Canevaro (2019, 5p. 9), relaciona el episodio de Andrómaca con las palabras de Aquiles a Patroclo en XVI (v. 100) donde expresa su deseo de desatar con su compañero los “sagrados velos de Troya”, Τροίης ἱερὰ κρήδεμνα. Los velos vestían la cabeza de Andrómaca y todavía visten las torres de Troya lo cual, en palabras de la autora, forja una conexión fuerte entre la mujer y la ciudad y más específicamente en lo que hace a la caída de ambas.¹²

Desprendida de sus adornos, Andrómaca podrá empezar parcialmente con el registro discursivo del lamento fúnebre que completará con otro nivel de formalidad en el último canto de la obra. El texto se encarga de nombrar la cuantiosa dote de su matrimonio, lo que para Canevaro (2019, p. 59) recuerda el valor de Andrómaca cuando entró en etapa de circula-

ción al abandonar el solar paterno. Ella reingresa ahora con la viudez en una nueva etapa de circulación pero la que se avizora en el horizonte es de otro tipo, ya que no estará entre las mujeres libres sino que pasará a ser una mujer botín y nada menos que de un αἰθένης, Neoptólemo, el hijo de Aquiles, asesino de su esposo, cuyo cadáver está ultrajando en esos precisos momentos al arrastrarlo en círculos.¹³ Segal (1971, p. 37) nos hace percibir que al detener el lamento de Andrómaca hasta el v. 476, situación lograda por la descripción textil, Homero cumple dos propósitos específicos: primero, otorga a su dolor una especial prominencia (que el canto VI ya había justificado); segundo, evita una anticipación de una escena trenódica similar en el XXIV reservando para el final del poema el efecto más estilizado, más ritualizado y de ahí, más solemne. Aquí, en el XXII la agonía de la pérdida tiene todavía sus aristas más crudas. Nos acercamos tanto como podemos al shock y al horror del evento de la guerra. En este contexto, hay un paralelismo con Hécuba cuando también se desprende de una tela en el mismo canto: ἦ δέ νυ μήτηρ / τίλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην / τηλόσε, κόκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα, “y, por otro, la madre en ese momento se arrancaba la cabellera y arrojó (de sí) el brillante velo lejos y lloró muy mucho tras ver a su hijo” (XXII, v. 405-407). En un episodio más reducido Hécuba se desprende del velo (con cambio de lexema) y comienza el lenguaje gestual del lamento fúnebre que también cerrará con otra formalidad en el canto XXIV.¹⁴

Andrómaca es la gran anunciadora de lo que viene, una especie de Cassandra en función de sus presentimientos y temores. Ya en el canto VI, como hemos mencionado, se dirige a Héctor como si ya hubiese muerto (algo que no ocurre ni con Hécuba ni con Helena). En el VI y en el XXII contempla el negro futuro para ella y Astianacte. En cuanto a su hijo, también recurre a objetos textiles para graficar su desamparo, imaginándolo que le tira “a uno del manto ... y al otro de la túnica”, ἄλλον μὲν χλαίνης ..., ἄλλον δὲ χιτῶνος (XXII, v. 493).

Quedan finalmente, los últimos versos de este canto XXII donde Andrómaca vuelve a poner de relieve elementos textiles:

*ἄνδρ' ἔσθ' ἐνὶ φρεσὶν ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶ κορωνίσια νόσφι τοκήων
αἰόλαι ἐβλαῖ ἔδονται, ἐπεὶ κε κύνες κορέσσονται,
γυμνόν· ἀτὰρ τοι εἴματα ἐνὶ μεγάροισι κέονται*

λεπτὰ τε καὶ χαρίεντα, τετυγμένα χερσὶ γυναικῶν.
ἀλλ' ἦτοι τάδε πάντα καταφλέξω πυρὶ κηλέω,
οὐδὲν σοί γ' ὄφελος, ἐπεὶ οὐκ ἐγκείσεται αὐτοῖς,
ἀλλὰ πρὸς Τρώων καὶ Τρωϊάδων κλέος εἶναι.'

"...Y ahora a tí, por un lado, junto a las curvas naves lejos de tus padres los movedizos gusanos te comerán después de que los perros estén hastiados, desnudo. Pero yacen para ti vestiduras en palacio finas y también hermosas, producidas por las manos de las mujeres. Pero, en verdad, quemaré todas estas con ardiente fuego; para ti, ninguna utilidad porque no te las pondrás, sino que (ellas) son gloria para troyanos y troyanas (por ti)." (XXII, v. 508-514)

Vemos que Andrómaca contrapone la situación de desnudez humillante del cadáver de Héctor en el *éxo* extramuros con el lujoso e inútil vestuario que ha quedado en el *éndon* doméstico y su decisión al respecto es prenderle fuego. En esta pira, ella quemaría las finas y hermosas vestiduras de su marido, que pasarían a conformar una especie de efigie mortuoria que simbolice el cuerpo de Héctor, una suerte de cenotafio textil.

Las prendas de Héctor son explícitamente reenviadas al ámbito de acción femenina del *éndon* en el verso 511, donde se aclara que son "producidas por (las) manos de (las) mujeres", τετυγμένα χερσὶ γυναικῶν, tal como en el verso 440 la misma Andrómaca aparecía tejiendo el manto ya analizado. En palabras de Segal (1971, p. 38), este incendio por Andrómaca de las ropas de Héctor destruye también una de las partes de su vida pasada, uno de los principales atributos de su rol como *álokhos*. Siguiendo esta línea (o podríamos decir, este hilo) Canevaro (2019, p. 59-60) remarca que la intención de destruir sus prendas se halla en total contraste con la estabilidad doméstica que se creía asegurada cuando tejía el manto en cuestión. Ahora bien, al tejer una vestidura y preparar un baño, Andrómaca está en el XXII anunciando los ritos funerarios que deberían aparecer en torno del cadáver de Héctor en el XXIV. Estas prendas están simbolizando dos ideales, el de la seguridad doméstica en vida, y el de un entierro apropiado en la muerte; el contraste aquí no sería entre vivo y muerto sino entre desnudo en la muerte y decorosamente cubierto y en este punto del relato Héctor está siendo privado de ambos ideales.

Dijimos que Andrómaca es una gran anunciadora de la trama y en este caso vuelve a cumplir su rol. Las prendas que Héctor no usará ni siquiera en su lecho mortuario constituirán la pira que suplante el funeral, en principio vedado, ante la ausencia del cadáver. Pero notemos que esta pira simbólica inauguraría una tríada de hogueras. La segunda se efectuará con la presencia efectiva del cadáver de Héctor con ritual fúnebre previo y absolutamente pautado en los días que Aquiles dispensó para Príamo. Cabe señalar que las prendas que viste el cadáver son las que el Pelida ordena a las mujeres que utilicen, deduciéndolas del cuantioso rescate que Príamo había llevado para intercambiar por el cuerpo de su hijo. Estas prendas, pues, salieron de Troya, y Aquiles decide que vuelvan a la *pólis* cubriendo el cuerpo desnudo de Héctor. Por último, la tercera pira, ya en el futuro extraliterario, viene dada por aquella donde se consume la ciudad toda.

Ahora bien, la mención de Eetión, el padre de Andrómaca en los versos en los que la princesa se va desprendiendo de sus adornos, permitiría incluir una cuarta pira en la serie, ubicada esta en el pasado pero con vinculación clara con el presente. En efecto, en el canto VI se nos informa que Aquiles, el actual asesino de su esposo, también mató a Eetión y no lo despojó sino que lo quemó totalmente con armas bien labradas, *ὄν ἔντεσι δαιδαλέοισιν*, (VI, v. 418). En la Tebas asiática se da un ritual funerario pervertido (a continuación levanta un túmulo) en función de la persona que lo llevó a cabo, el asesino del muerto a honrar (otra relación de *authéntes* para Andrómaca); en el presente troyano también parece procederse a un ritual funerario fuera de norma al suplantarse el cadáver por sus finas y hermosas vestiduras.

Con estas proyecciones al pasado y al futuro que Andrómaca efectúa por intermedio de objetos textiles, vemos también en su caso cómo se le ha conferido a este personaje una capacidad de configurar la trama narrativa. Las referencias textiles aparecen, entonces, como el ámbito más propicio para desarrollar tal capacidad.

A manera de conclusión, podríamos decir que ambas mujeres a través del mundo textil perfilan unos desarrollos narrativos que hace al conjunto de la composición hilando presente, pasado y futuro. Helena plasma el presente de manera literal y extraordinaria pero abre un mundo de connotaciones que conecta con los momentos originarios del conflicto y prefigura los acontecimientos que van a suceder. Andrómaca, por su parte, parece

ser más ingenua respecto de las circunstancias que la rodean en el presente pero, una vez que toma conciencia del quiebre producido con la muerte de su esposo despliega un abanico de interacciones con lo textil que también proyecta hacia el pasado personal y prefigura el futuro propio de los habitantes de Troya. En un género como la épica donde la guerra es omnipresente y por eso las mujeres cumplen un rol absolutamente secundario sea en carácter de objetos de disputa o de víctimas de la violencia de la guerra vemos entonces a dos personajes femeninos que a través de su interacción diversificada con el mundo textil cumplen un papel en la trama de relevancia estructural.

Referencias bibliográficas

BARBER, Elizabeth J. W. Weaving the social fabric. In: GILLIS, Carole; NOSCH, Marie-Louise B. (eds.). *Ancient textiles*. Production, craft and society. Oxford: Oxbow Books, 2007, p. 1-5.

BELFIORE, Elizabeth S. *Murder among friends*. Violation of *philia* in Greek tragedy. Oxford: University Press, 2000.

BENDER JØRGENSEN, Lise. The world according to textiles. In: GILLIS, Carole; NOSCH, Marie-Louise B. (eds.). *Ancient textiles*. Production, craft and society. Oxford: Oxbow Books, 2007, p. 1-5.

BERGREN, Ann. *Weaving truth*. Essays on language and the female in Greek thought. Washington: Center for Hellenic Studies, 2008.

CANEVARO, Lilah Grace. Women and memory: the Iliad and the Kosovo cycle. In: CASTAGNOLI, Luca; CECCARELLI, Paola (eds.). *Greek memories*. Theories and Practices. Cambridge: University Press, 2019, p. 53-67.

DE JONG, Irene J. F. *Homer*. Iliad. Book 22. Cambridge: University Press, 2012.

HUGHES, Lisa. "Dyeing" in Ancient Italy? Evidence for the *purpurarii*. In: GILLIS, Carole; NOSCH, Marie-Louise B. (eds.). *Ancient textiles*. Production, craft and society. Oxford: Oxbow Books, 2007, p. 1-5.

IRIARTE, Ana; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta. *Entre Ares y Afrodita*. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua. Madrid: Abada, 2008.

KENNEDY, George A. Helen's web unraveled. *Arethusa*, Baltimore, v. 19, n. 1, p. 5-14, 1986.

- KIRK, G. S. *The Iliad. A Commentary. Books 1-4*. Cambridge: University Press, 2001 [1985]. v. 1.
- LEAF, Walter. *The Iliad* (edited with apparatus criticus, prolegomena, notes, and appendices). Londres: Macmillan, 1900.
- LEE, Mireille M. Dress and adornment in Archaic and Classical Greece. In: JAMES, Sharon L.; DILLON, Sheila (eds.). *A companion to women in the Ancient world*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012, p. 179-190.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- MALTA, André. Metapoesia e a Helena de Homero. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 13-25, 2016.
- MONRO, David B.; ALLEN, Thomas W. *Homeri Opera*. Iliadis libros I-XII continens. Oxford: Clarendon Press, 1988 [1902]. t. I.
- MONRO, David B.; ALLEN, Thomas W. *Homeri Opera*. Iliadis libros XIII-XXIV. Oxford: Clarendon Press, 1988 [1902]. t. II.
- MUELLER, Melissa. Helen's hands: weaving for *kleos* in the *Odyssey*. *Helios*, Lubbock (Texas), v. 37, n. 1, p. 1-21, 2010.
- PANTELIA, Maria C. Spinning and weaving: ideas of domestic order in Homer. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 114, n. 4, p. 493-501, 1993.
- RICHARDSON, Nicholas. *The Iliad: a commentary (Books 21-24)*. Cambridge: University Press, 2000 [1993]. v. VI.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (dir.). *Diccionario griego-español*. Madrid: CSIC, 1989. v. I.
- RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa. Feminizar las *póleis*: tratamiento diferencial de Troya y Tebas en Eurípides. In: AMES, Cecilia; SAGRISTANI, Marta (Comps.). *Estudios Interdisciplinarios de Historia Antigua IV* (IV Jornadas Nacionales y III Internacionales de Historia Antigua, Córdoba, 21-24 de mayo de 2012). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014, p. 167-178. E-Book. ISBN: 978-950-33-1142-4.
- RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa. Mostrar los pechos: la tragedia eurípidea y la problemática del cuerpo en escena. In: RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa; BUIS, Emiliano J. (eds.). *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires: Editorial de la FFy L/UBA, 2011, p. 59-83.
- ROISMAN, Hanna M. Helen in the "Iliad" "causa belli" and victim of war: from silent weaver to public speaker. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 127, n. 1, p. 1-36, 2006.

- SEGAL, Charles. Andromache's *anagnorisis*: formulaic artistry in *Iliad* 22.347-476. *HSPH*, Cambridge/Massachusetts, v. 75, p. 33-57, 1971.
- SEYMOUR, Thomas D. *Commentary on Homer's Iliad*, Books I-III. Boston: Ginn and Company, 1891.
- WAGNER-HASEL, Beate. *The fabric of gifts: culture and politics of giving and exchange in Archaic Greece*. Lincoln: University of Nebraska, 2020 [2000].

Notas

- ¹ La edición base es la de Monro & Allen, 1988 [1902]. Las traducciones nos pertenecen en todos los casos.
- ² Como señala Barber (2007, p. 3), si las mujeres generalmente se ocupan de lo textil, parece razonable que ellas se inclinen a codificar sus esperanzas y temores en esos objetos.
- ³ Un ejemplo donde podríamos detenernos está dado por las acepciones del verbo ὑφαίνω, clave para nuestro análisis. Liddell & Scott & Jones (1968) nos brinda tres acepciones: 1. “tejer”, 2. “idear”/“planear” estrategias buenas o malas que son ingeniosamente imaginadas y 3. “crear”/“construir”. En esta última considera una segunda posibilidad: “componer”/“escribir” aunque es de destacar que para la tercera acepción los ejemplos ya son de Píndaro o Platón.
- ⁴ En el caso de las Moiras: IV, v. 517; V, v. 83 y v. 613; XII, v. 116; XVI, vv. 433 y ss. y vv. 849 y ss.; XIX, v. 87; XX, v. 128; XXIV, v. 132 y v. 209 (también *Odisea* III, v. 269 y XI, v. 292). Para las *Kéres*: I, v. 228 y v. 416; II, v. 302; III, v. 454; VIII, vv. 70 y ss.; IX, vv. 410 y ss.; XI, vv. 330 y ss.; XVIII, vv. 114 y ss. y vv. 535 y ss.; XXII, v. 102 y vv. 209 y ss.; XXIII, vv. 78 y ss.
- ⁵ Para otra lectura, cf. Malta (2016, p. 16).
- ⁶ Para las diferentes tonalidades del color, cf. Leaf, 1900; Wagner-Hasel, 2020 [2000], 175 y 301. Hughes, 2007, 1, señala que Plinio relata en HN 35.26.45 que la concha de murex se utilizaba para hacer un pigmento púrpura que estaba disponible en Grecia (por ejemplo, en Laconia), en el norte de África y en Italia.
- ⁷ Por ejemplo, corte de brazo (V, v. 83), tajo de espada en cuello (XVI, v. 334), tajo de espada en cabeza (XX, v. 476).
- ⁸ Versos similares aparecen para los huesos de Patroclo aunque no está presente la referencia cromática (XXIII, vv. 252-254).

⁹ Para un análisis del tejido de Helena en *Odisea*, cfr. Mueller (2010).

¹⁰ Para la debatida cuestión del bordado, cf. Wagner-Hasel (2020 [2000], p. 163).

¹¹ Uno no puede dejar de recordar el momento en el canto VI en el que Héctor, en compañía de su esposa y su hijo, se quita el casco para que Astianacte lo reconozca (VI, vv. 466 y ss.).

¹² Para una feminización de Troya y Tebas en Eurípides, cf. Rodríguez Cidre (2014).

¹³ Recordemos que los griegos llaman *authéntes* al vínculo que denota una suerte de perversión del parentesco, en el sentido de una unión no dada en virtud de la *philia*, sino a partir del homicidio de un familiar (BELFIORE, 2000, p. 81-85).

¹⁴ El otro velo maternal es el que aparece también en el último canto (XXIV, vv. 93-94) en función de la diosa Tetis.

UNA MADRE EN DUELO: DOLOR Y RESISTENCIA, DE *ILÍADA* A LA ACTUALIDAD*

María del Pilar Fernández Deagustini**

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar el discurso que compone el lamento funeral de Tetis (Il. XVIII, vv. 49-64), tanto desde su composición artística como desde la perspectiva de los estudios culturales, considerando su posición estratégica en el canto y en la totalidad del poema iliádico. Observaremos las diferencias que este discurso presenta frente al patrón típico del lamento funeral (ALEXÍOU, 2002), las emociones que transmite y la manera en que resulta subversivo respecto del código heroico. Asimismo, demostraremos que la actualidad de *Iliada* reside en su expresión de experiencias emocionales que trascienden el tiempo y el espacio.

Palabras clave: madre; duelo; Tetis; *Iliada*; actualidad.

A MOTHER IN GRIEF: PAIN AND RESISTANCE, FROM *ILLIAD* TO TODAY

Abstract: The objective of this article is to analyze the discourse that makes up the funeral lament of Tethys (Il. 18. 49-64), both from its artistic composition and from the perspective of cultural studies, considering its strategic position in the book and in its entirety of the iliadic poem. We will observe the differences that this discourse presents compared to the typical pattern of funeral lament (ALEXÍOU, 2002), the emotions it transmits and the way it is subversive with respect to the heroic code. Likewise, we will demonstrate that the current situation of the *Iliad* resides in its expression of emotional experiences that transcend time and space.

Keywords: mother; grief; Tethys; *Iliad*; today.

* Recibido em: 07/08/2020 e aprovado em: 16/10/2020.

** Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es profesora adjunta del Área Griego en dicha universidad y profesora titular en Griego I, II, y III y Literatura Griega de la Universidad Católica de La Plata. Actualmente integra el proyecto "Del Treno al Epitafio: poética del lamento funeral en la literatura griega clásica. Inflexiones", financiado por la UNLP. E-mail: mfernandezdeagustini@fahce.unlp.edu.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7257-5987>.

ὥς δ' ὄρνις ἀπτῆσι νεοσσοῖσι προφέρησι
μάστακ' ἐπεὶ κε λάβησι, κακῶς δ' ἄρα οἱ πέλει αὐτῆ,
ὥς καὶ ἐγὼ πολλὰς μὲν ἀϋπνοὺς νύκτας ἴαυον,
ἦματα δ' αἵματόεντα διέπρησσον πολεμίζων
ἀνδράσι μαρνάμενος ὀάρων ἔνεκα σφετεράων.

*Como el ave lleva a los implumes pichones la comida,
cada vez que la consigue, incluso privándose de ella,
así yo pasé largas noches de insomnio y días sangrientos entregado
a la lucha, conteniendo contra hombres por sus esposas.*

(HOMERO. II. IX, vv. 323-327)

Cuando enseñamos los textos griegos antiguos en general e *Iliada* en particular, es común que los docentes procuremos recurrir a todo tipo de compulsas con la actualidad para ayudar a nuestros estudiantes a imaginar y, sobre todo, comprometerse con la historia que se cuenta. Las percepciones que habilita este diálogo entre la antigüedad y el presente resultan fundamentales para pensar no solo cómo, sino por qué llevamos la épica griega arcaica a clase, tanto como para discutir el impacto cultural que aún demuestra tener.

El símil propuesto como epígrafe de esta publicación es parte de un discurso que Aquiles dirige a Patroclo en la soledad de su tienda de campaña, en el canto IX, mientras se encuentra voluntariamente retirado del combate producto de su cólera contra Agamenón, líder del ejército griego. En este símil, Aquiles se conecta visceralmente con las mujeres que él mismo ha dejado viudas, privadas de sus hijos o esclavizadas, durante el tiempo en el que ha participado de la guerra. La comparación con una madre que alimenta a sus crías condensa múltiples y sustanciales sentidos,¹ tanto en cuanto al género épico como en cuanto a la trama del poema, porque, por un lado, revela cómo el héroe se siente en relación con sus camaradas y cómo ha sido herido en su honor, pero también porque anticipa el futuro inmediato de su dolor, enojo y culpa ante la pérdida de su mejor amigo. Asimismo, la metáfora expandida a través de la cual Aquiles compone su estado de ánimo es trascendente en el sentido más amplio de la obra y en un futuro apenas más remoto de la trama, porque se aloja en la memoria del espectador pero se desplaza, suscitando la paradoja: Aquiles, agente,

se vuelve más tarde paciente; la madre figurada se vuelve hijo literal; el protector, protegido, porque la metáfora del ave-madre se torna metonimia de *Iliada* en el canto XVIII, momento en el cual Tetis elabora la muerte del propio Aquiles.

El símil trunco de *Iliada* IX anticipa futuros eventos para una audiencia que sabe bien lo que ocurrirá a continuación, gracias a la condición tradicional del mito. La elaborada imagen maternal permite unir el duelo de Aquiles por la pérdida de Patroclo (en la batalla, sin la protección de Aquiles que debería haber tenido) con el duelo de las madres que él mismo ha puesto a llorar, entre las que se encuentra Hécuba, madre de Héctor, su principal enemigo e, incluso, la suya propia. Una cadena de gestos últimos de protección, una cadena de madres en duelo.

El tema del lamento funeral ha sido objeto de notable atención por parte de los helenistas en las últimas décadas. La corriente feminista en particular ha encontrado en este tema un campo de estudio satisfactorio, ya que el lamento ritual ha demostrado ser una actividad prominente para las mujeres en las sociedades antiguas. Notablemente, parece haber sido el único medio a través del cual las mujeres pudieron tener voz pública e, incluso, influir en los asuntos de la comunidad.

Las conclusiones de estos numerosos y fértiles estudios, tanto de clasicistas como de antropólogos, presentan una serie de aspectos en común.² En primer lugar, todas las investigaciones coinciden en que el lamento, especialmente en las sociedades patriarcales, fue una actividad marcada por el género.³ Por lo tanto, la mujer subestimada, además de cierto control sobre la vida (como madre, partera o matrona), tenía también cierto control sobre la muerte, precisamente a través de su significativo rol en los ritos funerales (HOLST-WARHAFT, 1995, p. 3). En segundo lugar (y aunque no planteado en estos términos hoy tan elocuentes), los estudios destacan que una mujer en duelo era una figura *empoderada* y era vista como una amenaza potencial para el funcionamiento ordenado de la esfera pública masculina. En la Grecia arcaica, la voz desgarrada de la mujer doliente podía socavar el código viril de la gloria militar. El poder corrosivo del lamento femenino era tal que se ha probado cómo más tarde, en la época clásica, los hombres se esforzaron por controlarlo severamente. La intensificación de esos esfuerzos “amordazantes” se refleja en la tragedia del s. V.

La potencia del lamento femenino para resistir e incluso subvertir el sistema de valores dominante generó (y genera) un interés particular entre los homeristas, porque las mujeres lloran la muerte de los héroes, en lugar de celebrarla. Por lo tanto, el lamento en el contexto épico puede parecer inconsistente e incluso perturbador en relación con el propósito característico y definitorio del género, que es conmemorar las hazañas heroicas (MURNAGHAN, 1999, p. 213 y ss). Según afirma Dué (2002), en la tradición griega las mujeres han cantado siempre canciones acerca de la guerra y las acciones heroicas, pero cuando cuentan sobre Troya, la canción es de *penthos*, no de *kleos*; de luto, no de glorificación.⁴ De este modo, la poesía épica incorpora las tradiciones del canto de las mujeres, de manera de proveer una perspectiva alternativa de la acción narrada.⁵ A lo largo de estas canciones femeninas la audiencia o el público lector experimenta el deseo de que la hostilidad concluya, porque en estas otras inflexiones de la voz, los niños sufren las consecuencias de las decisiones de sus padres en destinos inhumanos, los maridos resultan caídos en guerra, las mujeres viudas, violadas y tomadas como cautivas. Las madres, huérfanas de hijos.

En consecuencia, la épica subsume un modo de cantar distintivamente femenino dentro de su propio modo de expresión, el hexámetro dactílico, transformándolo desde el interior pero manteniendo sus características esenciales.⁶ No obstante la coincidencia en la forma, el lenguaje y muchos temas de las canciones heroicas, este canto de lamento difiere de la épica en un aspecto fundamental:⁷ se ejecuta en un contexto de reunión, en un colectivo de mujeres amigas y parientes, en *sororidad*. Este contexto performativo afecta el impacto y el contenido de sus canciones, porque la existencia de un mundo silenciado y separado de mujeres crea oportunidades para relaciones sólidas entre ellas, abriendo resquicios para la expresión de sus experiencias.

Sin duda, las investigaciones de Dué (2002; 2006) han constituido un hito en los estudios de este siglo acerca del lamento funeral, sobre todo en el contexto de la épica homérica. No obstante, resulta necesario señalar que la autora se concentra en el análisis de un corpus específico: el de las mujeres cautivas. En dicho recorte, queda fuera un duelo insoslayable en el relato de la guerra de Troya: el de Tetis por la muerte de Aquiles. Por lo tanto, la propuesta de este artículo consiste, precisamente, en analizar la expresión de lamento de esta madre divina.

El breve canto funeral de Tetis ocupa un lugar clave en el poema. En la estructura total de *Iliada*, el canto XVIII divide a la obra en dos, según los dos circuitos de cólera que experimenta Aquiles, primero contra Agamenón, por haber ultrajado su honor, y, a partir de la muerte de Patroclo, contra Héctor. Durante el primero de ambos circuitos, como revela el símil del canto IX del epígrafe, el héroe se retira del combate para castigar al líder de la armada griega; durante el segundo, la sed de venganza lo impulsa a regresar a la guerra para proteger la honra de su mejor amigo, muerto por su airada irresponsabilidad.

El canto XVIII, a su vez, se divide en dos partes.⁸ La primera (vv. 1-367) comprende la reaparición de Aquiles en la trama narrativa, ausente del relato desde el canto XVI (vv. 220-226), en la fatídica escena en la que concede entregar sus armas a Patroclo para combatir en su lugar. La segunda involucra la famosa escena de la *hoplopoiía* o “elaboración de las armas” por parte de Hefesto (vv. 368-617), que constituye una demostración exacerbada de la preocupación y protección maternal de Tetis, quien intercede para que Aquiles cumpla con su propósito de resarcimiento y con el destino inevitable de su muerte. Por este motivo, a propósito del lamento de Aquiles y los mirmidones ante el cuerpo rescatado de Patroclo, el canto XVIII compone la prolepsis de los funerales del propio Aquiles, es decir, el final no cantado de *Iliada*.

El discurso de Tetis, por lo tanto, no solo recupera la atención del espectador en el héroe protagónico, sino que instala una contradicción incómoda y en cierta medida irónica en el seno del poema, la de la inmortalidad de la gloria y la mortalidad del ser humano y, junto a ella, una coyuntura perturbadora, coherente con la lógica del mito pero inquietantemente angustiante: la experiencia de una madre que sobrevive la muerte de su hijo.

Esta posición enfática del lamento funeral de Tetis en el canto XVIII y en la totalidad del poema iliádico, un aspecto crucial en el análisis literario, impulsa a reflexionar, por un lado, sobre su composición artística; por el otro, sobre su trascendencia en los estudios culturales (PERKELL, 2008).⁹ Precisamente ubicado entre la clausura de un circuito de cólera y la apertura de otro, el lamento de la madre de Aquiles contribuye, tanto como el símil del ave en el canto IX, a poner en cuestionamiento el código heroico.¹⁰ Según la lectura que proponemos en este artículo, es posible entender este breve canto de Tetis como otra de las estrategias a través de las

cuales el género épico y sus usuarios problematizan un cúmulo de valores tradicionales en un momento de cuestionable vigencia. Efectivamente, una característica notable de este lamento funeral es que no alaba la gloria de Aquiles. En cambio, señala la impotencia de una “madre infortunada de un varón excelente” (δυσσαριστοτόκεια, v. 54).

Recordemos brevemente el contexto en el que se desarrolla el lamento de esta madre.¹¹ El canto XVIII comienza cuando Antíloco anuncia a Aquiles la noticia de la muerte de Patroclo. Consternado, el héroe realiza acciones de duelo en el marco de su seno más íntimo y llora desgarradoramente. Como consecuencia, Tetis escucha su llanto desde las profundidades del mar y lidera a las Nereidas en un lamento por su hijo. Por lo tanto, el canto XVIII promueve un cambio de objeto no solo respecto del circuito de cólera, sino también respecto del motivo de duelo. La aflicción por la muerte de Patroclo se desplaza a la aflicción por la anunciada muerte de Aquiles.

El corrimiento del objeto de duelo resulta favorecido por dos recursos narrativos, que propician la verosimilitud de la prolepsis. El primero consiste en que, tras enterarse de la trágica noticia, Aquiles despliega una serie de acciones vinculadas con el ritual fúnebre (la *próthesis*),¹² pero no pronuncia discurso alguno. Por eso, el lugar de las palabras puede ocuparlo, sin generar disonancia alguna, el canto de Tetis. El segundo recurso es el cambio en la focalización espacial, que se mueve de la tienda del héroe hacia las profundidades marinas, donde Tetis, mientras Aquiles llora a su amigo, encabeza el siguiente canto de duelo junto a las Nereidas, introducido por el narrador (vv. 49-64):¹³

*ἄλλαι θ' αἶ κατὰ βένθος ἄλως Νηρηίδες ἦσαν.
τῶν δὲ καὶ ἀργύφρον πλῆτο σπέος· αἶ δ' ἅμα πᾶσαι
στήθεα πεπλήγοντο, Θέτις δ' ἐξῆρχε γόοιο·

'κλῦτε κασίγνηται Νηρηίδες, ὄφρ' εὖ πᾶσαι
εἶδεν' ἀκούουσαι ὅσ' ἐμῶ ἔνι κήδεα θυμῶ.
ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσσαριστοτόκεια,
ἦ τ' ἐπεὶ ἄρ τέκον υἱὸν ἀμύμονά τε κρατερόν τε
ἔξοχον ἠρώων· ὃ δ' ἀνέδραμεν ἔρνεϊ Ἴσος·
τὸν μὲν ἐγὼ θρέψασα φυτὸν ὧς γουνῶ ἀλωῆς
νηυσὶν ἐπιπροέηκα κορωνίσιν Ἴλιον εἶσω*

*Τρωσὶ μαχησόμενον· τὸν δ' οὐχ ὑποδέξομαι αὐτίς
οἴκαδε νοστήσαντα δόμον Πηληϊῶν εἶσω.
ᾄφρα δέ μοι ζῶει καὶ ὄρᾳ φάος ἡελίοιο
ἄχνηται, οὐδέ τί οἱ δύναμαι χραισμῆσαι ἰοῦσα.
ἀλλ' εἴμ', ᾄφρα ἴδωμι φίλον τέκος, ἥδ' ἔπακούσω
ὄττι μιν ἴκετο πένθος ἀπὸ πτολέμοιο μένοντα.*

Y había otras Nereidas bajo la profundidad del mar. Ciertamente, la gruta resplandeciente de blancura se llenó de ellas. Y estas, todas, se golpeaban simultáneamente el pecho, y Tetis dio comienzo al góos:

“Oigan, hermanas Nereidas, hasta que, todas, prestando atención, sepan bien cuántas penas hay en mi corazón. ¡Ay de mí!, yo, desdichada, ¡ay de mí!, madre infortunada de un varón excelente, porque, como es la regla, engendré un hijo no solo irreprochable sino también fuerte y sobresaliente entre los héroes, y a este hicimos crecer igual a un brote. A él, por un lado, yo, después de criarlo como un retoño en un suelo cultivado, lo he enviado hasta Ilión en las cóncavas naves para combatir contra los troyanos. A él, por otro lado, no voy a recibirlo otra vez porque no habrá de regresar a casa, a la morada de Peleo. Pero mientras para mí vive y ve la luz del sol, está afligido, y no soy capaz de ayudarlo en nada, aunque vaya. Sin embargo me voy, para poder ver a mi hijo, y voy a escuchar qué pena llegó hasta él, mientras permanece lejos de la guerra”.

En primera instancia, cabe señalar cómo el poema compone rápidamente la *ocasión* (CALAME, 1997) en la que irrumpe este canto (vv. 49-51), de modo de lograr un perfecto acoplamiento con la escena inmediatamente previa, en la tienda de Aquiles. Según advierte el narrador, la canción de Tetis surge en el marco de un acto ritual: la *performance* coral de una ceremonia funeraria.¹⁴ Si, como afirma Ford (1994), los géneros no se deben definir por reglas, sino por los protocolos de ocasiones socialmente construidas, el discurso de Tetis debe analizarse en función de esa ocasión específicamente nombrada, la del *góos*.

Muchas palabras griegas denotan lamento, pero otras nombran géneros corales. Alexíou, en su estudio seminal sobre el lamento ritual iniciado en la

década del '70, ha distinguido dos géneros corales diferentes en torno a la muerte. Uno ejecutado por cantores profesionales masculinos, denominado *thrénos*; ¹⁵ otro ejecutado por las parientes femeninas del muerto, llamado *góos*, en el que las mujeres expresaban sentimientos personales acerca de la pérdida. En ambos casos, tanto el más normado como el más espontáneo, resulta distintivo el desarrollo antifonal, indicado en las fuentes literarias mediante la fórmula “x comenzó el lamento” (ἐξάρχω); “xxx se lamentaron luego”. ¹⁶ Por lo tanto, el poema orienta al espectador hacia la recepción del discurso de la madre de Aquiles como un canto ritual coral fúnebre, socialmente reconocible no solo para los oyentes contemporáneos a la performance de *Iliada*, sino también para los oyentes y lectores de la época clásica e, incluso, actual, como han demostrado estudios más recientes que investigan el género diacrónicamente (SUTER, 2008; CALAME et al., 2010).

Sin duda, uno de los aspectos innegables del canto funeral, más allá del tiempo y espacio en el que tenga lugar, es su función terapéutica: verbalizar el dolor al compartirlo con otros lo hace más tolerable, tanto para quien que se lamenta como para el resto de los dolientes. Este potencial terapéutico es singular en el caso del canto de Tetis, porque exterioriza sentimientos y preocupaciones diferentes respecto de otras mujeres que intervienen con su voz en *Iliada*. Tetis es una divinidad y su vida no corre ningún peligro, ni por la guerra ni por la muerte de su hijo. Aquiles no es su sostén, él no constituye salvaguarda alguna para ella, como manifiestan en cambio Andrómaca, Helena, Hécuba o Briseida en sus cantos. El lamento de esta madre, por el contrario, se concentra exclusivamente en el esfuerzo y compromiso con la crianza y en la desazón ante una pérdida inevitable.

En este punto, para demostrar la singularidad de esta entre las otras composiciones funerales femeninas del poema, resulta conveniente retomar la investigación insoslayable de Alexíou. Según la autora, los lamentos tradicionales griegos generalmente conforman un patrón tripartito (ABA), que consiste en (A) una apelación directa al muerto, (B) un relato acerca del pasado o del futuro y (A) nuevamente la apelación, acompañada del reproche y la queja (Alexíou, 2002, p. 133). Si bien, como se aclara en este estudio, no todos los lamentos siguen la misma matriz compositiva, numerosos ejemplos conservados informan sobre la existencia de esta base tradicional. La pregunta que surge como consecuencia de este aserto es, evidentemente, por qué el canto de Tetis no se ajusta al patrón típico, qué emociones transmite y de qué manera resulta subversivo respecto del código heroico.

El canto de Tetis sigue el patrón tripartito, pero presenta significativas variaciones en la composición de cada una de ellas. En primer lugar, la apelación (A), comprendida entre los versos 52 y 54, presenta una enunciación compleja, en tanto es doble: comunitaria y personal. El primer verso señala la primera diferencia respecto de los otros lamentos femeninos de *Iliada*, porque, en lugar de dirigirse al muerto, la doliente convoca a sus hermanas: “Οἶγαν, hermanas nereidas” (κλύτε κασίγνηται Νηρηϊδες, v. 52). Tetis congrega al colectivo, su primera reacción es transferir la pena, es decir, involucrar al círculo de contención y continuar esa traza infinita de pesares que permiten morigerar el dolor: el desconsuelo de Aquiles se recoge en su madre y su madre se recoge en sus hermanas. Tetis necesita desahogar su angustia, por eso aclara: “hasta que, todas, prestando atención, sepan bien cuántas penas hay en mi corazón” (ὄφρ’ ἐὺ πᾶσαι/ εἶδεν’ ἀκούουσαι ὅσ’ ἐμῶ ἔνι κήδεα θυμῶ, vv. 52-53). En segundo lugar, allí donde los lamentos suelen presentar lo que Parkell (2008, p. 98) llama una “expresión superlativa de afecto” introductoria, dirigida al ser querido, Tetis se quiebra con una expresión superlativa autorreferencial, en la que demuestra el acabado conocimiento de su pesar, atado, en tanto divinidad, a la contingencia de lo humano como consecuencia del amor: “¡Ay de mí!, yo, desdichada, ¡ay de mí!, madre infortunada de un varón excelente” (ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσαριστοτόκεια, v. 54).

Tetis sabe bien que su desdicha está ligada a la extraordinariedad de su hijo, a quien parió conociendo su temprano destino. Esta consciencia marca otra diferencia respecto de las convenciones, temas y fórmulas con las que Alexίου tipifica el género. Frente a las dudas y los cuestionamientos con los que los seres humanos principian la elaboración de una pérdida,¹⁷ la diosa asume las disposiciones del hado aceptando su condición. Efectivamente, *δυσαριστοτόκεια* (v. 54) es, no por casualidad, una *hápax*. Una palabra inédita debe ser creada para designar una maternidad excepcional, la de una mujer que procrea al mejor, para perderlo pronto. A través de este adjetivo predicativo tan complejamente compuesto, Tetis se autodefine mientras se autocompadece, porque el dolor es parte de su maternaje (-τόκεια), uno desviado (δυσ-), distinto, porque es el maternaje de un héroe (-αριστο-). El *hápax* constituye, de este modo, una puesta en abismo del lamento y la clave de comprensión para la crítica al *status quo*.

Entre los versos 55 y 62 tiene lugar la segunda sección (B), el relato proyectado hacia otras temporalidades.¹⁸ Tal como en el lamento convencional,

Tetis refuerza con esta parte su apelación contrastando, en su canto, todos los tiempos: pasado (vv. 55-59), futuro (vv. 59-60) y presente (vv. 61-62). Tras una apelación distinta, a sus hermanas y a su condición privativa de madre divina, la doliente no canta sobre las excelencias del ser querido muerto a lo largo de su vida y la oposición con su suerte actual, ni sobre las esperanzas abrigadas entonces y la desesperación de las desamparadas mujeres que lo sobreviven. En cambio, en absoluta coherencia con la invocación compuesta inicial, Tetis compone un relato en el que traduce abiertamente la inversión propuesta desde el comienzo del canto, entre sujeto doliente y objeto de dolor.

En la sección, la morfosintaxis del pasaje es transparente. Por una parte, las referencias a Tetis corresponden al ámbito del sujeto (“engendré”, τέκον, v. 55, “yo, después de criarlo... le he enviado”, ἐγὼ θρέψασα ... ἐπιπρόεθα..., vv. 57-58; “no lo recibiré otra vez”, οὐχ ὑποδέξομαι αὐτίς, vv. 59), e incluso en ese mismo ámbito integra el esfuerzo de sus hermanas en la crianza compartida (“lo hicimos crecer”, ὁ δ’ ἀνέδραμεν, v. 56). Por otra parte, las referencias a Aquiles corresponden al campo del objeto (“un hijo”, υἱὸν, v. 55; “a este”, ὁ δ’, v. 56; “a él”, τὸν μὲν..., τὸν δ’..., vv. 57 y 59). La alteración en la convención tradicional proyecta las emociones privativas de esta madre, cuya única angustia es haberse entregado al cuidado de su hijo a quien, como siempre supo, perdería pronto.

Asimismo, en esta segunda sección, las palabras tiernas con las que Tetis expresa su dedicación pasada retoman imágenes características del lamento convencional, lo que Alexίου ha denominado el “método alusivo”, es decir, los *trópoi* a través de los cuales el doliente evita las referencias explícitas a la muerte.¹⁹ En primer lugar, llama nuestra atención la reelaboración de la metáfora del mundo vegetal (ALEXÍOY, 2002, p. 195): la referencia tradicional al hombre muerto como un árbol en el que se destaca su fortaleza y madurez, muta en este canto a la imagen del brote, destacando la protección y el cuidado maternos y la vulnerabilidad de Aquiles (vv. 56-57, especialmente ἔρνεϊ ἴσος). Con ello se asocia la inversión de otro tropo señalado por Alexίου, ya que el muerto, convencionalmente representado como sostén doméstico,²⁰ visto desde la perspectiva de una divinidad y, desde ya, de una madre, se revela como absolutamente frágil. Un tercer tópico, el del viaje, que en los lamentos de patrón típico se expresa como el viaje figurado del camino al Hades, se presenta aquí con valor literal: el viaje hasta Ilión sin regreso, estipulado por el hado (vv. 58-59).

Finalmente, Tetis recurre a la metáfora de la luz y, precisamente, es la alteración de esta imagen lo que introduce la última novedad de la sección. En prácticamente todas las culturas de todos los tiempos, “no ver la luz del sol” es morir. Pero el lamento de Tetis no es un canto de lamento cabal, sino uno proléptico: Tetis llora a Aquiles porque sabe que, tras vengarse de Héctor por la muerte de Patroclo, le tocará morir a él. No obstante el conocimiento de esa profecía que los espectadores, lectores y el propio Aquiles conocemos desde el canto I de *Iliada*, el mejor de los aqueos, hijo de una diosa, vive. Por eso, Tetis señala esa vida precaria con final próximo, en la que aun queda un tiempo de goce, un plazo para participar en la vida de Aquiles. Consecuentemente, la segunda sección (B) cierra con dos versos significativos: “Pero mientras para mí vive y ve la luz del sol, está afligido, y yo no soy capaz de ayudarle en nada, aunque vaya” (ὄφρα δέ μοι ζῶει καὶ ὄρᾳ φάος ἠελίοιο/ ἄχνηται, οὐδέ τί οἱ δύνamai χραισμησαι ιοῦσα, vv. 61-62). En ese punto, la diosa cambia abruptamente el foco del discurso, reflejado en el encabalgamiento del verso 62. Entonces, sobre el final del lamento, el objeto de dolor se vuelve a mostrar como sujeto en duelo: Aquiles “sufre” (ἄχνηται), porque es humano y está vivo. Por eso Tetis se sobrepone a su pena y resuelve inmediatamente acudir en su ayuda, aun sabiendo que nada puede hacer contra el destino (v. 62).

La última parte del canto, que en el lamento convencional tipificado por Alexiou estaría constituida por la recuperación de la apelación inicial (A), también cumple aquí con esta coherencia, aún en una composición original como este canto. El *góos* cierra siguiendo el patrón compositivo en pares, típicamente homérico. De este modo, los versos de apertura (vv. 52-53) se corresponden con los de clausura (vv. 63-64).²¹ De esta correspondencia, merece la pena señalar ciertas alteraciones. En el comienzo, Tetis convocaba a las Nereidas para transferir la pena alojada en su corazón. Sus hermanas fueron congregadas para oír. Con el canto en ciernes, la pena era el sujeto, el motivo para cantar. En el final, es Tetis la que deja a sus hermanas para escuchar a Aquiles y la pena es aquí objeto de atención y símbolo de cuidado. De este modo, esta composición anular artísticamente destacable propone dos momentos en el lamento de la madre: primero, la verbalización de la angustia y de la necesidad del desahogo; finalmente, la aceptación de la circunstancia y el acto de entrega incondicional a su hijo. En definitiva, el lamento de Tetis exhibe el diseño de un “círculo de apoyo” en el marco de la comunidad, en el cual compartir el dolor permite consolarse y consolar, aceptarse y aceptar, repararse y reparar.

El duelo de Tetis por la muerte de su hijo pone de manifiesto la tensión en *Iliada*. Por un lado, la matriz del género funeral, con su excepcional y auténtica forma, promueve una gama de valores alternativos a aquellos sostenidos por el código heroico, guiados por la pretensión de una muerte gloriosa. Por lo tanto, subvierte, en el aprecio por la vida, la ideología dominante del poema. Por otro lado, el potencial terapéutico del lamento, en una comunidad de mujeres hermanadas para organizar sus emociones, irrumpe en ese sistema establecido y lo desestabiliza. Frente a la norma maculina, surge la voz femenina dando forma colectiva al dolor.

Desde ya, no olvidamos las palabras iniciales de esta publicación. Ratificamos que una filología del siglo XXI que no establezca diálogos con el presente resulta insostenible y se encuentra en peligro de autoextinguirse entre interminables búsquedas herméticas.²² *Iliada* es actual porque expresa experiencias emocionales que trascienden el tiempo y el espacio, que evocan otras pérdidas, otras madres. Porque el lamento da a las mujeres una voz pública que, durante mucho tiempo, no les estuvo permitida en otro contexto, muchas madres pudieron congregarse y usar su llanto para protestar contra el sistema establecido. Tetis, de este modo, se nos muestra como paradigma de las madres que sobreviven a sus hijos.

Muchas son las madres dolientes pero *sororas* y *empoderadas* que hoy, tal como hace casi tres mil años en la Grecia arcaica, lloran y resisten. Porque la resistencia es sobrellevar la pena, pero también continuar la lucha, denunciar. Como tantas, *Nuestras Madres*, las de Plaza de Mayo, el 30 de abril de 1977 iniciaron una larga y angustiosa lucha por obtener información acerca de sus hijos desaparecidos y sus nietos nacidos en cautiverio durante la junta de gobierno militar argentina. Las “locas de Plaza de Mayo”, desgarradas por el sufrimiento cotidiano que provocaba tocar las puertas de los cuarteles impenetrables, aun hoy son un fenómeno inédito en la historia de las luchas populares, un ejemplo de “salud mental” por haberse negado “a olvidar en tiempos de amnesia obligatoria”, como vislumbró Galeano en *Utopías*. Como ellas, otras mujeres, a lo largo y ancho del planeta, solidarizan la maternidad, se conduelen y manifiestan la fortaleza del colectivo, nacida de la completa vulnerabilidad: las *Rastreadoras*, las madres mexicanas que buscan a sus hijos todos los miércoles y domingos en el Estado de Sinaloa, codiciado por los cárteles; las mujeres que conforman “Femme Debout” en Bangui, capital de la República Centroafricana, un grupo conformado por viudas y huérfanas de guerra tras el conflicto

sectario entre grupos armados islámicos y cristianos desplegados a lo largo del país en 2013; las madres de Srebrenica, que demandaron al Consejo Europeo el reconocimiento del 11 de julio como Día Oficial de Remembranza tras el genocidio más terrible después de la Segunda Guerra Mundial. Estas y otras madres de caídos en las infatigables guerras recientes y actuales, de víctimas de gatillo fácil y de otros crímenes de lesa humanidad, empuñan *gōoi* incesantes porque aún no encuentran consuelo, jamás aceptarán la ausencia de sus hijos y nunca lograrán ser reparadas. No obstante, a pesar de su dolor, resisten.

Documentación escrita

EDWARDS, Mark. *The Iliad: a commentary: books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. v. V.

HOMER. *Homeri Opera* in five volumes. (Perseus Digital Library). Oxford: Oxford University Press, 1920.

Referencias bibliográficas

ALEXÍOY, Margaret. *Ritual lament in Greek tradition*. Revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos. Lanham, Md: Rowman Littlefield, 2002.

CALAME, Claude. *Choruses of young women in Ancient Greece: their morphology, religious role, and social function*. Rev. ed. Trans. D. Collins and J. Orion. Lanham, Md: Rowman Littlefield, 1997.

CALAME, Claude; DUPONT, Florence; LORTAT-JACOB, Bernard; MANCA, Maria. *La voix actée*. Pour une nouvelle ethno-poétique. Paris: Éditions Kimé, 2010.

DUÉ, Casey. *Homeric variations on a lament by Briseis*. Lanham, Md: Rowman Littlefield, 2002.

DUÉ, Casey. *The captive woman's lament in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 2006

EDWARDS, Mark. *Homer. Poet of the Iliad*. Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1987.

FORD, Andrew. *The genre: traditional definitions of epic*. In: Homer. *The Poetry of the Past*. Ithaca: Cornell University Press, 1994, p. 13-56.

- FORD, Andrew. Epic as genre. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.). *A new companion to Homer*. Leiden/New York/Köln: Brill, 1997, p. 396-414.
- HOLST-WARHAFT, Gail. *Dangerous voices: women's lament in Greek literature*. London/New York: Routledge, 1992.
- MARTIN, Richard. *The language of heroes*. Speech and performance in the *Iliad*. Ithaca/New York/London: Cornell University Press, 1989.
- _____. Epic as genre. In: FOLEY, John M. (ed.). *A companion to ancient epic*. Malden, MA/Oxford: Blackwell, 2005, p. 9-19.
- _____. Myth, performance, poetics. The gaze from classics. In: MARCUS, George; PANOUGIÁ, Neni (eds.). *Ethnographica moralia: experiments in interpretative anthropology*. New York: Fordham University Press, 2008, p. 45-52.
- _____. Introduction. In: LATTIMORE, Richard. *The Iliad of Homer*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2011, p. 1-66.
- MURNAGHAN, Sheila. The poetics of loss in Greek epic. In: BEISSINGER, M., TYLUS, J.; WOFFORD, S. (eds.). *Epic traditions in the contemporary world: the poetics of community*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1999, p. 203-220.
- NAGY, Gregory. Lamentation and the Hero. In: *The best of the Achaeans: concepts of the hero in Archaic Greek poetry*. Revised ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999, p. 95-117.
- PERKELL, Christine. Reading the Laments of *Iliad* 24. In: SUTER, Ann (ed.). *Lament. studies in the Ancient Mediterranean and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 93-117.
- RICHARDSON, N. Reflections of choral song in early hexameter poetry. In: ATHANASSAKI, Lucía; BOWIE, Ewen. (eds.) *Archaic and Classical choral song*. Berlin: De Gruyter, 2011, p. 15-32.
- SEGAL, Charles. Archaic choral lyric. In: EASTERLING, Pat; KENNEY, Edward (Eds.). *Early Greek poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 124-160.
- SILK, Michael. *Homer. The Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SUTER, Ann (Ed.) *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SWIFT, Laura. Threnos and ritual lament. In: _____. *The hidden chorus*. Echoes of genre in tragic lyric. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 298-366.

WEBSTER, Thomas. *Literary Sources. Down to the time of Homer*. In: _____ . *The Greek Chorus*. London: Methuen, 1970, p. 46-55.

ZEITLIN, Froma. *Playing the Other. Gender and society in Classical Greek literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Notas

¹ Según indica Edwards (1991, p. 104), los símiles desarrollados son raramente asignados a los personajes. No obstante, el narrador pone en boca de Aquiles cuatro símiles de este tipo, retratándolo como un héroe preocupado con su propio heroísmo, en tanto el símil constituye una forma de reflexionar desde otro punto de vista. Por otro lado, como indica el comentador, los símiles que reflejan a padres protegiendo a sus hijos constituyen un grupo en *Iliada* (IV, vv. 130-131; V, vv. 554-558; VIII, v. 271; XII, vv. 167-170, XII, vv. 433-435; XVI, vv. 259-265).

² Estas investigaciones sobre los géneros vinculados a los ritos funerarios surgen en el marco de un interés más amplio de los helenistas por el estudio de la coralidad, basados en la premisa (hoy irrefutable) de que la canción coral jugó un rol esencial en afirmar los valores y la solidaridad en la comunidad griega, desde la época arcaica. Sus formas básicas y subgéneros están atestiguados en Homero (WEBSTER, 1970; SEGAL, 1989; SWIFT, 2010, RICHARDSON, 2011).

³ Tanto hombres como mujeres honraron con lamentos a los muertos, pero, como ha establecido Alexíou (2002), de maneras diferentes.

⁴ Sobre la equivalencia entre *kleos* y *penthos* en la épica griega arcaica, cfr. Nagy (1999, p. 94-117).

⁵ En palabras de Zeitlin (1996, p. 363), “playing the other”, actuar como el otro, abre el uno mismo a la posibilidad de emociones usualmente excluidas, como el miedo y la compasión. La aseveración de la autora es válida para este contexto, aún cuando ella se refiere al género teatral. Asimismo, Alexíou (2002) afirma que el canto de lamento por los muertos cumple una doble función: objetivamente, es diseñado para honrar y apaciguar al muerto, mientras que, subjetivamente, da expresión a un amplio rango de emociones en conflicto.

Son muchos los estudiosos que se han dedicado a analizar la “permeabilidad” del género épico. Ford (1997) define la épica homérica en relación con otras formas de canción nombradas y reconocidas en la Grecia arcaica. Afirma que, aunque los proemios prometen una “épica heroica”, *Iliada* exhibe una versatilidad particular, explotando un género no épico, el del lamento funeral. El poema se mueve desde la narrativa épica hacia la expresión personal, donde el lamento funciona como un

“patrón evocativo” (*evocative pattern*) para estructurar la acción y captar el *páthos* de un evento que está más allá de la trama: la muerte de Aquiles. Según el autor, el poeta manipula los géneros: “Si a veces las convenciones de la épica son presionadas al límite, el resultado continúa siendo épico.” Martin (2005), reflexionando acerca de la selección que hace Aristóteles en *Poética* sostiene que en definitiva, la poesía homérica es mejor por su extrema cercanía con el drama trágico.

⁷ Cfr. especialmente el capítulo 1 de Dué (2002), “Men’s songs and women’s songs”.

⁸ Seguimos la propuesta estructural de Edwards (1991).

⁹ Si bien consideramos la posición literaria del autor, resolvemos ser más cautos en torno a su posicionamiento teórico en relación con desdeñar los desafíos impuestos por la “cuestión homérica”. Precisamente, consideramos que la matriz de tradición oral arroja mayor luz sobre este tipo de cantos interpretables, como consecuencia, como un producto cultural más que como el de un poeta individualizable.

¹⁰ Numerosos estudiosos han interpretado *Iliada* como un poema que cuestiona los valores heroicos tradicionales, entre ellos, Silk (1987), Martin (1989) y Ford (1997). Estos autores basan sus argumentos fundamentalmente en el examen crítico que realiza el personaje de Aquiles.

¹¹ Edwards (1991) lo incluye en una “primera sección” (vv. 1-147) del canto XVIII.

¹² Cfr. Alexíou (2002, p. 4-7, especialmente p. 6): “Meanwhile the kinswomen stand round the bier, the chief mourner, either mother or wife, at the head, and the others behind. Other women, possibly professional mourners, are sometimes grouped on the other side, but it is rare to find men, unless they are close relatives, as father, brother or son. The ritual formality of the men, who enter in procession usually from the right with their right arm raised in a uniform gesture, contrasts sharply with the wild ecstasy of the women, who stand round the bier in varying attitudes and postures. The chief mourners usually clasp the head of the dead man with both hands, while the others may try to touch his hand, their own right hand stretched over him. Most frequently both hands are raised above the head, sometimes beating the head and visibly pulling at their loosened hair.” Reconponer la escena que se describe colabora con la coherencia de la propuesta, ya que el poema propone una paradoja: Aquiles cumple con las acciones (además, propiamente femeninas) y Tetis con las palabras.

¹³ La traducción del discurso es propia, de la misma manera que la traducción del símil elegido como epígrafe. El texto griego corresponde a la edición de Oxford (1920).

¹⁴ La ceremonia permite moverse hacia otros pasajes similares de *Iliada*. Por un lado, en el nivel de la trama, hacia aquellas escenas en las que se profetiza la muerte de Aquiles; por el otro, en el nivel del género evocado, en aquellas escenas que

presentan una construcción ceremonial similar. Registramos los siguientes: en la *Hoplopoiia*, XVIII, 491-6; 569-72; 590-606. El lamento de Hécuba en XXIV (vv. 720-776) refleja la estructura formal del treno: un cantante lidera y es seguido por una voz colectiva que se une en un refrán. Los coros podían ser masculinos (es el caso de Aquiles y los mirmidones en XVIII (vv. 233-315) o femeninos, como en el funeral de Héctor XXIV (vv. 720 y s.s.) y XVIII (v. 51).

¹⁵ El treno solo se registra en *Iliada* (XXIV, vv. 720-722) y *Odisea* (XXIV, v. 60).

¹⁶ Alexίου (2002, p. 135): “The commonest Homeric formula to follow a lament is ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες (and the women wailed in answer). It implies the reiteration of wails and cries.”

¹⁷ Alexίου (2002, p. 162-164), “Initial hesitation and questions”.

¹⁸ Alexίου (2002, p. 165): “In the ancient lament, the commonest formula for this convention was to contrast one clause, introduced by *before* or *then*, with a second clause, introduced by *now*. Frequently it marked the transition from the opening address to the central narrative section, or from the central section to the final address, thus forming part of the structure”. A esto se agrega, inseparablemente como indica la autora, el contraste entre el doliente y el muerto (2002, p. 171- 177).

¹⁹ Alexίου (2002, p. 185): “the lament, it has a further ritual significance, since the mourner may deliberately avoid explicit reference to death, addressing the dead in a series of striking images and elaborating her theme through metaphors and similes”.

²⁰ Alexίου (p. 193): “It was common in the ancient lament for the mother, sister or wife to complain to the dead of the hope and comfort of which his death has deprived her, and the wretched prospect of her old age without his protection. This is often expressed by identifying the dead man with an object of support or defence”.

²¹ En ambas partes, comienzo y cierre, llaman la atención las estructuras sintácticas paralelas: verbos de audición (v. 52; v. 63), prótasis relativas (v. 53; v. 64), proposiciones subordinadas adverbiales introducidas por ὄφρα (v. 52; v. 63).

Es también notorio que esta sección es normalmente destinada a la expresión de los deseos y maldiciones por parte del doliente (ALEXÍΟΥ, 2002), lo cual intensifica la sensatez y medida de la diosa.

²² Esta acertada reflexión ha sido parcialmente tomada de la lúcida actitud de Martin frente a las dificultades de nuestra disciplina, proponiendo experimentar la “sociofilología” (2008, p. 118): “In fact, a twenty-first-century philology without strong affiliations to social anthropology, folkloristics, and performance study is increasingly untenable and in danger of exhausting itself on hermetic quests into the endlessly intertextual”.

EL TRABAJO EN LA OBRA DE HESÍODO COMO ARTICULADOR DE VÍNCULOS*

María Cecilia Colombani**

Resumen: Este artículo analizará la dimensión del trabajo en los textos de Hesíodo y lo entenderá como un articulador de relaciones sociales. En primer lugar, pensemos la dimensión del trabajo como aquello que genera la instalación del hombre en el mundo, esto es, el modo en que se apropia de su entorno y lo convierte en su hábitat, en su morada, en su albergue existencial. Es un hecho cultural y abre esa doble instalación ética y poética. Hay un *érgon*, una obra, fruto del trabajo que despliega la capacidad creadora del hombre, su condición de artífice de aquello que le pertenece y un *éthos*, un estilo de vida, un modo de ser, que vehiculiza. El trabajo resulta, así, un modo de instalación que da cuenta de un modo de vivir.

Por lo tanto, el trabajo se articula en una red de relaciones que determinan distintos ejes: un eje horizontal, que envuelve a todos los hombres, un eje ascendente, que define la relación con los dioses, un eje familiar, que en el caso de la obra se centra en la relación peculiar entre Hesíodo y su hermano, y finalmente un eje social, que toca a la comunidad en su conjunto.

Palabras-clave: trabajo, relaciones sociales, Hesíodo, Trabajos y Días.

LABOR IN THE WORK OF HESÍODO AS ARTICULATOR OF SOCIAL LINKS

Abstract: This article will analyze the dimension of work in Hesiod's texts and will understand it as an articulator of social relations. First of all, let us think of the dimension of work as that which generates the installation of men in the world, that is, how they appropriate their environment and make it their habitat, their dwelling place. It is a cultural fact and opens that double ethical and poetic installation. There is an *érgon*, a work, the fruit of the work displayed by the creative capacity of man, his condition as the architect of what belongs to him and an *éthos*, a way of life, a way of being,

* Recebido em: 19/03/2020 e aprovado em: 20/05/2020.

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

*that he conducts. The work is thus, a way of installation that accounts for a way of living. Therefore, the work is articulated in a plexus of relationships that determine different axes: a **horizontal axis**, which involves other men, an **ascending axis**, which defines the relationship with the gods, a **family axis** that in the case of the work that concerns us, focuses on the peculiar relationship between Hesiod and his brother, and finally a **social axis** that borders on the community as a whole.*

Keywords: labor; social relations; Hesiod; Works and Days.

Introducción

Análogamente, es verdad que en el mundo clásico el mito de la edad áurea o saturnia, cantado nostálgicamente por muchos poetas, desde Hesíodo a Ovidio, opone la soñada época primordial de felicidad y abundancia, exenta de toda necesidad y fatiga, a la realidad de la época histórica, dominada por la exigencia del trabajo, que, según el mito ha nacido a consecuencia y como castigo de un pecado original. (MONDOLFO, 1969, p. 357)

Este artículo analizará la dimensión del trabajo en los textos de Hesíodo y lo entenderá como un articulador de relaciones sociales. En primer lugar, pensemos la dimensión del trabajo como aquello que genera la instalación del hombre en el mundo, esto es el modo en que se apropia de su entorno y lo convierte en su hábitat, en su morada, en su albergue existencial, en su “ser en el mundo” (HEIDEGGER, 1997, p. 79). Es un hecho cultural y abre esa doble instalación ética y poética. Hay un *érgon*, una obra, fruto del trabajo que despliega la capacidad creadora del hombre, su condición de artífice de aquello que le pertenece y un *êthos*, un estilo de vida, un modo de ser, que vehiculiza. El trabajo resulta así, un modo de instalación que da cuenta de un modo de vivir.

El trabajo es aquella actividad que antecede cualquier otra, fundamentalmente porque es la que permite satisfacer las necesidades primarias. Solo luego de ese *negotium*, el hombre puede dedicarse a otras cuestiones. Se instala en la base misma de la cuestión antropológica, en tanto provee de dicha satisfacción. La necesidad cultural de transformar la naturaleza para obtener el alimento supone la perspectiva del trabajo como necesidad antropológica. Desde allí afirmamos que se encuentra a la base de nuestra existencia como seres culturales.

En segundo lugar, el trabajo es aquello seguro que conjura el peligro del hambre, que debe ser interpretado como la peor desgracia, no solo por las necesidades que acarrea, sino por el enfado que provoca en la divinidad, plasmado en el alejamiento. En efecto, la distancia frente a los dioses, su falta de reconocimiento y protección es uno de los rasgos dominantes de la angustia de los hombres, sobre todo porque la divinidad constituye un *tópos* sosegante. Es esta una relación que también debe considerarse en toda instalación antropológica. El hombre antiguo vive en un *kósmos* que no puede prescindir de la divinidad como modo de legitimación y legalidad.

El trabajo acerca a la virtud y a la justicia. La relación entre *dike*, *areté* y trabajo es insoslayable, tanto en el universo hesiódico, como en todo marco antropológico que sostenga la constitución del sujeto moral (COLOMBANI, 2016, cap. V).

En primer lugar, el trabajo es el camino que conduce a la excelencia en el universo hesiódico. Claramente ha cambiado el concepto de *areté* en relación con el viejo ideal heroico. En el universo homérico la virtud está relacionada con el honor, el nombre y la gloria en el punto de intersección entre *kléos* y *kudos* como dos formas que iluminan al héroe (DETIENNE, 1986, p. 87 y ss.).¹ En Hesíodo el universo del trabajo es aquello que permite la constitución de un sujeto virtuoso en la medida en que obedece y se somete a lo que los dioses han dispuesto para los mortales.

El trabajo regula las relaciones entre los hombres distribuyendo equitativamente lo que es de cada uno. Desde esta perspectiva contribuye a conjurar los riesgos de la *eris* como disputa, como aquello que, instalado en la comunidad puede contribuir a la rispidez y al conflicto entre pares.

Al mismo tiempo, el trabajo abre el campo de la dignidad; no es digno de un hombre depender de los favores de otro, convirtiéndolo en un deudor. Es más, Hesíodo recomienda a Perses pagar sus deudas y defenderse del hambre como signo de dignidad humana. La tensión se juega entre libertad y dependencia. Trabajar brinda libertad y autonomía en un universo social donde la dependencia es condenada tanto por los hombres como por los dioses. En realidad, abandonar el trabajo es abandonar aquello que los dioses tienen reservado para los hombres, con lo cual estamos frente al desconocimiento de los Inmortales.

El extenso apartado de *Trabajos y días* sobre las actividades correspondientes a cada estación del año da cuenta de la preocupación por el trabajo, al tiem-

po que anuda su problemática a la legalidad cósmica. Sabemos que el fondo último de resonancia es de carácter sagrado y cíclico, que atraviesa lo cósmico.

Los trabajos de otoño, de invierno, de primavera y de verano, con sus consejos, hablan de un *continuum*. Si, como anticipamos, constituye un *êthos*, entonces debe tratarse de una actividad sostenida que garantiza virtud, armonía y riqueza durante toda la vida. En efecto, la actividad atraviesa la totalidad del *bíos*. La vida misma no aparece como momentos fragmentarios sino como una sucesión de momentos hilvanados por una actitud sostenida del hombre prudente, conecedor de los designios divinos.

Se trata de una intuición que más tarde la filosofía habrá de sistematizar. Las actividades que contribuyen a forjar un determinado tipo de sujeto nunca pueden ser discontinuas o esporádicas. Tal como más tarde sostendrá Aristóteles, la vida es un *hólon*, un todo, la *synthesis* de todos y cada uno de los momentos que la constituyen. En este sentido, el trabajo no solo impacta en ese *tópos* antropológico que supone la relación con los otros, sino que también adquiere una dimensión social. La comunidad adquiere distintas posibilidades de realización según las actitudes que los hombres tomen en relación con el trabajo (armonía, conflicto, pleitos, solidaridad, etc.). De allí la necesidad de hacerse cargo, tomar para sí, pre-ocuparse y ocuparse, *epiméleia*, de la propia tarea.

Por lo tanto, el trabajo se articula en un plexo de relaciones que determinan distintos ejes: un **eje horizontal**, que involucra a los otros hombres, **un eje ascendente**, que define la relación con los dioses, **un eje familiar** que en el caso de la obra se centra en la peculiar relación entre Hesíodo y su hermano, y finalmente **un eje social** que roza la comunidad en su conjunto.

El plano horizontal

Entendemos por eje o plano horizontal las relaciones que se desarrollan entre pares. Para ilustrar este segmento nos parece oportuno transitar el relato de las *érides* porque el concepto nos resulta emblemático.

En *Teogonía* el poeta postula una única *eris* de matriz oscura y tenebrosa. El panorama cambia radicalmente en *Trabajos y Días* donde Hesíodo reivindica la existencia de dos *érides*, manteniendo la de signo negativo pero agregando una de signo positivo y matriz benévola que es la que impulsa al trabajo.

ἦτε καὶ ἀπάλαμόν περ ὁμῶς ἐπὶ ἔργον ἔγειρεν.
εἰς ἕτερον γάρ τις τε ἰδὼν ἔργοιο χατίζει
πλούσιον, ὃς σπεύδει μὲν ἀρώμεναι ἠδὲ φυτεύειν
οἶκόν τ' εὖ θέσθαι: ζηλοῖ δέ τε γείτονα γείτων
εἰς ἄφενος σπεύδοντ': ἀγαθὴ δ' Ἔρις ἦδε βροτοῖσιν.

*Ésta incluso al sin manos igualmente al trabajo mueve,
Pues cualquiera desea trabajo al ver a otro
rico que se esfuerza en cultivar y plantar
y su casa instalar bien; cela al vecino
que se esfuerza por la abundancia; buena es esta Discordia para los
mortales.*

(HESÍODO. Trabajos y Días, vv. 20-24)

El campo lexical del verbo ἐγείρω marca el sentido de los versos: “despertar, alzar, levantar, mover, suscitar”. Eso es lo que provoca la sana competencia entre los pares. El trabajo implica siempre un movimiento, un ponerse en marcha en busca de un destino mejor. Incluso al sin manos, ἀπάλαμόν, para referirse al holgazán, es capaz de mover esta fuerza que genera un vínculo en el plano horizontal de los mortales, vale decir en aquellos que, a diferencia de los dioses, están transidos por la muerte como nota distintiva.

El trabajo genera así una nueva dimensión antropológica transformando al que no trabaja en un trabajador. Esta posibilidad habla de la dimensión política, así también como de la *eris* de signo positivo. Refrendando lo que hemos sostenido, el poeta utiliza el adjetivo ἀγαθὴ, “bueno, noble, valeroso”, para referirse a esta *eris* que, sin duda, beneficia a los mortales en sus vínculos y los acerca al trabajo como articulador de relaciones vitales y proveedor de un digno pasar.

El verbo χατίζω reafirma la dimensión de la relación *eris*-trabajo: “desear vivamente, ansiar, tener necesidad de”. Una vez más, el deseo supone una forma de moverse, de intentar alcanzar aquello de lo que se carece. Desear implica tender hacia y así volvemos a la necesidad del trabajo como forma de alcanzarlo. Dos verbos marcan la dimensión del trabajo y los *topoi*

a los cuales se dirige en primer lugar como modo de crear las condiciones de posibilidad de una vida digna: φυτεύω y τίθημι, plantar e instalar una casa. Dos acciones básicas que permiten no solo desplegar la dimensión del trabajo, sino también instalarse en el mundo de cara al tejido social.

Finalmente el verbo ζηλώω, “emular, imitar, mirar con admiración, admirar”, nos instala en las entrañas de esta *eris* benévola. Es este admirar el que impulsa a la acción. Es una forma de ponerse de pie y empezar a caminar en aras de un *telos*.

Todo trabajo implica un fin a perseguir. En el caso de Hesíodo esos objetivos son dos: una vida digna y la consecución de la virtud como forma de vida. *Trabajos y días* no es tanto un manual para el trabajador, sino una enseñanza acerca de los ciclos, del orden de la naturaleza y su implementación didáctica de cómo alcanzar la virtud; dice Nelson (1996, p. 53): “It is not how to farm, but what the cycle of the year, with its balance of good and evil, profit and risk, anxiety and relaxation, implies about the will of Zeus that Hesiod is teaching”.

El plano familiar

El segundo plano que queremos indagar es el familiar. Uno de los hilos argumentativos del poema didáctico se centra en la querrela de Hesíodo con su hermano Perses. Más allá de la importancia que le demos, la presencia de Perses es sostenida a lo largo del poema, sobre todo porque representa un contra-modelo a la figura del autor.

La incitación al trabajo es un ejemplo que traspasa la figura de Perses y se convierte en un llamado a todos los mortales. El hombre es más que las bestias precisamente porque es capaz de instalarse en el mundo desde el lugar del sentido, resignificando la mera naturaleza y humanizándola, esto es, inscribiendo un nombre humano en ella. Su posición consiste en ese *tópos* intermedio entre dioses y animales (NESCHKE, 1993, p. 478).

No obstante, nosotros permaneceremos instalados en una serie de versos para analizar lo que hemos denominado el plano familiar.

ὦ Πέρση, σὺ δὲ ταῦτα τεῶ̃ ἐνικάτθεο θυμῶ,
μηδέ σ' Ἔρις κακόχαρτος ἀπ' ἔργου θυμὸν ἐρύκοι
νείκε' ὀπιπεύοντ' ἀγορῆς ἐπακουὸν ἔοντα.

ὥρη γάρ τ' ὀλίγη πέλεται νεικέων τ' ἀγορέων τε,
ὥτινι μὴ βίος ἔνδον ἐπηετανὸς κατάκειται
ὠραῖος, τὸν γαῖα φέρει, Δημήτερος ἀκτῆν.

*¡Oh, Perses! Tú guarda estas cosas en tu ánimo:
que la Discordia que se regocija con el mal ajeno no separe tu ánimo
del trabajo,*

por curiosear, estando a la escucha, querellas del ágora.

*Pues poco cuidado de querellas y ágoras tiene
el que no guarda dentro un sustento constante
propio de la estación que la tierra ofrece, el trigo de Deméter.*

(HESÍODO. *Trabajos y Días*, vv. 27-32)

La recomendación es nítida y enfatiza la dimensión didáctica del poema. Perses se convierte en un discípulo dentro del juego retórico-didáctico y debe guardar en su ánimo todo lo que se recomienda. Entre esas recomendaciones está el trabajo antepuesto a las querellas en el ágora. Hay aquí una referencia explícita a uno de esos hilos argumentativos del poema que mencionáramos en párrafos anteriores. La herencia por la que ambos hermanos se enfrentan implica por parte de Perses querellas y pleitos en el ágora que, necesariamente, lo alejan del trabajo. La recomendación de trabajar se convierte en la condición de posibilidad de reanudar las relaciones pacíficas con su hermano.

Dos cosas aparecen en los primeros versos. El θυμός constituye el lugar para almacenar las verdades, las advertencias, las recomendaciones, las exhortaciones de quien ostenta el lugar del maestro. El imperativo del verbo ἐγκατατίθεμαι, “poner, depositar para sí mismo, en el propio seno, en el propio ánimo, concebir”, marca la dimensión exhortativa. En segundo lugar la reiteración de los dos tipos de *érides*, ya que aquí surge la estela negativa de la *eris* nocturna, hija de Noche. Su negatividad reafirmada por el adjetivo *κακόχαρτος* consiste en regocijarse con el mal ajeno, constituyendo un elemento clave en la disolución del tejido social y en la fragmentación de los vínculos que supone.

Es precisamente esta discordia la que aleja del trabajo y por ende del plano socio-familiar. Dos marcas determinan ese alejamiento. El campo

lexical del verbo νεικέω, “reñir, discutir, disputar”, constituye la clave de un doble alejamiento, del trabajo y del propio hermano, con quien mantiene una querrela, νεῖκος. Desde otra perspectiva la dimensión del verbo ὀπιτεύω, “observar curiosamente, espiar, acechar”, marca la segunda huella del alejamiento. Perses se ha alejado del trabajo porque ocupa su tiempo en actividades que Hesíodo interpreta como improductivas.

Quien así se comporta se expone al peor de los males para los mortales: el hambre, pues al no trabajar, nada se guarda en el granero. Dos situaciones se ignoran a partir de esta conducta, la necesidad de trabajar, ya aludida, y el ciclo estacional.

ἀλλὰ σύ γ' ἡμετέρης μεμνημένος αἰὲν ἐφετμῆς
ἐργάζεσθαι, Πέρση, δῖον γένος, ὄφρα σε λιμὸς
ἐχθαίρῃ, φιλέῃ δέ σ' ἐυστέφανος Δημήτηρ
αἰδοίῃ, βίτου δὲ τεῖν πιμπλῆσι καλιήν:
λιμὸς γάρ τοι πάμπαν ἀεργῶ σύμφορος ἀνδρὶ. ἐργάζεσθαι,
Πέρση, δῖον γένος, ὄφρα σε λιμὸς

*No obstante tú, recordando siempre nuestro mandato,
trabaja Perses, divino linaje, para que el hambre a ti
te aborrezca, y te ame la bien coronada Deméter*

*Augusta y de sustento llene tu granero;
pues el hambre es sobre todo compañera del hombre ocioso.
(HESÍODO. Trabajos y Días, vv. 298-302)*

Una nueva recomendación sitúa al trabajo como el eje articulador de las relaciones entre los hermanos. Una vez más Hesíodo se ubica en el rol didáctico de indicarle a Perses qué debe hacer para modificar su conducta. El modo de hacerlo es precisamente volcarse al trabajo como sustancia ética. Es la clave para convertirse en un hombre nuevo y restaurar una relación dañada por los pleitos y querellas.

Hesíodo lo invita a reconocer algunas asociaciones estructurales. En primer lugar la amenaza del hambre para quien no procura llenar su granero y evita tener que pedir prestado. En un juego de oposición clara y ejemplar el segundo reconocimiento tiene que ver con Deméter quien ama

a los hombres trabajadores entregándoles sus preciados frutos como prenda de dicho reconocimiento.

Se trata pues de un reconocimiento de doble dirección, el trabajo propio de los hombres de buena voluntad y ánimo sensato, y la diosa augusta que con su bondad o su desprecio marca las diferencias entre los que trabajan y los que no.

*Δαίμονι δ' οἶος ἔησθα, τὸ ἐργάζεσθαι ἄμεινον,
εἴ κεν ἀπ' ἀλλοτρίων κτεάνων ἀεσίφρονα θυμὸν
εἰς ἔργον τρέψας μελετᾶς βίον, ὥς σε κελεύω.*

*Con el destino que tienes, el trabajar es mejor
Si, volcando tu insensato ánimo de posesiones ajenas
Al trabajo, te preocupas del sustento, como te exhorto.
(HESÍODO. *Trabajos y Días*, vv. 314-316)*

Un nuevo pasaje de carácter exhortativo pone de manifiesto el eje familiar y el rol que cada uno ocupa en el vínculo entre hermanos. Hesíodo retorna sobre lo que constituye el eje argumentativo del poema y afirma que trabajar es mejor, τὸ ἐργάζεσθαι ἄμεινον. Se trata en realidad de dos naturalezas antropológicas; por ello vuelve a insistir con su insensato ánimo, ἀεσίφρονα θυμὸν. El adjetivo que utiliza para poner en evidencia la naturaleza de Perses es ἀεσίφρων, “insensato, trastornado, con la inteligencia dañada”. El escenario es fuerte y quizás por ello la única reconversión posible sea el trabajo que operaría como un *phármakon* para una mente o un espíritu disoluto.

El trabajo así no sólo restauraría la relación entre hermanos, sino que reconduciría el ánimo de Perses a un mejor destino; en realidad al que corresponde a todos los mortales. Es un giro radical el que se espera de su hermano, siguiendo el campo lexical del verbo τρέπω, “hacer volverse, volver, dirigir, preservar, cambiar”. Esa es exactamente la exhortación: un cambio de ánimo, un volverse sobre sí, perseverando en un nuevo camino que lo reinserte en la comunidad de los hombres que, por su trabajo, tienen ganado el reconocimiento de los mortales y los inmortales.

El plano social

Οἱ δὲ δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδήμοισι διδοῦσιν
ἰθείας καὶ μή τι παρεκβαίνουσι δίκαιον,
τοῖσι τέθηλε πόλις, λαοὶ δ' ἀνθεῦσιν ἐν αὐτῇ:
εἰρήνη δ' ἀνὰ γῆν κουροτρόφος, οὐδέ ποτ' αὐτοῖς
ἀργαλέον πόλεμον τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεὺς:
οὐδέ ποτ' ἰθυδίκησι μετ' ἀνδράσι λιμὸς ὀπηδεῖ
οὐδ' ἄτη, θαλίης δὲ μεμηλότα ἔργα νέμονται.

*Pero quienes dan para extranjeros y conciudadanos sentencias justas, y no se apartan en nada de lo justo.
Por ellos prospera la ciudad y la gente florece en ella;
y en la tierra, la paz que alimenta a los jóvenes, a los que nunca terrible guerra asigna Zeus de larga mirada;
y nunca a los hombres de justicias rectas acompaña el hambre ni la calamidad, sino que en banquetes se nutren de campos cultivados con esmero.*

(HESÍODO. *Trabajos y Días*, vv. 225-232)

Hemos elegidos estos versos como modo de asociar la justicia con el trabajo. A nuestro criterio constituyen las dos caras de una misma moneda. Describen las marcas luminosas y positivas de la ciudad justa que se beneficia con las consecuencias del recto obrar. En este clima donde impera la ausencia de conflicto aparece la necesaria referencia a las bondades de la tierra.

En estos versos se distingue claramente la diferencia entre esta ciudad justa y la edad de oro que encabeza el mito de las edades. Allí no es necesario el trabajo porque la tierra en su abundancia ofrece todo cuanto es necesario para vivir. En la ciudad justa el trabajo es necesario, forma parte de ese dispositivo que se asienta sobre la justicia como *ethos*.

Es ese mismo trabajo el que garantiza el bienestar social. Son la justicia y el trabajo sostenido los que determinan que la ciudad prospere y la gente florezca en ella. Dos verbos marcan el espíritu de los versos. El campo

lexical del verbo θάλλω, “florecer, lozanear, verdeguear, prosperar”, abre el escenario de una ciudad que se halla en la plenitud de sus fuerzas. Por otra parte, el campo lexical del verbo ἀνθέω, “florecer, brotar, estar en flor”, enfatiza la metáfora agraria que extiende las bondades de la tierra al plano social.

El trabajo se da sobre una tierra fecunda y por ello ni la injusticia ni el hambre acompaña a los hombres que en los banquetes parecen celebrar las bondades de la vida. Los campos cultivados con esmero contribuyen sin duda a esta pintura positiva de la ciudad justa. Por la importancia que cobra el trabajo en la economía general del pensamiento hesiódico no puede haber paz y justicia sin trabajo, fundamentalmente porque evita las querellas. En este sentido la paz también viene de la mano del trabajo como eje articulador de vínculos interpersonales.

El final de los versos ratifica las marcas de la ciudad floreciente. Alejada la discordia y reinando la paz entre los hombres, éstos se deleitan en banquetes, θαλίης, gozando del fruto del trabajo. El campo lexical del verbo νέμω, “repartir, asignar, distribuir”, alude, precisamente, a ese valor social de la tierra cultivada que otorga los frutos que se disfrutaban en los banquetes como momentos de vida colectiva.

El plano vertical

τῶ δὲ θεοὶ νεμεσῶσι καὶ ἄνδρες, ὅς κεν ἄεργός
ζῶη, κηφήνεσσι κοθούροις εἵκελος ὀργήν,
οἷ τε μελισσᾶων κάματον τρύχουσιν ἄεργοὶ
ἔσθοντες

Los dioses y también los hombres se enojan con el que ocioso vive, parecido en su carácter a los zánganos sin aguijón, que devoran el esfuerzo de las abejas, ociosos consumiendo.

(HESÍODO. *Trabajos y Días*, vv. 303-306)

ἐξ ἔργων δ' ἄνδρες πολὺμηλοὶ τ' ἀφνειοὶ τε:
καὶ ἐργαζόμενοι πολὺ φίλτεροι ἀθανάτοισιν.

*Por sus trabajos los hombres son ricos en ganados y en recursos;
y trabajando, mucho más amado por los inmortales.*

(HESÍODO. *Trabajos y Días*, vv. 308-309)

El primer aspecto que debemos recuperar es la distancia ontológica que separa a hombres y dioses en lo que constituye el diagrama de lo real. Un plano ascendente desde su calidad de ser y un plano que depende del anterior a partir de su diferente calidad de ser.

En este esquema binario de resonancias políticas y antropológicas, los hombres encuentran en los dioses y en la muerte su doble límite y dependen enteramente de la justicia divina. En el marco de la decisión y la justicia divina, los inmortales han dispuesto que los hombres estén obligados a trabajar. No trabajar implica entonces una transgresión a esa ley divina.

El ocioso transgrede sin duda la regla impuesta y tal transgresión implica simultáneamente el desconocimiento de la autoridad divina. La lección de Prometeo es taxativa al respecto. El campo lexical del verbo *νεμεσάω*, indignarse, marca el sentimiento divino. Los dioses se indignan con aquel que se asemeja a los zánganos que viven del trabajo ajeno. Por ello el ocioso es repudiado por su condición parasitaria. La clave radica en consumir el trabajo ajeno, lo cual implica un no reconocimiento del otro en su esfuerzo sostenido.

Doble es, pues, el no reconocimiento. Por un lado, a la divinidad en su decisión suprema del estatuto del trabajo como rasgo antropológico; por otro lado, a los demás hombres, ignorados en su esfuerzo cotidiano. El ocioso se vuelve, de alguna manera, un ser a-cósmico porque con su conducta retrotrae el *kósmos* a un estado donde puede reinar el conflicto, la malévola *eris*. De allí la indignación de lo inmorales. Desplegando un cuadro tensionado entre dos actitudes, el poeta reafirma el reconocimiento hacia los hombres esforzados en los versos siguientes. El valor del comparativo *φίλτερος*, refuerza la imagen del reconocimiento amoroso. Por ello, trabajando son mucho más amados por los inmortales.

Sabemos perfectamente que el reconocimiento y el amor de los dioses se materializa en protección. Son los hombres trabajadores quienes obtienen esa protección que los ubica privilegiadamente bajo el amparo de la divinidad. No hay protección sin la debida obediencia.

Si Zeus representa al garante de la justicia entonces es necesario mantener la relación justicia-trabajo como modo de reforzar la legalidad cósmica.

El trabajo es así un rasgo humano y civilizador, cuyo tratamiento vuelve a poner a Hesíodo en un registro didáctico. *Trabajos y días*, como afirma Fontenrose (1974, p. 5), “is both a plea for justice and a góspel of work”. El poeta enseña cómo se alcanza la dignidad del hombre. En realidad, se están sentando las bases para la constitución de una *pólis* justa y organizada.

Conclusiones

“La consideración de la realidad impone el reconocimiento no sólo de la necesidad material, sino también de la obligación moral del trabajo” (MONDOLFO, 1969, p. 361).

Propusimos pensar los alcances que toma la inquietud ético-social del trabajo en el texto de Hesíodo, a partir de relevar en *Trabajos y días* el protagonismo que toma, lo que sugiere una intensa preocupación por el vínculo trabajo-*éthos* en tanto manera de vivir.² Partimos de la importancia del trabajo como hecho cultural y como modo de instalación antropológica. En efecto, el trabajo dona un domicilio existencial al hombre, al tiempo que le muestra su distancia con los inmortales.

Aprovechando la herramienta filológica, recorrimos distintos planos que nos permitieron ver los alcances del trabajo como articulador de vínculos, tanto positivos como negativos.

Documentación escrita

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

HESIOD. *Theogony. Works and Days*. Testimonia. (Loeb Classical Library). Trad. G. W. Most. London: Harvard University Press, 2006.

Referencias bibliográficas

COLOMBANI, M. C. *Hesíodo*. Discurso y linaje: una aproximación arqueológica. Mar del Plata: EUDEM, 2016.

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

FONTENROSE, J. Work, justice, and Hesiod's five ages. *Classical Philology*, Illinois, v. LXIX, n. 1, p. 1-16, 1974.

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

JUDET DE LA COMBE, P.; LERNOULD, A. Sur le Pandore des *Travaux*. Esquisses. *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Paris, v. 16, p. 301-313, 1996.

MONDOLFO, R. *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*. Buenos Aires: EUDEBA, 1969.

NELSON, S. The drama of Hesiod's farm. *Classical Philology*, Illinois, v. 91, n. 1, p. 45-53, 1996.

NESCHKE, A. Dikè. La philosophie poétique du droit dans le "mythe des races" d'Hésiode". BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. (dirs.). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Paris, Presse Universitaires du Septentrion, v. 16, p. 465-478, 1993.

Notas

¹ Debemos referirnos a un doble concepto de gloria que la *areté* aristocrática define en su marco mental: *kléos* y *kúdos*. De este modo, *Kudos* es la gloria que ilumina al vencedor; una especie de gracia divina, instantánea, que los dioses otorgan a unos y niegan a otros. Por el contrario, *kléos* es la gloria que se desarrolla de boca en boca, de generación en generación.

² Coincidimos con la postura de Judet de La Combe y Lernould (1996, p. 302), cuando sostienen que "*l' travail apparaît comme l' activité qui définit l' homme essentiellement*". En efecto, la disimetría ontológica entre ambos planos, hace que el trabajo se defina desde un registro que va más allá de su dimensión funcional.

CARONTE E A REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM ATENAS NO PERÍODO CLÁSSICO*

Maria Regina Candido**

Resumo: Desde Homero, os gregos mantiveram a crença de que todos os homens ao morrer seguiam em direção ao mundo do deus Hades. Entretanto, a transição efetiva somente estava assegurada mediante o sepultamento e a celebração dos rituais fúnebres. Nos poemas épicos, o indivíduo, ao falecer e mediante as devidas homenagens fúnebres dos familiares, seguia sozinho em sua jornada em direção ao mundo dos mortos, sendo aguardado e recebido pelas divindades ctônias Cérberus, Perséfone e Hades.

Palavras-chave: Caronte; ritos; morte; Hades; Atenas.

CHARON AND THE REPRESENTATION OF DEATH IN ATHENS IN THE CLASSICAL PERIOD

Abstract: From Homer, the Greeks maintained the belief that all men dying headed toward the world of the god Hades. However, the effective transition was assured only through burial and the celebration of funeral rituals. In the epic poems, the dying individual, and by the proper funeral homage of the family members, went alone on his journey to the world of the dead, being awaited and received by the Chthonian deities Cerberus, Persephone, and Hades.

Keywords: Charon; rites; death; Hades; Athens.

Os mitos e ritos relacionados à morte entre os gregos fazem muito mais do que organizar sincronicamente o conjunto social da vida dos atenienses. Podemos argumentar que, através da análise dos ritos fúnebres, apreende-

* Recebido em: 03/05/2019 e aprovado em: 11/10/2019.

** Professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordenadora do Núcleo de Estudos da Antiguidade (NEA/Uerj) e do Curso de Especialização de História Antiga e Medieval (CEHAM/Uerj), coordena também o Programa de Pós-graduação da História (PPGH/Uerj) e é membro do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC/UFRJ).

mos as mudanças e inovações presentes na sociedade de Atenas no período clássico. Entre os atenienses, a figura do morto passa a ser representado nos *lécythoi* de fundo branco, nos quais encontramos o barqueiro Caronte. Definido como o personagem mítico que atua como barqueiro ao conduzir as almas dos mortos para o *Hades*, devemos ressaltar que o mito se encontra ausente na poesia de Homero. Neste artigo, trazemos a suposição de que a percepção da ausência de Caronte na documentação nos leva a argumentar a possibilidade de a figura mítica do barqueiro ser uma construção tardia, cuja existência restringia-se, unicamente, ao mundo de *Hades*. Sourvinou-Inwood (2006, p. 135) ‘cita a poesia épica *Minyas*, atribuída a Pródicos de Focaia, como a referência mais remota sobre o barqueiro incumbido de transportar as almas dos mortos para o universo de Perséfone. A materialidade do *imaginário social* da figura mítica de Caronte se faz presente na representação imagética encontrada em Lesche, na região de Knidians, de Delphos, intitulada *Nekyia*, do pintor Polignoto de Taso, em meados do V século a.C. A reconstrução da pintura em desenho pertence a Carl Robert e está no livro *Die Nekyia des Polygnot* (1892); a imagem deixa transparecer que segue a descrição de Pausânias (10. 25-31). O desenho tem sido amplamente reproduzido, tendo se tornado de domínio público, e, na imagem, podemos observar Caronte remando um barco que transporta a alma de duas pessoas mortas. O mural não existe mais, porém, os vestígios do desenho foram detalhados por Pausânias, cuja descrição nos aponta que o pintor Polignoto criou a sua própria versão do mundo subterrâneo ao inserir Caronte, ser ausente na narrativa mítica da Odisseia.

O pesquisador Mark Stansbury-O’Donnell¹ (1990, p. 216) tece ampla análise do desenho do pintor, realizando uma contraposição com a narrativa de Pausânias. A partir dessas considerações, nosso objetivo é avaliar a emergência da figura mítica de Caronte com um olhar alternativo, partindo do princípio de que esse personagem foi construído pelos atenienses oriundos do segmento social de trabalhadores, que atuavam nas atividades comerciais e mercantis, junto com os escravos e metecos sediados no Porto do Pireus.

A indumentária de Caronte também nos chama a atenção e nos leva a supor que representa um segmento social emergente, que buscou construir a sua jornada para o *Hades* sob uma orientação alternativa, ou seja, com uma nova maneira de usar os símbolos referentes à morte, a qual deixa de ser *a bela morte dos guerreiros/agathoi andres*, para se aproximar do ci-

dadão comum emergente das atividades comerciais e mercantis do espaço urbano do Porto do Pireus. Desde Homero, os gregos mantiveram a crença de que todos os homens, ao morrer, seguiam em direção ao mundo do deus Hades. Entretanto, a transição efetiva somente estava assegurada mediante o sepultamento e a celebração dos rituais fúnebres. Nos poemas épicos, o indivíduo, ao falecer e mediante as devidas homenagens fúnebres dos familiares, seguia sozinho em sua jornada em direção ao mundo dos mortos, sendo aguardado e recebido pelas divindades ctônias Cerberus, Perséfone e Hades.

Nos discursos da dramaturgia ateniense no período clássico, percebemos que, diante dos novos valores de coletividade, a comunidade póliade grega valorizava o *ideal da bela morte* do cidadão que morria em defesa da *pólis*; nesse caso, o corpo do morto em combate era levado pelos irmãos *Hypnos e Thanatos*. A *pólis* dos atenienses, segundo Tucídides, glorificava o guerreiro falecido em combate e assumia a responsabilidade das honras fúnebres e de trazer os corpos dos soldados mortos no campo de batalha para serem sepultados em cerimônias públicas por ela realizadas, como nos indica a oração fúnebre (TUCÍDIDES. II, 24). Para Madeleine Jost, as honras fúnebres assim ofertadas deixam transparecer o estabelecimento de uma relação de tensão entre o espaço público e o privado (JOST, 1998, p. 301) diante da gradual inserção da *pólis/público* na organização da homenagem fúnebre ao cidadão morto até então feita pelos familiares/*privado*. A família do morto deixa transparecer, por sua vez, que perde, gradualmente, a prerrogativa de controle da cerimônia fúnebre que a ela cabia, fato acrescido da restrição de gastos com a ostentação de riqueza na elaboração dos monumentos no cemitério do Cerâmico – *megaloprepôs* –, prerrogativa antes atribuída aos familiares.

O ideal da *bela morte* (VIEGAS, 2009) estende o seu discurso à cultura material dos utensílios de cerâmica que circulavam entre os simposiastas nos banquetes. O *imaginário social* construído em torno da *bela morte do guerreiro* se materializa nas *kylikes*, cujos desenhos, no fundo do medalhão das taças de vinho, trazem a representação do guerreiro *hoplita* morto em combate. Acreditamos que o sentido da representação do morto durante o banquete era trazer à memória do cidadão-soldado e *simposiasta* a imagem da sua possível morte heroica, gradualmente, visualizada no fundo da taça de vinho.

Para nós, historiadores, o universo das imagens denota insinuações, indícios e poucas certezas. Entretanto, podemos afirmar que os familiares do morto encontram meios alternativos de homenagear o seu ente querido, ao se apropriarem de vasos do modelo *lécythos* de fundo branco² com a representação de visitação ao morto, representação esta que deixa o padrão perfil para estampar a posição frontal (FRONTISI, 1995, p. 81). O rosto frontal, *prosopon*, define uma relação direta com o espectador, que, ao olhar a imagem, interage com o morto, que o interpela sobre a sua morte. Considerando que as imagens, os mitos e os ritos gregos relacionados à morte fazem muito mais do que organizar sincronicamente o conjunto social da vida em Atenas, argumentamos que, através deles, apreendemos as mudanças e inovações presentes na sociedade dos atenienses no período clássico. Além de o morto ser representado de maneira frontal³ nos *lécythos* de fundo branco, encontramos, junto à sua figura, a do barqueiro.

Caronte tornou-se uma personagem mítica singular para o período clássico dos atenienses, pois só adquire proeminência no V século a.C. em Atenas (COUSIN, 2012, p. 255). Através de uma análise mais apurada, percebemos a sua ausência junto aos poemas homéricos, porém o barqueiro passou a circular com frequência no início do período clássico, como demonstra o pintor Polignoto (EKROTH, 2018, p. 43). A narrativa mítica atribui a Caronte a função de condutor da morte, ou seja, cabia ao ser mítico levar a alma dos mortos, através do rio *Aqueronte* ou *Styx* (rio da Morte), para o mundo subterrâneo na região do Hades. O barco de Caronte leva os mortos para o reino de Hades, navegando em direção à planície de Letes/esquecimento (PLATÃO. *República*, 621a). O barco passa pelo cabo de Tenaro, situado ao sul do Peloponeso, e nessa região encontra-se a entrada do reino de Hades (PÍNDARO. *Pítica*, 4. 44; ARISTÓFANES. *As Rãs*, 185). No período homérico, dizia-se que havia uma passagem alternativa na região de Cerberia, localizada nos confins do Oceano, que também permitia acesso ao mundo de Hades (HOMERO. *Odisseia* II, v. 14).

Podemos afirmar que Caronte não detém uma genealogia definida, nunca participou de aventuras míticas junto aos heróis gregos, nunca teve uma existência fora do mundo subterrâneo, além de estar ausente nos poemas homéricos. A percepção da sua ausência nos leva a sugerir a possibilidade de o barqueiro ser uma construção tardia, cuja existência restringe-se somente à região do Hades. Outro dado que nos chama atenção refere-se à indumentária dessa personagem, que nos leva a acreditar ser o resultado do *imaginário so-*

cial de um determinado segmento social emergente, relacionado às atividades comerciais e mercantis. O grupo emergente parece ter buscado construir a sua jornada para o Hades sob uma perspectiva alternativa, ao modelo da *bela morte* dos guerreiros/*agathoi andres*. Caronte seria uma nova maneira de usar os símbolos referentes à morte, que deixam de ser os irmãos *Hipnos* e *Thanatos*, para se aproximar do cidadão comum que circulava no meio urbano. Pseudo-Xenofontes ou Velho Oligarca afirmava que:

se fosse legítimo o homem livre bater no escravo, no meteco ou no liberto, corria-se o risco permanente de surrar um Ateniense, acreditando tratar-se de um escravo; é que lá (no Pireu) o povo não se veste melhor do que os escravos e metecos e sua aparência também em nada é melhor. (PSEUDO-XENOFONTE. A Constituição de Atenas, I. 10)

A citação ressalta a emergência do segmento social de poucos recursos que trabalhava na região dos portos gregos, confundido, por vezes, com os escravos e/ou metecos. Diante dessa constatação, Keld Grindler-Hansen (1991, p. 207) se questiona sobre as referências representativas de Caronte, a saber, se o mito seria um conceito que fazia parte da vida religiosa dos gregos ou se uma mera convenção literária para representar a morte no período clássico. Partimos do princípio de que a figura de Caronte somente teve existência a partir do V século, mediante o embate dos gregos com os persas, tendo acentuado a sua presença durante o processo da Guerra do Peloponeso. A motivação se pauta no contexto socioeconômico da *pólis* de Atenas, que deixa transparecer a emergência do segmento social envolvido com as atividades urbanas, comercial e mercantil, as quais fomentaram o seu enriquecimento. A presença da morte dos *thetas*, devido à guerra, e o acentuado déficit de pessoas em decorrência da peste deixam de passar pelas mãos dos tradicionais mensageiros da morte nas figuras clássicas de *Hypnos* e *Thanatos*. Os irmãos representavam a *bela morte* dos guerreiros/*agathoi andres*, integrantes das eminentes famílias de prestígio, ou seja, os membros da aristocracia.

Para o cidadão comum, assim, houve a necessidade de criação de uma divindade mensageira da morte que fosse mais próxima do homem de poucos recursos, imagem de acordo com as pessoas que trabalhavam nas áreas urbanas da *ágora*, nas olarias da região do Kerameikos e nas atividades do Porto do Pireu. Caronte⁴ foi a resposta aos anseios do *imaginário social*

desse novo segmento social, que necessitava da certeza de que, diante da morte, a sua alma seria conduzida por uma entidade – Caronte – em direção ao descanso eterno, ou seja, ao mundo dos mortos.

No final do V século, a presença do barqueiro foi acrescida da companhia de Hermes, Perséfone e Hades, que passam a atuar como auxiliares no percurso da jornada a caminho do mundo dos mortos. A análise da comédia *As Rãs*, representada no Teatro de Dioniso em Atenas, em 405, deixa transparecer uma banalização da morte. Aristófanes traz ao palco a figura do morto, de Caronte como barqueiro, e constrói a visão da topografia geográfica do Hades. A dramaturgia cômica busca fazer o público rir da morte e, ao mesmo tempo, apresenta-a como um ritual de passagem para uma condição melhor no mundo pós-morte. Aristófanes traz ao palco o *imaginário social* dos cultos de Mistérios Órficos e dos Mistérios de Eleusis, ritos que fornecem esperança sobre o mundo pós-morte. A morte parece deixar de ser temida e, por vezes, parece ser almejada como o único caminho para a libertação dos sobressaltos e sofrimentos humanos. Esses princípios, que circulavam entre os atenienses, integravam os fundamentos dos rituais de mistérios órfico-pitagóricos, cuja emergência decorreu motivada pelas atrocidades no período de guerra do Peloponeso, assim como pela violência da peste que assolou Atenas em meio à guerra.

A representação de Caronte navegando pelo riacho está presente nos vasos áticos de figuras vermelhas, mas com acentuada incidência nos *lekythos*, e foi analisada por D.C. Kurtz no livro *White Lekythoi* (1975), por Sourvinou-Inwood na publicação intitulada *Reading Greek Death* (1995), e Díez de Velasco com *Los Caminos de la Muerte* (1995). Na análise do conjunto de *lekythoi* com imagem de Caronte, percebemos que os frisos decorativos dos vasos detêm um padrão, ou seja, o barqueiro é representado como um homem maduro, com barba curta e indumentária simples, composta de um *chiton* curto de uma só alça, e usando um gorro/*pilos*. O instrumento de trabalho do ser mítico é um barco que navega no rio da morte, como nos aponta a presença do longo artefato de madeira: uma vara que o auxilia na locomoção através do rio. Ao lado do barqueiro, por vezes, aparece o deus Hermes, que também assume uma nova função no período clássico dos atenienses, ao se tornar o mensageiro responsável por acompanhar a alma do morto até o barco de Caronte.

De acordo com C. Sourvinou-Inwood (2006, p. 136), existem duas di-

ferenças marcantes entre o período homérico e o clássico em relação ao *imaginário social* de representação do destino da alma do indivíduo no momento da morte até a sua integração ao Hades. Podemos notar que na representação da jornada do morto em direção ao Hades, no período de Homero, não havia a necessidade de nenhuma divindade se encarregar de levar a alma do morto, atuando como *psychopompos*. A ida ao mundo dos mortos era uma jornada solitária, durante a qual o morto caminhava sozinho, sendo recebido pelos deuses Hades e Perséfone. Homero traz à memória dos gregos a necessidade da realização dos rituais fúnebres, ao citar o apelo de Elpedor, filho de Laerte, morto devido a uma queda do terraço na casa de Circe:

Peço-te, ó chefe, te lembre de mim quando ali tu chegares (porta do Palácio de Hades). Sem sepultura e sem prantos não deixes ficar o meu corpo quando partires... mas na fogueira me deita com todas as armas que tenho, e monumento me eleva na beira do mar... feito isso tudo, por último, finca no túmulo o remo com que eu, em vida, remava sentado com os meus companheiros. (HOMERO. Odisseia, X, v. 70)

A citação deixa transparecer que o morto em Homero dependia da realização do ritual fúnebre, que, normalmente, era executado pelos familiares do defunto; a ação era primordial para habilitar a entrada da alma do morto no universo de Hades. No entanto, no período clássico, a jornada passa a ser acompanhada por Hermes e conduzida por Caronte no rio *Styx*, ou seja, ambas as divindades se tornaram encarregadas de conduzir a alma do falecido até a porta do palácio do deus Hades (SOURVINOU-INWOOD, 2006, p. 311). A mudança na representação no V século nos permite afirmar que a morte deixa de ser o ideal da *bela morte* do guerreiro que combatia pela sua honra e *geras*, para se adequar, como mencionado, à participação dos emergentes, os cidadãos comuns, envolvidos nas atividades mercantis que trabalhavam no porto e circulavam nos meios urbanos de Atenas.

Podemos dizer também que Hermes mantém-se na função social de mediador entre o mundo dos vivos e o dos mortos, como nos aponta o vaso de cerâmica ática *Pintor de Persephone* (Inv. 28.57.23), localizado no Metropolitan Museum. Esse vaso expõe a cena do saber mágico de Hécate, ao trazer a filha de Demeter, Perséfone, do Hades para o mundo dos vivos, com o auxílio do deus Hermes. A imagem do vaso deixa transparecer a

estreita relação entre o mundo dos vivos e as potências do mundo subterrâneo, relação pela qual as divindades Hermes e Hécate formavam um par responsável pelo portal que intermediava o contato entre os dois mundos (CANDIDO, 2015, p. 58). Entretanto, percebe-se a ausência da figura de Caronte, que reside no mundo subterrâneo e parece jamais ter visto a luz do Sol ou da Lua. Por exercerem a função de intermediários entre o mundo dos vivos e o dos mortos, Hécate e Hermes adquirem o epíteto e atuam como deuses *Ctônios* ou *Katactônios*; segundo Platão, as divindades *ctônias*, assim como os mortos, mantêm-se afastadas do mundo dos deuses olímpicos/*ouranioi theoi* (PLATÃO. *Leis*, 828c6).

As divindades *ctônias* ou *katactônias* abrigam a dinâmica do movimento, da agressão e da violência, atributos primordiais para a eficácia das práticas da magia; devem ser temidas e seus nomes não podem ser pronunciados, já que seus cultos estão associados aos rituais fúnebres e aos cultos de magia dos *katadesmoi*. Teofrasto nos informa que cabe ao supersticioso evitar caminhar em lugares sagrados como os cemitérios, afastar-se do contato com mulheres grávidas e não estabelecer qualquer proximidade com o corpo do morto (TEOFRASTO. *Caracteres*, XVI. 5). O ateniense supersticioso define-se como aquele indivíduo que teme qualquer manifestação de deuses, de mortos, de seres sobrenaturais e dos *magoi/feiticeiros*. Para esse indivíduo, era vital executar todo tipo de ritos de purificação, para evitar o contágio/*miasma* ou a manifestação de animosidade dos seres sobrenaturais provocada pelos *magoi* ou pelo usuário da magia dos *katadesmoi*, que tinha por fim *fazer mal ao inimigo*.

Como resultado da emergência de crenças em relação às práticas mágicas específicas realizadas a partir do contato direto com os mortos através da *atividade ritualizada*, percebe-se a ausência de Caronte na evocação. Fragmentos textuais como PGM (BETZ, 1996) deixam transparecer a crença no contato dos vivos com os mortos ou acesso ao mundo subterrâneo. O ritual de evocação do morto era uma prática exercida pelos sacerdotes identificados como *psychagogos*. A documentação mais recuada sobre o contato com os mortos encontra-se em Homero; o seu texto deixa transparecer que o ato de estabelecer contato com os mortos, através de ritos, era prática conhecida e difundida entre os gregos, como nos indica o episódio do livro XI da *Odisseia* narrado por Homero ao citar: “[...] tendo dirigido meus votos ao coro dos mortos tomo duas reses e em cima do fosso as mantenho cortando-lhes o pescoço [...] afluíram do Érebo escuro as almas

de inúmeros mortos, moços, moças e velhos [...]” (HOMERO. *Odisseia* XI, v. 30). No Canto XII, o poeta narra as instruções da feiticeira Circe ao herói Odisseu. Após as preces aos deuses ctônios, o herói deveria executar o sacrifício de sangue de um carneiro estéril junto às libações e evocar a alma do velho Tirésia. O herói, para efetuar a *katábasis*, devia cavar um fosso/ *bothros* e realizar as libações aos mortos, usando da mistura de mel e leite/ *melikraton*, acompanhada de vinho, água e grãos de cevada (CANDIDO, 2006, p. 194).

A viagem ao mundo dos mortos foi anunciada por Empédocles de Agrigento na obra *Purificações*. No poema, o autor deixa transparecer que era um homem iniciado nos Cultos de Mistérios, ao se definir como um ser de natureza divina e imortal e ao dizer ter efetuado a *katábasis*, que lhe permitiu entrar em contato com o mundo dos mortos no Hades, a saber: “[...] chorei e gemi ao avistar o lugar desconhecido, onde homicidas, a cólera e as tribos de outros mortos [...] vagueiam na escuridão [...]” (*Frag.* 402) (KIRK, 1994, p. 331). A citação nos traz à memória o ritual da *katábasis* presente na comédia *As Rãs*, de Aristófanes, que descreve a visão do Hades, do mundo dos mortos, como um lugar de sofrimento (ARISTÓFANES. *As Rãs*, v. 150). A prática ritualística da *katábasis*, descida ao Hades, seguida da evocação dos mortos, era, como já mencionado, de conhecimento dos atenienses como prática religiosa exercida pelos sacerdotes identificados como *psychagogos*. Ésquilo, na obra *Os Persas* (472 a.C.), ratifica a prática da evocação dos mortos, como podemos observar na seguinte citação: “[...] depois é preciso, libar à Terra e aos finados, e pede com doçura a teu esposo Dario, a quem dizes ter visto à noite, que a ti e ao filho envie os bens de sob a terra à luz, e os reveses, cobertos de terra, percama-se por trevas” (ÉSQUILO. *Persas*, v. 220). O poeta traz a solicitação da rainha persa Atossa, que deseja evocar a alma do falecido rei Dario. Heródoto cita a prática de consultar os oráculos dos mortos, no lugar chamado Hades, visando buscar esclarecimentos e conselhos aos vivos (HERÓDOTO. *Histórias*, II. 122). O poeta Eurípidés reinterpreta o ritual de ida ao mundo dos mortos na dramaturgia de *Alceste* (438 a.C.). Os rituais mencionados, como já vimos, eram conhecidos e praticados pelos atenienses como *katábasis* e associados à prática de *psychomantia* ou *necromancia*, ou seja, evocação da alma dos mortos, para que viessem atender as solicitações dos vivos (OGDEN, 2001, p.169).

Retornando à análise do discurso trágico de Eurípidés, consideramos que as mudanças na organização cênica de celebração dos ritos fúnebres

se devem às práticas mágicas que evocam os mortos, visando prejudicar algum adversário, rival ou inimigo. O poeta deixa transparecer que faz uso da mensagem discursiva do teatro para denunciar o perigo que envolvia o ato de evocar os mortos para atender as solicitações dos vivos, visando prejudicar os adversários. Essa especialidade mágica era praticada pelos *magoi*, especialistas na prática da *necromancia*, acusados por Platão de praticar a *goeteia* (PLATÃO. *República*, 364b), ou seja, charlatanice. Através do discurso do filósofo é que adquirimos a informação sobre a presença de *magoi* itinerantes que transitavam por Atenas, vendendo filtros, poções e enunciados mágicos considerados eficazes no atendimento de qualquer desejo de destruição de inimigos ou adversários. A prática de prejudicar o inimigo/adversário se materializa nos *katadesmoi/defixiones*⁵ com os nomes das divindades ctônias. No entanto, fica evidente, nessas evocações, a ausência de referências à figura mítica de Caronte, fato que ratifica ser ele uma divindade tardia do período clássico helênico a fazer parte do *imaginário social* dos emergentes que atuavam no espaço urbano de Atenas, visando assegurar a jornada do morto ao mundo de Hades.

As conclusões a que chegamos, até o momento, nos levam a afirmar que a aproximação dos atenienses com os mitos e ritos estrangeiros sediados no Pireu fomentou algo identificado como *bricolagem*, ou seja, parte da população integrou uma experiência compartilhada em comum, o que resultou em um modo alternativo de lidar com o fim da existência. As divindades estrangeiras cultuadas no Pireu estabeleciam um estreito relacionamento com a morte e ofereciam, aos integrantes da religião *poliades* a opção de realizar seu desejo individual de prejudicar o inimigo de maneira oculta e eficaz, independentemente de isso ser lícito ou ilícito.

As divindades ctônias presentes nas imprecações, nas maldições, seriam Hermes, Perséfone, Hécate, Cérberos, e o que nos chama a atenção, como já apontado, é o fato de não encontrarmos qualquer menção ao nome de Caronte nos *katadesmoi*. Acreditamos que isso se deve ao fato de o contato do barqueiro ter se restringido, no *imaginário social* dos gregos, ao mundo dos mortos. Logo, na narrativa mítica e nesse *imaginário*, Caronte representa a divindade ctônia que não reconhece os seres vivos, o que resulta em que ele jamais atenderá qualquer solicitação dos *magoi* ou feiticeiros para fazer mal ao inimigo. A explicação se pauta também na total impossibilidade de acesso dos seres vivos ao barqueiro, que somente conhece as divindades ctônias Perséfone, Hades, Hécate e Hermes, seres

que o auxiliam na condução dos mortos até o seu barco, que navega pelas águas tranquilas do rio *Styx* ou *Acheron*, na silenciosa jornada em direção ao palácio de Hades e Perséfone.

Documentação escrita

ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ARISTOPHANES. *The Peace, The Birds, The Frogs*. Trad. B. Bickley Rogers. London: Harvard University Press, 1996.

ÉSQUILO. *Greek Tragedy: Persian*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.

HERÓDOTO. *História*. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988.

HOMERO. *Iliada/Odissea*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

PAUSÂNIAS. *Descriptions of Greece*. Trad. Peter Levi. London: Willian Heinemann, 1955.

PLATAO. *República*. Trad. Maria Helena da R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLATO. *The Laws*. Trad. R.G. Burry. London: William Heinerman, 1984.

PSEUDO-XENOFONTE. *A Constituição de Atenas*. Trad. Pedro Ribeiro Martins. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

TEOFRASTOS. *Caracteres*. Trad. Maria de Fatima Silva. São Paulo: Annablume Editora, 2014.

Referências bibliográficas

BETZ, H. D. et al. *The Greek Magical Papyri in Translation. Including the Demotic Texts*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

BERGE, D. *O Logos de Heráclito*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

BRULE, P. La mortalité de guerre em Grece Classique: l'exemple d'Athennes em 490 a 322. In: *Armées et Société de la Guerre aux V-IV av.J.C*. Paris: Ed. Errancw, 1990, p. 51-68.

BRYONY, O. *Anthropology for Archaeologists*. London: Duckworth, 1992.

- CALAME, Cl. *Le Recit em Grèce Ancienne: Enouciations et Representations de Poètes*. Paris: Meridiens, 1986.
- CANDIDO, M. R. *A Feitiçaria na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: Faperj/Letra Capital, 2004.
- _____. O saber mágico-filosófico de Empédocles de Agragas na Atenas Clássica. *Phoînix*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 189-199, 2006.
- _____. A iniciação da mulher grega como sacerdotisa de Hécate a partir da imagem do vaso intitulado Retorno de Persefone. In: *Mujeres em Grecia y Roma y su Transcendencia: diosas, heroínas y esposas*. Mexico: Unam, 2015.
- _____. *Atenas, liderança unipolar no Mar Egeu (480-411 a.C.)*. Rio de Janeiro: Uerj/NEA, Letras & Versos, 2016.
- COUSIN, C. *Le Monde des Morts*. Paris: L'Harmattan, 2012.
- DAMET, A. Les rites de mort en Grèce ancienne. Pour la paix des vivants?, *Hypothèses*, Paris, v. 10, n. 1, p. 93-101, 2007.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DICKIE, M. W. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. London: Routledge, 2001.
- EASTERLING, P. *Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- EDMONDS, R. G. *The 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion: Further Along the Path*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- EKROTH, G. et al. *Round Trip to Hades in the Eastern Mediterranean Tradition*. Leiden: Brill, 2018.
- FOUCART, P. *Des Associations Religieuses chez grecs*. New York: Arno Press, 1975.
- FRONTISI-DUCROUX, F. *Du Masque du Visage: aspects de l'indentité en Grèce ancienne*. Paris: Belles Lettres, 1996.
- GARLAND, R. *The Greek Way of Death*. New York: Cornell University Press, 2001 (1985).
- GRINDER-HANSEN, K. Charon's Fee in Ancient Greece? Recent Danish Research in Classical Archaeology: Tradition and Renewal. *Acta Hyperborea*, Copenhagen, n. 3, p. 207-218, 1991.
- HAME, K. J. Female control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytimestra, Medea, and Antigone. *Classical Philology*, Chicago, v. 103, 2008.
- HOUBY-NIELSEN, S. H. Burial language in Archaic and Classical Keramei-

- kos. *Proceedings of the Danish Institute at Athens*, Athens, v. 1, n. 1, p. 129-191, 1995.
- HUMPHREY, S. C. *Anthropology and the Greeks*. London: Routledge, 1978.
- JOST, M. *Aspects de la vie Religieuse en Grèce*, debut du V siecles a la fin du III siecles av. J.C. Paris: Sedes, 1992.
- _____. Sanctuaires public et sanctuaires privés. *Ktéma*, Strasbourg, v. 23, p. 300-306, 1998.
- KIRK, G. S. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- KNIGGE, U. *The Athenian Kerameikos*. Athens: Krene Editions, 1991.
- KURTZ, D. C. et al. *Greek Burial Customs*. London: Thames and Hudson, 1971.
- LORAUX, N. *A Invenção de Atenas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1990.
- MONTEIRO, P. *Magia e Pensamento Mágico*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1986.
- MORRIS, I. *Burial and Ancient Society*. The rise of the Greek city-states. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 (1987).
- _____. *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- OGDEN, D. *Greek and Roman Necromancy*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- ORLANDI, E. P. *Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 2003.
- REHM, R. *Greek Tragic Theatre*. London: Routledge, 1992.
- REIS, J. C. *Antropologia do Poder*. Rio de Janeiro: Terra Nova, 1992.
- RENFRIEW, C. *Death rituals, social order and the archaeology of immortality in the ancient world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- SOURVINOU-INWOOD, C. *Reading Greek Death*. To the End of the Classical Period. Oxford: Clarendon Press, 2006 (1995).
- STANSBURY-O'DONNELL, M. Polygnotos' Nekyia: A Reconstruction and Analysis. *American Journal of Archaeology*, Princeton, v. 94, n. 2, p. 213-235, 1990.
- THOMAS, R. *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- VELASCO, F. D. *Los caminos de la muerte*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.

VERNANT, J.-P. *La Mort, les Morts dans les Sociétés Anciennes*. Paris: La Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

VIEGAS, A. S. *Discurso e formas narrativas sobre o belo corpo do herói em Homero: a bela morte e a preservação da vida numa perspectiva comparada*. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

WALTON, M. *The Greek Sense of Theatre*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

Notas

¹ A ampla análise do pesquisador está no *American Journal of Archaeology* (O'DONNELL, 1990, p. 216).

² Os vasos lécitos de fundo branco apresentam cenas de jovens, mulheres e crianças no momento das exéquias e na visitação ao túmulo.

³ A leitura semiótica de imagem de Claude Calame aponta a necessidade de observação dos jogos de olhares dos personagens presentes na cena iconográfica, que se dividiam em olhares de perfil, olhares de três quartos e olhares de frente, através dos quais o personagem convida o receptor da imagem a participar da ação representada (CALAME, 1986, p. 108).

⁴ Imagens de Caronte em seu barco: Ashmolean Museum 547; Museu de Atenas, 1999 e 1814; Fogg Museum, 60. 338; Musée du Louvre, MNB 622 e N 3449; Museu de Berlin VI 3137, VI 3160 e F 2681.

⁵ A prática consistia em colocar o nome das vítimas em santuários de deuses ctônios e no interior de sepulturas de seres que morreram antes do tempo, a saber: as vítimas de assassinato, os suicidas, as crianças e as mulheres que morreram no parto. O solicitante, que buscava esse tipo de auxílio, acreditava que seres mortos antes do tempo detinham acentuada animosidade, capaz de prejudicar os seres vivos quando solicitados.

ABIDOS E OSÍRIS ALÉM DOS FARAÓS: A MANUTENÇÃO DE UMA CONCEPÇÃO DE MUNDO EGÍPCIA*

Alexandre Santos de Moraes**

Beatriz Moreira da Costa***

Resumo: *O presente artigo tem como objetivo analisar as evidências da manutenção de Abidos como centro do culto do deus Osiris no período greco-romano. Para tal, mobilizamos documentações escritas que abordam a perspectiva greco-romana acerca de Abidos e seus significados religiosos e funerários. Para enriquecer a discussão, elencamos documentos materiais e arqueológicos provenientes de Abidos, tais como estelas e sarcófagos. Defendemos que a continuidade do culto a Osiris na localidade demonstra a busca dos egípcios pela preservação de suas práticas religiosas diante de uma mudança de cenário político-cultural.*

Palavras-chave: *Osiris; Abidos; Egito Ptolomaico; Egito Romano; estelas funerárias.*

ABYDOS AND OSIRIS BEYOND THE PHARAOHS: THE MAINTENANCE OF AN EGYPTIAN WORLDVIEW

Abstract: *This article aims to analyze the evidence of the maintenance of Abydos as a 'center of worship' for the god Osiris in the Greco-Roman period. To this end, we mobilize written documentation that addresses the*

* Recebido em 27/08/2020 e aprovado em 21/09/2020.

** Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em História pelo Programa de Pós-graduação em História da UFF (2013). Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: Homero, poesia oral tradicional, oralidade e escrita, mitologia, diferenças etárias e etnicidade no Mundo Antigo. ORCID: orcid.org/0000-0002-4172-5580.

*** Doutoranda e mestre em História com ênfase em História Antiga pela Universidade Federal Fluminense. É pesquisadora do Laboratório de História Antiga da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LHIA-UFRJ) e do Núcleo de Estudos de Representações e de Imagens da Antiguidade (Nereida-UFF). Bolsista CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5947-564X>.

Greco-Roman perspective on Abydos and its religious and funerary meanings. To enrich the discussion, we list material and archaeological documents from Abydos, such as stelae and sarcophagi. We argue that the continuity of the cult of Osiris in the locality demonstrates the Egyptians' search for the preservation of their religious practices in the face of a change in the political-cultural scenario.

Keywords: *Osiris; Abydos; Ptolemaic Egypt; Roman Egypt; funerary stelae.*

Em 332 AEC, com a vitória de Alexandre, o Grande, frente aos persas que governavam o território egípcio desde 525 AEC, o Egito passou a estar sob o domínio Greco-Macedônico. De acordo com a historiografia (ASSMANN, 2005; LLOYD, 2000), Alexandre foi muito bem recebido pelos egípcios, pois os livrou da presença persa que não tinha nenhum compromisso com suas formações tradicionais de sentido de mundo. Ele se fez reconhecer como o rei salvador e, ao adentrar no Egito, procurou consolidar certa adaptação dos sentidos tradicionais egípcios, indo se consultar com o oráculo de Amon no Oásis de Siuá que confirmou que Alexandre era filho de Zeus-Amon (ASSMANN, 2005, p. 464).

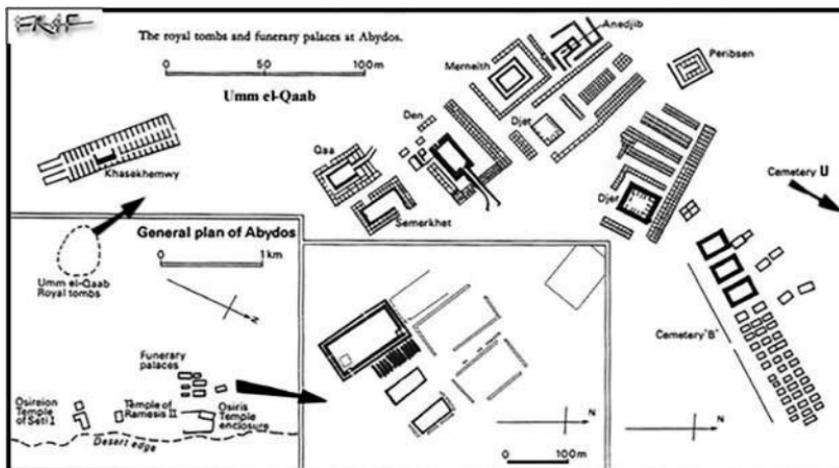
Não era a primeira vez que o Egito era governado por estrangeiros, mas a presença greco-macedônica criou um marco histórico que proporcionou significativa transformação em sua política. Alexandre, como filho de Zeus-Amon, se apresenta como salvador enviado pelos deuses para retomar a ordem cósmica que os persas teriam destruído e, após a morte do basileu macedônio em 323 AEC, os sucessores responsáveis pela administração do Egito – os chamados Ptolomeus – deram prosseguimento ao esforço de acolher os costumes e expectativas dos egípcios: “a corte ptolomaica deve ter oferecido um espetáculo constante de um drama egípcio representado por atores gregos vestidos de egípcios” (ASSMANN, 2005, p. 465). Uma ação exemplar do impulso para a formulação de um ponto em comum entre tradições egípcias e gregas no marco das instituições religiosas, culturais e políticas foi a consolidação do culto ao deus Serápis (em egípcio, *Usir-Hape*, ou seja, “Osíris, o touro Ápis”). O deus mesclava atributos de deuses egípcios, como Apis, Osíris, Amon e Rá, mas também do deus grego Zeus.

Não obstante, por mais que Alexandre e, posteriormente, os Ptolomeus, utilizassem a estrutura de poder faraônica a seu favor para legitimar sua presença, nem todos os egípcios viam a dinastia ptolomaica com bons olhos. Durante o século II e I AEC, a resistência aos reis “estrangeiros” aflorou no

Sul e no Médio Egito, como menciona O'Connor (2009, p. 123); no século II AEC, a própria localidade de Abidos foi sitiada durante uma rebelião na Tebaida. O principal motivo dessa e de outras rebeliões¹ era a discordância com as taxas tributárias impostas pelos Ptolomeus para o financiamento das guerras e que incidia majoritariamente sobre os camponeses, o que criou uma população revoltada contra o governo: “os impostos suportados pelos camponeses eram maiores do que os que incidiam sobre outros súditos, o que sugeriu a existência de uma discriminação entre classes étnicas e que avivou o ódio aos gregos e fomentou o messianismo político” (ASSMANN, 2005, p. 469).

A escassa adoção do culto ao deus Serápis é outra forma de resistência por parte dos egípcios. Em Abidos, por exemplo, a forma tradicional do deus prosseguiu sendo a cultuada. Abidos é, possivelmente, um dos sítios arqueológicos mais importantes do Antigo Egito, composto por múltiplas necrópoles em constante uso por mais de 3 mil anos. Um dos vestígios arqueológicos mais importantes de Abidos é datado de cerca de 2920 – 2649 AEC e corresponde às tumbas dos primeiros faraós egípcios. Tais enterramentos foram encontrados na região de Paker (atualmente chamada de *Umm El-Qa'ab*), localizada a, aproximadamente, 2 km do Templo de Osíris, que é outro monumento de extrema importância para a localidade (**Mapa 1**).

David O'Connor (2009) propõe que a ligação do deus Osíris com Abidos remonta à correspondência histórica supracitada: a associação entre local/deus está diretamente ligada às tumbas dos faraós pré-dinásticos. Em algum momento da história egípcia, possivelmente durante o Reino Médio (c. 2040 – 1640 AEC), incorporou-se a crença de que uma das tumbas da região de Paker (*Umm el-Qa'ab*) correspondia à tumba do próprio Osíris.



B. Trigger, in: Trigger, Kemp, O'Connor, Lloyd, Ancient Egypt: A social History, 1983, fig. 3.2 (with some modifications)

Mapa 1. Mapa de Abidos com ênfase nas construções pré-dinásticas - Umm El-Qa'ab (Peker).

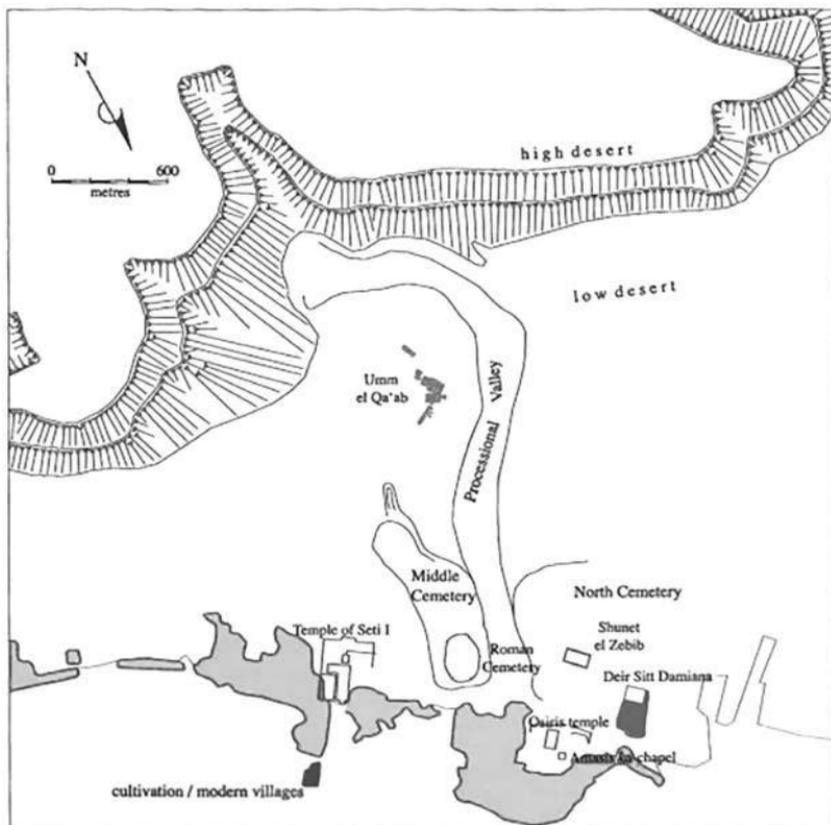
Mesmo após o fim do chamado “período faraônico”, Abidos sofreu diversas modificações com novas construções e atividades culturais. O'Connor (2009) comenta que a expansão de Osíris e de seu culto alcançou o auge durante e após o Reino Novo faraônico, e uma vez que o deus passou a atuar cada vez mais no mundo dos vivos, absorvendo a função do deus Rá, tornou-se conhecido em outros lugares para além do Egito em si:

Osíris agora dominava o mundo dos vivos e dos mortos. Ele e Isis eram imensamente populares e as capelas dedicadas a eles e em torno dos templos de outras divindades tornaram-se mais proeminentes do que antes. Além disso, Ísis e Osíris (muitas vezes em sua forma especial ptolomaica, Serápis) estavam entre as poucas divindades egípcias que se tornaram populares no exterior - com os antigos núbios e sudaneses, os gregos e os romanos, e outros. (O'CONNOR, 2009, p. 121)

Existem evidências de que o Templo de Seti I em Abidos recebia fiéis de Serápis que iam até o local prestar culto à divindade. Entrementes, os Ptolomeus não realizaram construções e/ou modificações no Templo de Osíris em Abidos, o que sugere que o foco de atenção real foi de fato o Templo de Seti I, o que permitiu que os egípcios continuassem com a estrutura cultural já consagrada pela tradição no Templo de Osíris.

A festividade tradicional no período faraônico em honra a Osíris parece ter sofrido modificações a partir do período ptolomaico. A região de *Umm el-Qa'ab*, ponto de passagem do festival, não recebeu atividade cultural durante o governo dos ptolomeus, o que foi confirmado, em parte, pela ausência de documentos provenientes do local. Isso sugere que *Umm el-Qa'ab* não era mais entendido como túmulo do deus Osíris, como afirma Mark Smith (1998, p. 425-439): “No período greco-romano [...] o túmulo de Osíris [...] estava dentro do complexo do templo do deus em Abidos”.

Para David O'Connor, o festival ainda era comemorado, mas ele sugere que o trajeto se modificou a partir do período ptolomaico, de forma que o novo caminho percorrido permaneceu o mesmo até o período cristão. Para além da diminuição de inscrições e outros documentos em *Umm el-Qa'ab*, uma necrópole do período romano foi construída na via processional onde o Festival de Osíris acontecia no período faraônico, obstruindo-a. A nova via processional pode ter sido repensada ao redor do próprio Templo de Osíris. Também é possível que o próprio templo de Seti I, que se tornou espaço de culto de Serápis durante a dinastia ptolomaica, tivesse sido interpretado como a tumba real de Osíris. De acordo com o egiptólogo, as duas hipóteses são plausíveis e podem ter coexistido. O fato é que o Osireion, parte da estrutura do templo de Seti I, “e seu túnel de acesso estavam abertos durante a maior parte dos últimos 500 anos de Abidos, pois exibem grafites em andamento talvez no século III EC” (O'CONNOR, 2009, p. 135). Assim como a necrópole do período romano, encontra-se próxima ao Templo de Osíris



Mapa 2. Mapa de Abidos após a Época Tardia, contemplando a necrópole romana (O'CONNOR, 2009, p. 120).

O geógrafo grego Estrabão (c. 64 AEC-24 AEC) descreveu Abidos em seu livro *Geografia* (XVII, 1):

Acima desta cidade (Ptolemais) está Abidos, onde está o palácio de Memnon, construído de uma maneira singular; inteiramente de pedra, e depois da planta do Labirinto, que descrevemos, mas não é composto de muitas partes. Tem uma fonte situada a uma grande profundidade. Há uma descida através de uma passagem arqueada construída com pedras únicas, de tamanho e acabamento notáveis. (ESTRABÃO. *Geografia*, l. 17.1.42)

Em Abidos, Osíris é adorado; mas no templo de Osíris, nenhum cantor, nem tocador de flauta, nem de cítara, é permitido se apresentar no início das cerimônias celebradas em honra do deus, como é usual nos ritos celebrados em honra dos outros deuses. (ESTRABÃO. *Geografia*, l. 17.1.44)

O ‘Memnon’/‘Memnonion’ mencionado por Estrabão é o Templo de Seti I, e o labirinto imerso sob as águas é o Osireion. O geógrafo cita as três principais construções de Abidos durante o período greco-romano: o Templo de Seti I, chamado de Memnon; o Labirinto, correspondente ao Osireion; e, por fim, o Templo de Osíris, onde o deus era adorado durante as cerimônias em sua honra. É provável que o festival de Osíris ocorresse próximo ao seu templo e não no Templo de Seti I, mas isso não quer dizer que o Memnon não fosse alvo de atenção dos visitantes, muito pelo contrário, pois diversos grafites foram encontrados próximo ao templo de Seti I, indicando que o local era bastante frequentado.

Tal como Estrabão, Plutarco também menciona a importância de Abidos. Em *De Iside et Osiride*, afirma: “os homens prósperos e influentes entre os egípcios aspiram muito ser enterrados em Abidos, para serem enterrados junto com o corpo de Osíris” (PLUTARCO. *Iside et Osiride*, 359A8-B2). A afirmação de Plutarco (46 – 120 EC) pode se referir ao período Greco-romano, tendo em vista que, como demonstrado, durante o período faraônico era mais comum que a região recebesse construções votivas.

Outros documentos do período greco-romano, principalmente egípcios, relatam o desejo de estar em Abidos. Em duas colunas de inscrições hieroglíficas aderidas ao envoltório de uma múmia chamada Hierax, encontra-se, sobre as pernas, o seguinte texto:

Salve, Osíris..., justificado, filho de Hor, Anúbis vem, que grita o chamado da vitória contra seu irmão, a quem ele veio no dia do seu enterro. Ele traz para você dois vasos com unguentos, das mãos do deus Shesemu, ..., para ungir seu corpo. Que você navegue rio abaixo até Busiris, e possa navegar rio acima até o nomo de Abidos, quando seu residente (Osíris) celebra o festival de Sokar. (RIGGS, 2005, p. 273)

O Festival de Sokar acontecia em Tebas; do período faraônico até o período romano, ambos – o de Sokar e o de Osíris – eram realizados durante

o mês de Khoiak, que, no calendário gregoriano, se refere a meados de dezembro até meados de janeiro. O festival de Osíris está relacionado ao Festival de Sokar, pois os dois são deuses ligados a necrópoles, mas o segundo parece ter sido diretamente influenciado pelo primeiro. Na passagem acima, o morto demonstra o desejo de participar do Festival de Sokar em Abidos, o que provavelmente não faz referência à festividade tebana e sim ao festival abidiano em honra a Osíris. A junção de Sokar e Osíris é comum desde o período faraônico; em algumas estelas do Reino Médio e Reino Novo, as oferendas são prestadas a *Ptah-Sokar-Osiris* em vez de só a Osíris.

A partir da análise do papiro funerário n. 766 escrito em demótico presente em Turin (Turin n. 766), datado do primeiro século da Era Comum, é possível verificar que as ideias principais do período faraônico ligadas a Abidos e a Osíris possuem pano de fundo também no período greco-romano. Nas linhas destacadas abaixo, Abidos é citado duas vezes: primeiro, ligando diretamente a região ao deus Osíris (Linha 2 – Lado A) e, depois, associando Osíris a Um El-Qaab (Peker), que faz parte de Abidos (Linha 3 – Lado A).

Lado A

Que o nome de Osíris, primeiro dos Ocidentais, o grande deus, o senhor de Busiris, proteja.

Que o nome de Osíris, o grande deus, o senhor de Abidos, o primeiro da terra sagrada, proteja.

Que o nome de Osíris, o grande deus, o senhor de Peker, o primeiro da cabine do deus, proteja.

[...]

Lado B

Para que ele possa beber e comer junto com os excelentes Akh-espíritos na grande mesa de oferendas daquele que forja com o coração.

[...]

A comprovação mais contundente da participação de agentes em Abidos são as estelas funerárias escavadas por John Garstang no início do século XX. Thomas Landvatter (2013, p. 152) afirma que a necrópole da época ptolomaica se concentrou no *Middle Cemetery* (**Mapa 2** e **Fig. 1**) e na região do *Wadi*, de onde são provenientes as estelas do período.²



Figura 1. Imagem de satélite com ênfase na área do “Middle Cemetery” em Abidos, com sobreposição de magnetometria (LANDVATTER, 2013, p. 158).

De acordo com os negativos fotográficos registrados por Garstang, as estelas funerárias poderiam ser colocadas em cima dos sarcófagos dos mortos (**Fig. 2**) ou em pequenos nichos em cal (**Fig. 3**) na superestrutura do enterramento. Aly Abdalla (1992), arqueólogo responsável pela publicação das estelas escavadas por Garstang em formato de catálogo, afirma que não existem formas convincentes de datação, tendo em vista que a necrópole foi ocupada por agentes do período ptolomaico e romano. No entanto, algumas das estelas possuem escrita hieroglífica (**Fig. 4**), prática que durante o período romano já tinha caído em desuso e, por isso, tais estelas provavelmente são do período ptolomaico.



Fig. 2. Sarcófago do período romano coberto por blocos de pedra e estelas. Liverpool SAOS Neg. 83. Abdalla pl. 102b.



Fig. 3. b. Estela em nicho em cal. Liverpool SAOS Neg. A. 673. Abdalla pl. 103b.

A estela de “Thi [...]” (**Fig. 4**) possui dois registros imagéticos: na parte superior, está representado o sol alado com duas *uraei* e, de cada lado, um chacal sobre um altar; no registro mediano, aparecem cinco figuras, sendo elas duas mulheres e quatro homens; na extremidade direita está Anúbis com as mãos sobre o ombro da figura masculina a sua frente, que corresponde ao morto. Na frente do morto aparece Osíris em vestes mumiformes com a coroa Atef, os braços sobre o peito, portando em cada mão o cetro Heqa (*hk3*)  e o mangual é o *Nekhekh* . Entre Osíris e o morto, uma mesa de oferendas e uma flor de lótus. Logo após Osíris, está Hórus, vestindo um saiote egípcio, uma coroa dupla. Em seguida, as deusas Ísis e Néftis, ambas com vestidos tipicamente egípcios e portando um cetro de papiro. Ísis aparece com o disco solar com chifres em sua cabeça, e Néftis porta o hieróglifo  (*nbt-hwt*), que significa o seu próprio nome “Senhora da Casa”, em sua cabeça.

No registro inferior, seis linhas em hieróglifo com o seguinte texto:

Uma oferenda que o rei faz a Osíris, chefe do Ocidente, o grande deus, Senhor de Abidos, Ptah-Sokar-Osiris residindo em Akhmin, Hórus que protege (vinga) seu pai, Ísis, a grande mãe do deus, Néftis irmã da deusa (?), e Anúbis chefe da cabine divina: para que eles possam invocar oferendas (de) pão, cerveja, toda boa coisa que o céu dá, que a terra cria, que o Nilo traz de sua gruta para a alma do Osíris Thi [...] filho justificado de ‘Th [...]shm-dsr’. Que haja

(?) oferendas com os reverenciados triunfantes, de acordo como eles (?) faça com que sua alma esteja no céu, seu corpo no Duat, (e) poder (e) força em todo ofício de seu desejo, em todo lugar que seu ka possa desejar para sempre.



Fig. 4. Estela escavada por Garstang (228 A07), publicada por Abdalla (Cat. No. 113). Merseyside County Museum 55.82.117. Pedra Calcária; Altura: 39 cm; Largura: 29cm; Espessura: 6cm; Datação: Período Ptolomaico.

A fórmula mágica “Oferenda que o rei faz” (*Htp Di nsw*), presente nas estelas abidianas desde o Reino Médio, marca o início das oferendas ao deus Osíris – que é apresentado com os epítetos “Chefe do Ocidente”, “Grande deus” e “Senhor de Abidos” –, ao deus Hórus – que possui atributos de Haredontes, tal qual na Estela de Ikhnofret, sendo aquele que vingou seu pai contra Seth –, à deusa Ísis – mãe de Hórus –, depois à deusa Néftis – irmã de Ísis e Osíris –, e, por fim, ao deus Anúbis – que possui o epíteto “Chefe da Cabine Divina”, referindo-se a sua presença na cabine de embalsamamento e na câmara funerária.

O texto demonstra ainda a continuidade da crença no mundo inferior de Osíris (*Duat*) e na necessidade das oferendas para a manutenção do *ka* do morto no outro mundo. Esses elementos indicam que o agente que

confeccionou a estela conhecia as fórmulas mágicas e as oferendas que eram necessárias para completar o ritual funerário e adentrar no *Duat*, assim como tinha domínio sobre os acontecimentos do Mito de Osíris e a função de cada deus.

Entrementes, pouco se sabe sobre o dono da estela ou ao menos se ela estava no túmulo ou em uma capela/cenotáfio; a ausência de tais informações são muito comuns durante o período greco-romano, o que dificulta a análise do significado sociocultural embutido no ato de ser enterrado em Abidos durante o período. Landvatter (2013) atesta:

Como todas as outras estelas, no entanto, isso não pode ser associado a uma sepultura em particular, e pode ter sido associado a um cenotáfio, e não a um sepultamento real. Uma reconstrução completa das inscrições dos sarcófagos [...] poderia fornecer mais informações sobre esse problema. Em seu estado atual, somente os nomes e títulos genéricos (hm ntr - “sacerdote”) podem ser reconstruídos; ainda não há topônimos claros que possam revelar o lugar de origem do falecido, ou pelo menos onde eles mantiveram sua posição como sacerdotes. Se indivíduos de elite de diversas regiões estivessem sendo enterrados no local no período ptolomaico, isso indicaria que o significado de Abidos na ideologia funerária não é estritamente retórico. (LANDVATTER, 2013, p. 204)

Nesse caso, entendemos que a posição de Plutarco sobre Abidos contribuiu para a construção de um contraponto. O autor grego afirma que os egípcios influentes desejavam ser enterrados em Abidos para estar junto do deus Osíris. Tal afirmação pode ser fruto da retórica sobre o significado de Abidos para a religião funerária, mas também demonstra que ainda no período romano, época em que escreveu Plutarco, a região era famosa exatamente por ser local de culto de um deus responsável pelo mundo dos mortos.

A fronteira entre a intenção/desejo de ser enterrado ou de estar magicamente presente, através de uma estela, em Abidos e a consolidação dessa intenção/desejo é complexa, e entendemos que ambas as formas de ação são igualmente importantes para a religião funerária. Isto é, a região era tradicionalmente interpretada como o portal para o *Duat*, reino de Osíris. Dessa forma, o agente que supostamente erigira uma estela puramente votiva em Abidos e fora enterrado em outro lugar, a construiria

com a intenção de garantir que o seu *ka* recebesse alimentos e bebidas no outro mundo, e o morto só garantiria tais benesses se prestasse os devidos cultos e oferendas ao deus responsável pelo *Duat*. Essas estelas também caracterizam uma efetivação da proximidade com o deus e sua presença divina, como afirma Assmann (2005) sobre textos funerários do período faraônico que falam sobre a vontade de participar dos festivais egípcios, entre eles o de Abidos:

Esses textos nos falam dos papéis especiais que os indivíduos desejavam desempenhar nesses festivais, como o do timoneiro da barca-neshmet; de insígnias específicas que eles desejavam usar, como o pingente de faiança e a roupa de material vermelho durante o festival de Sekhmet [...] se quisermos aprender algo sobre os costumes observados durante os festivais egípcios, devemos nos voltar para esses desejos do morto. Tudo isso finalmente se torna claro quando seguimos o desenvolvimento histórico até os períodos posteriores da história egípcia. Ao fim do Livro da Travessia da Eternidade, encontra-se um verdadeiro calendário festivo que contém pedidos para que o falecido participe de trinta e nove festivais tebanos, trinta e nove festivais abidianos, setenta e oito festivais menfitas e outros festivais. Este texto não é um guia para o mundo do além, como os estudiosos têm assumido, mas sim um guia para este mundo. Mas isto nos conduz através de um aspecto específico deste mundo: através de seus tempos e espaços sagrados, ou, por assim dizer, através das áreas mundanas do mundo dos vivos. Esses desejos têm a ver também com a presença divina: não uma presença que aguardava o falecido na vida após a morte, mas uma presença transmitida ao indivíduo durante festivais celebrados na Terra. Não foi, portanto, apenas uma questão de trazer crenças sobre a vida após a morte para o mundo dos vivos, mas, ao mesmo tempo, de sacralizar o mundo dos vivos. (ASSMANN, 2005b, p. 232)

Ou seja, o mundo dos mortos e o dos vivos para os egípcios estavam em constante contato através das atividades culturais, mágicas e funerárias. A forma com que entendiam o mundo estava diretamente relacionada às suas ações na vida e na morte. A permanência dessas concepções mesmo após o fim do período faraônico demonstra que a identidade sociocultural egípcia estava fortemente baseada em suas práticas religiosas.

A necessidade de manutenção dessa identidade sociocultural e de visão de mundo para os egípcios fica evidente em um texto profético – O Oráculo do Oleiro –, escrito em demótico datado de c. 130 AEC durante o reinado de Ptolomeu VIII, que demonstra a preocupação dos egípcios para com as atitudes dos reis estrangeiros em relação à falta de manutenção de *Maat* (BEYERLE, 2016). O principal tema do texto versa sobre um contexto de crise política e religiosa que só teria fim com um salvador. Para o oráculo egípcio, o salvador seria um rei nativo que derrubaria os gregos. Segundo Beyerle “o Oráculo do Oleiro constrói autoridade por meio do descrédito ou da exclusão de certos grupos políticos e religiosos importantes no Egito Ptolomaico” (2016, p. 170).

O oráculo inicia com a descrição dos acontecimentos apocalípticos que atingirão o Egito:

[...] o rio fluirá sem água suficiente, quão insuficiente, para que a terra [...] seja inflamada, mas contra a natureza. Durante o tempo dos Tifonianos eles dirão: ‘Egito miserável, você é ofendido por iniquidades terríveis feitas contra você’. O sol será escurecido, não desejando olhar para as coisas más no Egito. A terra não acolherá a semente da semente. Estes [...] serão destruídos pelo vento. E o fazendeiro não semeou por causa disso, mas será exigido tributo dele. Eles estão lutando no Egito por causa da falta de nutrição. O que eles cultivam, outro colhe e tira.

[...]

E por dois anos o nosso ... bem ... O mês de Amon e ele bem disse. Seus filhos serão derrotados. E a terra ficará instável e não poucos dos que moram no Egito abandonarão sua própria terra e irão para um lugar estrangeiro. Amigos vão matar amigos. Haverá choro e seus males serão piores que os dos outros. E os homens perecerão nas mãos uns dos outros. Dois deles passarão para o mesmo lugar (?) por causa da única ajuda. Muita morte cairá sobre as mulheres grávidas.

[...]

E, por fim, prevê o surgimento do rei que os salvará:

E então o Egito crescerá, quando por cinquenta e cinco anos ele estiver bem disposto, o rei o administrador do bem, nascido de Helios, estabelecido pela grande deusa Ísis, está próximo, para que

aqueles que sobreviveram orem pela ressurreição daqueles que morreram antes, a fim de poderem participar das coisas boas. No final dessas coisas, as árvores darão folhas e o Nilo abandonado ficará cheio de água, e o inverno, tendo sido despojado de sua vestimenta natural, terá seu próprio ciclo. E então o verão seguirá seu próprio curso, e os ventos serão bem ordenados e suavemente diminuídos. Pois no tempo dos Tifonianos o sol se obscureceu, tendo brilhado sobre os maus costumes e tendo exposto a pobreza dos centuriões. (BEYERLE, 2016)

O oráculo cita a instabilidade de tudo que era crucial para que o Egito fosse próspero. Entre os motivos para essa instabilidade, a interrupção do ciclo natural do rio Nilo, a qual proporcionaria o infortúnio das más colheitas para a sua população e prejudicaria diretamente os camponeses que eram alvos de roubos, mas que ainda assim tinham que pagar tributos; a guerra impulsionada pela falta de alimentos que faria com que amigos matassem amigos e que egípcios tivessem que fugir para terras estrangeiras em busca de alimentos; e a desgraça que as pessoas mortas durante o período de caos sofreriam, não só pela falta de alimentos para as oferendas, como pela ausência de um ritual funerário.

A afirmação de que todo esse caos seria causado pelos Tifonianos, pois nesse tempo o Sol (Rá) não abençoaria o Egito, é simbólica. No Egito, Tifon é um deus grego associado ao deus Seth, que, em muitos textos do período faraônico, está diretamente relacionado ao caos, ao estrangeiro, ao deserto. O oráculo, assim, trata de um período em que Tifon/Seth reina o Egito enquanto o Sol (Rá) está obscurecido. Esse clima de crise só seria finalizado quando o rei, nascido de Rá (Sol) e escolhido por Ísis, viesse a governar o Egito, voltando a valorizar os bons costumes egípcios em detrimento dos maus costumes dos tifonianos.

O embate entre as identidades socioculturais em jogo, os modos de agir e os projetos políticos ligados a elas é evidente. Para o autor do oráculo, somente um rei egípcio poderia proporcionar prosperidade ao Egito, pois, sendo agraciado pelos deuses nativos e conhecedor dos “bons costumes”, faria com que o rio Nilo e o próprio cosmo egípcio voltassem ao seu ciclo natural.

Durante o período romano, não existem evidências tão numerosas que tratem de rebeliões constantes no Alto Egito como no período ptolomaico, mas é possível inferir que a busca dos egípcios pela preservação de suas práticas religiosas, inclusive e principalmente em Abidos, e de suas

concepções de mundo demonstra que eles se entendiam como um grupo étnico que compartilhava o desejo de se manter como tal, apesar das modificações culturais e políticas às quais estava sujeito.

Documentação arqueológica

ABDALLA, Aly. *Graeco-Roman funerary stelae from Upper Egypt*. Liverpool: University of Liverpool Press, 1992.

MILNE, Josef Grafton. *Greek Inscriptions*. Oxford: University Press Oxford, 1905.

MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE MÉDITERRANÉENNE. *Egypte romaine: l'autre Egypte*. Marseille: Musée d'Archéologie Méditerranéenne, 1997.

Documentação escrita

ESTRABÃO. *Geography*. Book XVII. Trad. Horace Leonard Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1932. v. VIII.

PLUTARCO. *Moralia*. Trad. Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 1936.

Referências bibliográficas

ASSMANN, Jan. *Egipto: Historia de un sentido*. Madrid: Abada, 2005a.

_____. *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Ithaca/London: Cornell University Press, 2005b.

BEYERLE, Stefan. Authority and propaganda: the case of the Potter's Oracle. In: COLLINS, John. *Sibyls, scriptures, and scrolls*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2016.

LANDVATTER, Thomas. *Identity, burial practice, and social change in Ptolemaic Egypt*. Tese (Doutorado em Filosofia), Interdepartmental Program in Classical Art and Archaeology, University of Michigan, Ann Arbor, 2013.

LLOYD, Alan B. The Ptolemaic Period (332 – 30 BC). In: SHAW, Ian (ed.). *The Oxford History of Ancient Egypt*. New York: Oxford University Press, 2000.

O'CONNOR, David. *Abydos: Egypt's first pharaohs and the cult of Osiris*. London: Thames & Hudson, 2009.

_____. New funerary enclosures of the Early Dynastic Period at Abydos. *Journal of the American Research Center in Egypt*, San Antonio, v. 26, p. 51-86, 1989.

_____. *The cenotaphs of the Middle Kingdom at Abydos*. Cairo: Institute Français de l'Achéologie Oriental, 1985.

RIGGS, Christine (org.). *The Oxford Handbook of Roman Egypt*. New York: Oxford University Press, 2012.

_____. *The beautiful burial in Roman Egypt: art, identity and funerary religion*. New York: Oxford University Press, 2005.

SMITH, Mark. *Traversing eternity: texts for the afterlife from Ptolemaic and Roman Egypt*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. Demotic coffin inscription. In: CLARYSSE, W.; SCHOORS, A.; WILLEMS, H. (eds.). *Egyptian religion. The last thousand years. Studies dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur II. OLA 85*. Leuven: Peeters Publishers & Department of Oriental Studies, 1998.

Notas

¹ Segundo Assmann (2005, p. 469), “as rebeliões se instalaram primeiramente no Baixo Egito, instigadas por soldados egípcios do exército vencedor da batalha de Raphia e rebeldes de camadas menos privilegiadas. O governo se viu envolto em uma guerra de guerrilhas, à qual não conseguiu pôr fim até 185 AEC. No ano de 206 AEC, os rebeldes do Sul do Egito, capitaneados por seu líder, Herwennefer, fundaram em Tebas um reino oposto. Em 200 AEC, Ankwennefer o sucedeu e reinou até o ano de 186 AEC. No sínodo dos sacerdotes em Alexandria, Ptolomeu V declarou Ankwennefer inimigo dos deuses, mas acabou sentindo pena dele. E um decreto filantrópico do ano de 185 AEC prometeu anistia a todos os fugitivos. No ano de 131 AEC, quando as disputas pelo trono entre Ptolomeu VIII, Evergetes II e Cleopatra II arrastaram o país a uma guerra civil, um egípcio chamado Harsiese se proclamou rei em Tebas, sendo em seguida expulso da cidade, embora tivesse conseguido durar por breve tempo na fortaleza de Hibe como faraó. As demais rebeliões culminaram com ascensões ao trono. Em 165 AEC, um tal de Dionísio Petoserapis tentou uma reviravolta que teve grande ressonância entre a população egípcia. Em 164, alguns rebeldes invadiram no Fayum o Amonion de Myeris em Crocodilópolis. Ao mesmo tempo se instalava uma rebelião na Tebaida. A Tebaida se transformou em um foco de distúrbios: no ano de 88 foi reprimido com grande dureza um levantamento que durou três anos. Temos notícias de outras rebeliões no ano de 63 e 65 AEC. E no ano de 29 AEC se sublevaram os tebanos contra o governo romano”.

² “Embora a atividade ptolemaica tenha sido registrada em outros lugares, o cemitério “G” de Petrie, “E” de Naville e o cemitério de *Wadi* de Garstang parecem ter mais atividade” (LANDVATTER, 2013, p. 159).

A CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO DE 'ELEGÂNCIA' E 'SUTILEZA' NO TRATADO DE VITRÚVIO *DE ARQUITETURA**

Claudio Walter Gomez Duarte**

Resumo: *Motivados pela passagem 4,1,8 do tratado De Arquitetura de Vitruvius (ca. 30/20 a.C.), este artigo objetiva atestar uma legítima mudança na concepção arquitetônica dos templos dóricos gregos. Esta é abordada na interface da análise entre as fontes textuais e a cultura material. Verificamos a relevância e o papel que tiveram a “elegância” e a “sutileza”, segundo Vitruvius, no modus operandi dos arquitetos gregos, como recursos técnicos e metodológicos para o desenvolvimento do projeto do templo dórico grego entre os séculos V-II a.C. Visamos esclarecer e estabelecer vínculos entre esses conceitos relativamente subjetivos e a lógica subjacente que norteou os arquitetos, tanto em projeto quanto nas aplicações precisas em obra. Concluímos que a “Elegância” e a “Sutileza” foram conceitos que fizeram parte da formação do arquiteto grego, e se refletiram de maneira notável, o que resultou numa arquitetura monumental extremamente requintada, elegante e sutil.*

Palavras-chave: *elegância; sutileza; Vitruvius; templos dóricos; arquitetura grega*

THE CONSTRUCTION OF MEANING OF 'ELEGANCE' AND 'SUBTLETY' IN THE VITRUVIUS TREATY *ON ARCHITECTURE*

Abstract: *Motivated by the passage 4,1,8 of the Vitruvius On Architecture treaty (ca. 30/20 BC), this article aims to attest to a legitimate change in the architectural conception of Greek Doric temples. This change is addressed in the analysis interface between textual sources and material culture. We*

* Recebido em: 04/06/2020 e aprovado em: 03/08/2020.

** Professor do curso de bacharelado em Arqueologia da Universidade Metropolitana de Santos. Pesquisador no Grupo de Pesquisa CNPq (Baixada Santista: ações e gestão sobre o patrimônio arqueológico e cultural), pesquisador associado ao Grupo de Pesquisa CNPq (Representações: Imaginário e Tecnologia) RITe (FAU/USP); integrante da equipe do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga (Labeca) como pesquisador externo associado ao Laboratório. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5819-2242>.

verified the relevance and the role played by “elegance” and “subtlety”, according to Vitruvius, in the *modus operandi* of Greek architects, as technical and methodological resources for the development of the Greek Doric temple project between the 5th-2nd centuries BC. We aimed to clarify and establish links between these relatively subjective concepts and the underlying logic that guided the architects, both in design and in the precise applications on site. We conclude that “Elegance” and “Subtlety” were concepts that were part of the formation of the Greek architect, and that were reflected in a remarkable way which resulted in an extremely refined, elegant and subtle monumental architecture.

Keywords: elegance; subtlety; Vitruvius; Doric temples; Greek architecture

Introdução: “Elegância” e “Sutileza”¹

Posterius uero elegantia subtilitateque iudiciorum progressi et gracilioribus modulis delectati septem crasitudinis diametros in altitudinem columnae doricae, [...] (VITRÚVIO. De arquitetura, 4,1,8)²

As palavras “elegância” e “sutileza”, que compõem o título do nosso artigo, foram extraídas da passagem de Vitruvius transcrita acima e dizem respeito a uma mudança de gosto ocorrida na Grécia Antiga, *grosso modo*, entre os séculos V e IV a.C., tanto em relação à arquitetura quanto às artes figurativas. O vocábulo “elegância”, especificamente, refere-se a uma mudança de cânone verificada para a altura da coluna dórica, ou seja: a proporção dessa coluna, que em sua gênese³ foi definida como 1:6 (proporção entre o diâmetro da base da coluna e a altura da coluna dórica – equivalente à altura de 12 módulos) passa para a proporção 1:7 (entre os mesmos elementos arquitetônicos – 14 módulos). Em termos arquitetônicos, isso equivale à concepção de uma coluna mais alongada ou mais esbelta em relação à sua base.

Essa passagem de Vitruvius (*De arquitetura*, 4,1,8) é ilustrada por Howe e Rowland (2001, p. 214). A gênese da primeira coluna dórica teve como referência a altura de um homem, que equivale a seis vezes o comprimento de seu pé. Quando ocorre a “mudança” de gosto (a “*elegantia*”) na cultura grega, a referência para a nova coluna dórica passa a ser a altura de um homem proporcionado em altura igual a sete vezes o comprimento de seu

pé. Howe e Rowland (2001, p. 214) estabelecem, assim, um paralelo diacrônico entre a arquitetura e a escultura grega.

Por sua vez, o vocábulo “sutileza” (“*subtilitas*”) diz respeito à concepção “bem” orquestrada pela aplicação do módulo (largura do tríglifo) que, segundo Vitruvius, confere ao edifício dórico a desejada harmonia entre a parte e o todo. Assim, “sutileza” diz respeito também às quase imperceptíveis (mas existentes) curvaturas (ênfases) executadas pelos arquitetos gregos nos elementos arquitetônicos dos templos dóricos a partir do século V em diante⁴ – perfil das colunas, crepis, entablamento e outros.

Arquitetura modular

O conceito de arquitetura modular, ou princípio modular na arquitetura, é uma herança “latina”. Tomamos conhecimento desta de maneira textual, através de uma fonte indireta, não grega: o arquiteto romano Vitruvius.⁵ Ele credita o procedimento aos seus mestres gregos, tanto aos contemporâneos quanto aos do passado, que escreviam seus próprios tratados de arquitetura (teoria das proporções na arquitetura) e prática (escrevendo obras sobre seus próprios projetos, como o livro escrito por Íctinos sobre o Partenon), os quais não chegaram até nós. O procedimento ou método de projeto modular, principalmente para os edifícios sacros, que Vitruvius apresenta em seu tratado *De Architectura*, processa-se da seguinte maneira: para os templos dóricos, o módulo – referência arquitetônica – é definido pela largura do tríglifo, elemento arquitetônico característico da ordem dórica, o qual, quando intercalado na sequência tríglifo-métopa-tríglifo repetidas vezes ao longo de uma elevação, compõe o friso dórico (que se posiciona acima da arquitrave, viga). A sequência vertical – crepidoma, colunas (fuste, capitel – gola-equino-ábaco), arquitrave, friso (tríglifo-métopa-tríglifo), cornija horizontal, tímpano e cornijas inclinadas – forma a elevação dórica por excelência. A largura do tríglifo é definida depois da largura do templo, na altura do estilóbato, dividindo a largura do templo em 42 partes iguais, para templos de configuração hexastilo (ou seja, seis colunas tanto na elevação frontal quanto na posterior).

Ainda conforme Vitruvius, uma vez definida a largura do módulo, ou seja, a largura do tríglifo, este passa a funcionar como uma “régua” para

realizar o projeto. Todas as dimensões dos elementos arquitetônicos envolvidos serão de algum modo múltiplos ou submúltiplos do módulo. Para exemplificar com algumas das recomendações de Vitruvius, na concepção dos templos dóricos, temos: a largura da métopa será de um módulo e meio ($1 \frac{1}{2} M$), a altura da coluna será de 14 módulos (14 M), a espessura da coluna na altura do estilóbato será de dois módulos (2 M), a altura do capitel será de um módulo (1 M), a altura da métopa será de um módulo e meio ($1 \frac{1}{2} M$) e assim por diante, para todos os elementos arquitetônicos que fazem parte da ordem dórica.

O ceticismo dos arqueólogos em relação ao excepcional tratado latino é decorrente do confronto deste com as estruturas arquitetônicas gregas. O pesquisador percebe rapidamente que o receituário vitruviano não corresponde *ipsis litteris* com a realidade; com a concepção dimensional de cada elemento arquitetônico dos templos dóricos, verifica-se que as diferenças são evidentes. Por exemplo, ao confrontar a largura da coluna do templo de Hera-Lacínia em Agrigento, que deveria corresponder a dois módulos, segundo Vitruvius, constata-se que corresponde a 2,24 módulos. Se compararmos a altura da coluna do mesmo templo, que deveria ser expressa por 14 módulos, temos que esta equivale a 9,2 módulos – além de outros exemplos em que verificamos incongruências em relação ao tratado.

Duarte (2010, p. 78-81), confrontando cada regra de Vitruvius com a concepção dimensional de cada elemento arquitetônico, para um conjunto de templos dóricos, verifica que as diferenças são evidentes. Os especialistas do passado recente mostraram duas tendências com respeito à recepção do tratado de Vitruvius: uma delas era a de relegar a sua teoria como aplicável somente aos monumentos gregos do período helenístico tardio, contudo sem identificar a quais monumentos tal receituário se aplicava; ou, alternativamente, duvidar da legitimidade do tratado como um todo (WILSON JONES, 2001, p. 675).

Nova abordagem para a arquitetura modular em Vitruvius

A pesquisa relativamente recente de Wilson Jones (2001) resgata a teoria de concepção modular de Vitruvius para os templos dóricos e a situa como plausível já no início do V século a.C. Esse autor mostra que há sim

uma interpretação modular para as elevações de 10 templos clássicos, embora essa interpretação se distancie do caráter formular da teoria vitruviana – teoria esta que associa à concepção de cada elemento arquitetônico do templo dórico uma fórmula normativa em função do módulo (DUARTE, 2010, p. 78-79). Mertens (1984, p. 225) expôs uma interpretação modular consistente, tanto em elevação quanto em planta, para o templo de Apolo dos Atenienses construído em Delos, a qual motivou, mais tarde, a pesquisa de Wilson Jones (2001).

Em geral, os templos dóricos são tradicionalmente apresentados em uma sequência “evolutiva”, ou seja, edifícios atarracados, tendendo a edifícios relativamente esbeltos e mais elegantemente proporcionados. De fato, isso não se processou de maneira linear e contínua, e sim marcada por saltos relativamente abruptos – como mostraram as pesquisas arqueológicas.

Embora Vitruvius, em seu tratado *De Arquitetura*, estabeleça um repertório engessado para a concepção dos templos dóricos gregos, pinçamos, em seu discurso (*De arquitetura*, 4,1,8), uma referência sobre a mudança de gosto por parte dos gregos, a qual se reflete numa mudança de parâmetros proporcionais tanto para a arquitetura quanto para as artes figurativas, que constituiu o *leitmotiv* para a nossa proposta de trabalho (vide nota 3).

Elegância e sutileza em Vitruvius

No início do século IV, os arquitetos do Peloponeso, sensíveis aos primeiros sinais daquilo que poderia servir para preparar o futuro: de antemão, eles foram de encontro as suas expectativas, iluminando o aspecto severo dos seus edifícios com elementos de um barroco sutil, mas sem sacrificar as regras de uma austera elegância que talvez seja pela qual o espírito da Ática é felizmente mais reconhecido. (ROUX, 1961, p. 9)⁶

A arquitetura grega é modesta, mas também exigente. Suas mutações consistem em modificações muito sutis de uma estrutura formal permanente, modificações que às vezes nem sequer somos capazes de ver, mas apenas de medir. Pode-se estar certo de que os próprios gregos perceberam cada pequena mudança de forma e proporções. (GRUBEN; BERVE, 1963, p. 306)⁷

Inspirados na arquitetura dos templos dóricos gregos, na passagem do arquiteto romano Vitrúvio *De arquitetura*, 4,1,8 e nos especialistas modernos citados acima, Roux (†) e Gruben (†), procuramos construir, sem a pretensão de esgotar o assunto, o significado dos vocábulos “elegância” e “sutileza” na obra de Vitrúvio, *De Arquitetura*, e nas práticas arquitetônicas gregas. Para isso, recortamos trechos de parágrafos no original, em latim, oriundos do manuscrito mais antigo do texto de Vitrúvio. Esse manuscrito, datado do século IX, se denomina *Harleianus* (H) 2767, e se encontra no *British Museum*. Em paralelo, cotejamos o texto com a tradução em português de Maciel (2007) e a consagrada tradução em inglês de Frank Granger (2002). Fizemos um levantamento quantitativo e qualitativo da menção aos vocábulos “elegância” e “sutileza” no tratado *De Arquitetura* de Vitrúvio, e apuramos os resultados a seguir.

Quantitativo

- Elegância/elegante: (Elegans: 12); (Eleganter: 4); (Elegantia: 6).
- Sutileza/sutil: (Subtilis: 13); (Subtilitas: 12); (Subtiliter: 6).

Qualitativo, em contexto arquitetônico

- Elegância/elegante: (Elegans: 11); (Eleganter: 3); (Elegantia: 4).
- Sutileza/sutil: (Subtilis: 4); (Subtilitas: 11); (Subtiliter: 2).

É escassa a literatura que comenta a passagem citada de Vitrúvio (*De arquitetura*, 4,1,8), em profundidade, ou mesmo os termos “elegância” e “sutileza” nesse contexto em outras passagens. Segundo Moreda (2006, p. 11):

Apesar [...] do enorme esforço realizado nos estudos léxicos durante décadas, restam ainda termos e conceitos recorrentes em toda a latinidade, Idade Média e Renascimento incluídos, que não têm merecido a atenção devida, talvez por funcionarem em muitos campos semânticos de maneira simultânea, com a dificuldade analítica que isso implica, ou talvez por se tratar de noções que se dão por sabidas. É este o caso de elegancia, presente na prática total dos prosistas latinos. [...]

Alguns latinistas contemporâneos fizeram importantes comentários críticos sobre o texto completo de Vitruvius; contudo, apontamentos envolvendo os vocábulos “elegância” ou “sutileza” são escassos e sucintos. Encontramos alguns comentários, principalmente, em notas de traduções bilíngues, de referência, do tratado *De Architectura*. As traduções que utilizamos foram: Granger (2002); Ferri (2003); Fensterbusch (2008); Fleury (2003); Gros (1992; Corso e Romano (1997); Rowland e Howe (2001) e Maciel (2007).

Pollitt (1974) salienta a complexidade de se fazer um estudo crítico da arte grega. O maior problema, segundo esse autor, é que muitas das fontes de que dispomos envolvem traduções do latim de conceitos críticos originalmente formulados em grego. Muitas vezes é necessário traduzir os termos do latim de volta para o grego, para que possamos entender mais precisamente a ideia original. Pollitt (1974, p. 362-365, p. 441-444) demonstra, a partir de diversas passagens em alguns autores latinos, que os vocábulos “elegância” (*elegantia*) e “sutileza” (*subtilis*) fazem parte da terminologia crítica da arte em contexto greco-romano. Para Pollitt, o equivalente em grego do vocábulo *elegantia* é *γλαφυρία* (*glafuria*), eventualmente *χάρις* (*cháris*); já o equivalente grego de *subtilis* é *λεπτός* (*leptós*).

A seguir, baseados na leitura de Vitruvius, *De Architectura*, selecionamos os parágrafos que julgamos mais importantes e que vão ao encontro do nosso objetivo: o de construir o significado desses vocábulos, “elegância” e “sutileza”, nesse autor.

Elegans; eleganter; elegantia

Sobre a cultura geral do arquiteto

*Non enim in tantis rerum varietatibus elegantias singulares quisquam consequi potest, quod earum ratiocinationes cognoscere et percipere vix cadit in potestatem.*⁸

*De fato, em tão grande variedade de coisas, ninguém poderá conseguir perfeccionismos em cada uma delas, uma vez que tal depende, em suma, da capacidade de conhecer e de perceber as suas teorias.*⁹

*For in so great a variety of things no one can in every case attain minute perfection, because it scarcely falls into his power to acquire and understand their methods.*¹⁰ (VITRÚVIO. *De architectura*, 1,1,13)

Encontramos a primeira menção ao vocábulo “*elegantia*” em um trecho de Vitruvius (*De architectura*, 1,1,13). No contexto maior do parágrafo, ele discorre sobre multidisciplinaridade da arquitetura e sobre a dificuldade do arquiteto em dominar todas as disciplinas que a compõem, como, por exemplo, a pintura, a escultura, a medicina e outras tantas. Contudo, adverte que o arquiteto não deve desconhecer o essencial de cada uma delas.

Uma interpretação para “*elegantia*” que propomos para esse contexto é “competência”. A tradução como “perfeição” é relativamente subjetiva, enquanto a palavra “competência” traz um significado mais preciso em relação às traduções de Maciel (2007) e Granger (2002). Ferri (2002, p. 101) traduz o vocábulo em italiano como “*eccellente*”; Fleury (2003, p. 11) faz a tradução para o francês como “*excellent*”; Corso e Romano (1997, p. 23) traduzem para o italiano como “*eccellenza*”; Fensterbusch (2008, p. 33), por sua vez, para o alemão, como “*Feinheiten*”; e Rowland e Howe (2001, p. 23), para o inglês, como “*master*”. Cotejando essas traduções, podemos dizer que a “*elegantia*”, nesse contexto, faz referência a um resultado que se consegue após o exercício íntegro de uma disciplina por meio de uma metodologia.

Sobre o paralelismo da arquitetura com outras ciências

Operum vero ingressus qui manu aut tractationibus ad elegantiam perducuntur, ipsorum sunt, qui proprie una arte ad faciendum sunt instituti.

Porém, a autoria das obras que se aproximam da perfeição, seja pelas mãos, seja com recurso a instrumentos, pertence àqueles que se educaram particularmente no exercício de apenas uma arte.

*But the taking up of work which is finely executed by hand, or technical methods, belongs to those who have been specially trained to work in a single trade. (VITRÚVIO. *De architectura*, 1,1,16)*

*Em *De architectura*, 1,1,16, como mostram os trechos acima, encontramos um significado para “*elegantia*” equivalente ao que encontramos anteriormente em *De architectura*, 1,1,13. O texto sugere que o vocábulo foi utilizado com o mesmo significado.*

Sobre a ordenação e a disposição na arquitetura

*Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque conpositio-
nibus effectus operis cum qualitate.*

A disposição, por sua vez, define-se como a colocação adequada das coisas e o efeito estético da obra com a qualidade que lhe vem dessas adequações.

Arrangement, however, is the fit assemblage of details, and, arising from this assemblage, the elegant effect of the work and its dimensions, along with a certain quality or character. (VITRÚVIO. De architectura, 1,2,2)

O vocábulo “disposto” é fundamental na teoria da arquitetura de Vitrúvio, e “elegans” vem, nessa passagem, fazer parte da sua definição. Nesse caso, o significado de “elegans” parece estar próximo do resultado que se obtém quando uma determinada tarefa se faz com competência, e vem associado a uma qualidade estética, inerente ao fazer bem. Ferri (2002, p. 115) traduz “elegans” em italiano como “elegante”; Fleury (2003, p. 15) traduz o vocábulo em francês como “élégante”; Corso e Romano (1997, p. 27) traduzem em italiano como “elegante”; Fensterbusch (2008, p. 37) traduz em alemão como “schöne”; Howe e Rowland (2001, p. 24) traduzem em inglês como “elegant”. As várias traduções convergem para um significado estético de “elegans”, mas não gratuito, e sim como resultado de um procedimento bem estabelecido *a priori* com um resultado esperado *a posteriori*.

Sobre o decoro expresso pelo costume

Ad consuetudinem autem decor sic exprimitur, cum aedificiis interioribus magnificis item vestibula convenientia et elegantia erunt facta. Si enim interiora prospectus habuerint elegantes, aditus autem humiles et inhonestos, non erunt cum decore. Item si doricis epistyliis in coronis denticuli sculptentur aut in pulvinatis columnis et ionicis epistyliis [capitulis] exprimentur triglyphi, translatis ex alia ratione proprietatibus in aliud genus operis offendetur aspectus aliis ante ordinis consuetudinibus institutis.

Em segundo lugar, o decoro exprime-se segundo o costume, quando se constroem vestibulos com elegância e conveniência para edifícios com interiores magníficos. Efetivamente, se os interiores tiverem

acabamentos de bom gosto, e as entradas forem modestas e sem nobreza, não terão conveniência. Do mesmo modo, se no âmbito dos epistílios dóricos se esculpirem denticulos nas cornijas ou se nas colunas pulvinadas ou nos epistílios jônicos se inscreverem tríglifos, a aparência será afetada devido à transferência das características de diferente estilo para um outro gênero de obra, uma vez que, do antecedente, foram instituídas determinadas regras de ordem arquitetônica.

With reference to fashion, decor is thus expressed; when to magnificent interiors vestibules also are made harmonious and elegant. For if the interior apartments present an elegant appearance, while the approaches are low and uncomely, they will not be accompanied by fitness. Again, if, in Doric entablatures, dentils are carved on the cornices, or if with voluted capitals and Ionic entablatures, triglyphs are applied, characteristics are transferred from one style to another: the work as a whole will jar upon us, since it includes details foreign to the order. (VITRÚVIO. De arquitetura, 1,2,6)

Segundo Vitruvius (De arquitetura, 1,2,5), “o decoro é o aspecto irrepreensível das obras dispostas com autoridade através de coisas provadas” (MACIEL, 2007). Em De arquitetura, 1,2,6, temos o significado de “*elegantia*” vinculado à tradição do bem construir. Vitruvius não admite inconsistências, sejam essas de caráter social ou de caráter formal de execução da arquitetura. Isso fica claro na segunda e terceira frases do trecho acima, respectivamente. Podemos entender “*elegantia*” como “coerência”, uma vez que esta estabelece um forte vínculo entre o exterior e o interior da edificação. Maciel traduz “*elegantias*” como “bom gosto” – e, nesse caso, o bom gosto parece partir não só do arquiteto, como também do cliente. Uma relação entre pessoas relativamente “bem-educadas”.

Sobre a solidez, funcionalidade e beleza

[...] venustatis vero, cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes.

Finalmente, o princípio da beleza será atingido quando o aspecto da obra for agradável e elegante e as medidas das partes corresponderem a uma equilibrada lógica de comensurabilidade.

[...] of grace, when the appearance of the work shall be pleasing and *elegant*, and the scale of the constituent parts is justly calculated for symmetry. (VITRÚVIO. *De arquitetura*, 1,3,2)

Vitrúvio (*De arquitetura*, 1,3,2), apresenta “*elegans*” como um dos ingredientes fundamentais para se atingir a beleza numa edificação, destacando também a importância de se fazer bom uso das proporções. Podemos pensar em “*elegans*”, nesse contexto, como condição necessária para definir o conceito de beleza arquitetônica em Vitrúvio. Não é nosso objetivo enveredar por uma discussão que cabe mais aos historiadores da arte; contudo, vale destacar essa passagem, pois o autor latino deixa claro o caminho científico para se atingir um resultado estético esperado.

Sobre a distribuição das praças e das ruas

Quare vitandum videtur hoc vitium et avertendum, ne fiat quod in multis civitatibus usu solet venire. Quemadmodum in insula Lesbo oppidum Mytilenae magnificenter est aedificatum et eleganter, sed positum non prudenter.

Por essa razão, julga-se que se deverá evitar esse condicionalismo e precaver para que não se verifique o que costuma acontecer em cidades, como em Militene, ópido na ilha de Lesbos, edificado magnífico e elegante, mas estabelecido sem habilidade.

*Wherefore this fault must be avoided and guarded against, lest there happen what in many cities is not infrequent. For example in the island of Lesbos, the town of Mytilene is magnificently and elegantly built, but not situated with prudence. (VITRÚVIO. *De arquitetura*, 1,6,1)*

O vocábulo “*eleganter*”, associado com a arte do bem construir e projetar, continua recorrente na obra de Vitrúvio. Neste contexto, ele se refere à importância de ser correta a implantação de uma cidade, e aponta o exemplo de Militene – que, embora bem projetada em termos urbanísticos, não teve seu local de implantação muito bem escolhido. Nesse caso, faltou ao urbanista o conhecimento sobre os ventos e a umidade, o que tornou essa cidade insalubre.

Vitrúvio, nessa passagem, se refere aos conhecimentos que o arquiteto deve ter em relação à medicina, para manter íntegra a higiene das habi-

tações. Embora o vocábulo, em Vitruvius, carregue claras conotações estéticas, não deixa de se referir a um procedimento metódico e de grande qualidade técnica.

Sobre estátuas e baixos-relevos de pedra de Anício

Namque habent et statuas amplas factas egregie et minora sigilla floresque et acanthos eleganter scalptos; quae, cum sint vetusta, sic apparent recentia, uti si sint modo facta.

Eles exibem grandes estátuas notavelmente elaboradas, assim como baixos-relevos, flores e acantos elegantemente esculpidos, túmulos esses que, sendo antigos, parecem recentes, como se tivessem acabado de ser feitos.

For they have large statues strikingly made, and lesser figures and flowers and acanthus finely carved. These, old as they are, appear as fresh as if they were just made. (VITRÚVIO. De arquitetura, 2,7,4)

Na passagem acima, o vocábulo “*eleganter*” sugere que os acantos foram esculpidos não apenas com uma técnica impecável por parte do escultor, mas também com muito bom gosto. Ou seja, trata-se de um trabalho requintado, dentro dos padrões exigidos ou esperados.

Sobre as ordens dórica, jônica e coríntia

Posteri uero elegantia subtilitateque iudiciorum progressi et gracilioribus modulis delectati septem crassitudinis diametros in altitudinem columnae doricae, ionicae novem constituerunt.¹¹

Os que lhes sucederam, todavia, progredindo nos juízos formulados sobre a elegância e a sutileza, e encantados com a aplicação de módulos mais gráceis, constituíram sete diâmetros de espessura na base, para a altura da coluna dórica, e nove, para a jônica.

Later generations, more advanced in the elegance and subtlety of their aesthetic judgments, who delighted in more attenuated proportions, established that the height of the Doric column should be seven times the measures of its diameter, and the Ionic column should be nine times the width.¹² (VITRÚVIO. De arquitetura, 4,1,8)

A passagem *De arquitetura*, 4,1,8) constituiu o *leitmotiv* da nossa pesquisa, pois traz elementos-chave para entender o desenvolvimento da ar-

quitetura dórica, que é o nosso foco. Interessante interpretação encontramos na pesquisa de Vitorino em relação a essa passagem de Vitruvius:

Nesse contexto o verbo progreditor introduz a ideia de uma efetiva progressio no sistema modular; obtida através do iudicium, ou seja, da “reflexão”. O verbo delecto apresenta a ideia de prazer estético e junto à expressão gracili moduli representa um primeiro aceno à primazia do gosto sobre o número. (VITORINO, 2004, p. 246)

Para Gros (1992), não podemos deixar de reconhecer nessa passagem a importante noção de progresso, através do esquema evolutivo aristotélico, que foi difundido por Posidônio na cultura latina, aplicado a uma τέχνη (tékhñē). Vitruvius estabelece uma distinção entre a maneira tradicional de trabalhar com as ordens arquitetônicas e as inovações trazidas pelos novos arquitetos. Ao analisar um grupo de dez templos dóricos com proporções entre o diâmetro da base e a altura que variam entre (1:6) e (1:7), fica claro que a mudança não foi abrupta, e sim gradativa (vide tabela 1, abaixo). Para Rowland e Howe, a passagem acima identifica o desenvolvimento da arquitetura grega (DUARTE, 2010, p. 68; GROS, 1992, p. 71; HOWE; ROWLAND, 2001, p. 213; VITORINO, 2004, p. 246). Em *De arquitetura*, 4,1,8, essa é a primeira vez que Vitruvius usa os dois vocábulos associados.

Sobre a ação do escultor Calímaco

Tunc Calhmachus qui propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae ab Atheniensibus catatechnos fuerat nominatus, praeteriens hoc monumentum animadvertit eum calathum et circa foliorum nascentem teneritateni, delectatusque genere et formae novitate ad id exemplar columnas apud Corinthios fecit symmetriasque constituit; ex eo in operis perfectionibus Corinthii generis distribuit rationes.

Então Calímaco, que devido à elegância e à sutileza de sua arte de trabalhar o mármore tinha recebido o nome de Katatechnos, passando perto desse túmulo e reparando nesse cesto e na delicadeza viçosa das folhas em sua volta, deleitado com o estilo e com a originalidade da forma, fez em Corinto colunas segundo esse modelo e estabeleceu o sistema de medidas. Partindo daí para as aplicações nos edifícios, estabeleceu os princípios da ordem coríntia.

Then Callimachus, who for the elegance and refinement of his marble carving was nick-named catatechnos by the Athenians, was passing the monument, perceived the basket and the young leaves growing up Pleased with the style and novelty of the grouping, he made columns for the Corinthians on this model and fixed the proportions. Thence he distributed the details of the Corinthian order throughout the work. (VITRÚVIO. De arquitetura, 4,1,10)

Em *De arquitetura*, 4,1,10, entendemos “*elegantia*” e “*subtilitas*” com um significado equivalente ao que encontramos em *De arquitetura*, 4,1,8. Porém, dessa vez, aplicado à escultura.

Subtilis; subtilitas

Sobre as ordens dórica e coríntia

Ex tribus generibus quae subtilissimas haberent proportionibus modulorum quantitates ionicis generis moribus, docui; nunc hoc volumine de doricis corinthiisque constitutis (et) omnibus dicam eorumque discrimina et proprietates explicabo.

Ensinei, entre os três gêneros, as sutilíssimas medidas das proporções dos módulos, segundo os cânones da ordem jônica. Agora, no presente livro, tratarei das convenções dóricas e coríntias, de que referirei as respectivas diferenças e características.

Of the three orders, I taught, in reference to the Ionic order, those rules which, by the use of proportion, furnish the most exact adjustment of the modules. In this book I will proceed to speak of the Doric and Corinthian orders generally, their distinctions and properties. (VITRÚVIO. De arquitetura, 4, Pref., 2)

O prefácio do quarto livro de Vitruvius, na passagem acima, vem corroborar com a construção do significado de “*subtilíssimas*”. O autor latino associa o vocábulo diretamente com o sistema modular de projeto, o que é essencial para o nosso argumento de trabalho.

Sobre as proporções a seguir nas colunas dóricas das stoas

Columnarum autem proportionibus et symmetriis non erunt isdem rationibus quibus in aedibus sacris scripsi; aliam enim in deorum

templis debent habere gravitatem, aliam in porticibus et ceteris operibus subtilitatem.

Quanto às proporções e comensurabilidades, não serão com as mesmas medidas que escrevi ao tratar dos templos sagrados. De fato, nos templos dos deuses deverá haver simplicidade.

*The proportions and symmetries of the columns will not be calculated in the same way as I have described for sacred edifices. In the temples of the gods dignity should be aimed at; in colonnades and other similar works, elegance. (VITRÚVIO. *De arquitetura*, 5,9,3)*

Em *De arquitetura*, 5,9,3, o vocábulo “*subtilitas*” está associado diretamente ao sistema proporcional, o qual Maciel traduz como “simplicidade”, e Granger, como “elegance”. A passagem expõe um sistema de proporcionalidade simples para os templos.

Em nossa opinião, em Vitruvius, “elegância” é um resultado visível após a execução de um edifício, seguindo relativamente de perto as normas estabelecidas para determinada ordem arquitetônica. Já “sutileza”, entendemos como o trabalho invisível do arquiteto através da manipulação das proporções, do sistema modular e de escolhas livres feitas por ele. Na tabela abaixo, apresentamos a relação de templos nos quais encontramos os fundamentos para legitimar a passagem *De arquitetura*, 4,1,8, ou seja, a partir de templos que possuem proporções entre bases e alturas de colunas que oscilam em torno de (1:6) e (1:7).

Tabela. 1

Proporções entre as bases das colunas e as suas alturas. Fontes: CAP: C. A. PFAFF 2003; EO: E. OTSBY 1994; JP: J. PAKKANEN 1998; HK: H. KNELL 1983; RJW: R. J. WOODWARD 2012; RM: R. MARTIN 1970.

	Cronologia a.C.	Templo: Deus e Local	Altura da col./ Diâmetro inf. da col.	Fontes
1	480/470	Templo de Afaia em Égina	5,229 e 5,308	[CAP]
2	430	Templo de Apolo em Bassai	5,229 e 5,429	[CAP]
3	380/70	Templo de Demeter em Lepreo	5,57	[EO]
4	423-410	Templo de Hera em Argos	5,594	[CAP]
5	450	Templo de Hefesto em Atenas	5,611	[CAP]
6	420	Templo dos Apolo dos At. em Delos	5,741	[CAP]
7	430	Templo de Nêmesis em Ramnunte	5,744	[CAP]
8	360	Templo de Apolo em Delfos	5,91	[JP]
9	370	Templo de Calário	5,915	[CAP]
10	435	Templo de Posidon em Súnio	6,02	[RJW]
11	Final do séc. IV	Templo de Apolo em Ptoio	6,05	[HK]
12	Final do séc. IV	Templo de Zeus em Estrato	6,11-6,15	[JP]
13	3º quartel do séc. IV	Templo de Atena Aleia em Tegeia	6,16-6,18	[JP]
14	Metade do séc. IV	Templo de Ártemis em Kalydon	6,18	[HK]
15	380	Templo de Asclépio em Epidauró	6,27	[HK]
16	330/320	Templo de Zeus em Nemeia	6,342	[JP]
17	1º quartel do séc. III	Templo de Atena em Troia	6,5	[EO]
18	Final do IV. (ca. 320)	Templo de Apolo em Claros	6,62?	[RM]
19	Começo do séc. III	Templo de Atena em Pergamo	6,96	[JP]
20	Final do séc. III	Templo de Asclépio em Messene	7,00?	[JP*]

Considerações finais

Os vocábulos “elegância” e “sutileza”, em *De arquitetura*, 4,1,8, constituíram a força motriz da nossa pesquisa. Procuramos construir o significado desses vocábulos em contexto arquitetônico na obra de Vitruvius, *De Architectura*. Embora “elegância” e “sutileza”, numa primeira leitura, sugiram estar impregnados de valores estéticos, na obra de Vitruvius constatamos, em relação a eles, outro significado mais técnico e preciso.

“*Elegantias*”, como mostramos, teve, no texto latino *De arquitetura*, 1,1,13, o significado de “competência”, nome que damos quando uma determinada tarefa é executada com disciplina, através de uma metodologia e uma técnica. Em *De arquitetura*, 1,1,16, o vocábulo “*elegantia*” assume um significado semelhante ao da passagem em *De arquitetura*, 1,1,13. Em *De arquitetura*, 1,2,2), consultando as traduções de vários especialistas, concluímos, como apontado anteriormente, que elas têm um significado estético para “*elegans*”, mas não arbitrário, e sim como resultado de um procedimento bem estabelecido *a priori* com um resultado esperado *a posteriori*.

Temos duas menções em *De arquitetura*, 1,2,6): “*elegantia*”, que entendemos nesse contexto como coerência, e “*elegantias*” como bom senso por parte do arquiteto e do cliente que contrata os seus serviços. Em *De arquitetura*, 1,3,2, o termo “*elegans*” pode ser entendido como o caminho científico para conseguir um resultado estético esperado. Em *De arquitetura*, 1,6,1, “*elegantior*” está associado ao método de projetar e à qualidade técnica. Na passagem *De arquitetura*, 2,7,4, “*elegantior*” está num contexto que sugere que o trabalho de esculpir foi realizado de maneira requintada. Em *De arquitetura*, 4,1,8, Vitruvius, pela primeira vez em seu texto, associa os vocábulos “*elegantia*” e “*subtilitas*”.

Concluímos, assim, que “elegância” e “sutileza” em Vitruvius se referem a um período privilegiado da arquitetura grega na arte de construir templos dóricos, que teve seu início, aproximadamente, em 600 a.C. Identificamos, em *De arquitetura*, 4,1,8, referência a um período cronológico de construção de templos dóricos que vai de *ca.* 450 a.C a 150 a.C. Balizamos essas datas com o templo clássico de Posídon em Súnio, *ca.* 450-430 a.C., e o templo helenístico de Asclépio em Cós, *ca.* 150-160 a.C.

É importante observar, que, em *De arquitetura*, 4,1,8, quando o templo dórico passou a ter a proporção (1:7), isso se deu como um progresso em relação à proporção anterior (1:6) entre o diâmetro e a altura da coluna. Como exemplo de templos que estão nos extremos proporcionais mencionados por Vitruvius, podemos citar: o templo de Posídon em Súnio, de proporções de coluna 1:6,02 e o templo de Asclépio em Messena (1:7). Interessante notar que variadas proporções estão entre esse intervalo. Retomando a questão dos vocábulos “elegância” e “sutileza”, temos outra menção na passagem 4,1,10: “*elegantia*” e “*subtilitas*” com um significado equivalente ao que encontramos em *De arquitetura*, 4,1,8, aplicado ao trabalho requintado em escultura.

Foram duas as passagens selecionadas para o melhor entendimento do vocábulo “sutileza”: o prefácio do livro 4 de Vitruvius, parágrafo 2, e a passagem *De arquitetura*, 5,9,3. No prefácio de Vitruvius (*De arquitetura*, 4, Pref. 2), o significado de “*subtilissimas*” está associado diretamente ao sistema modular de projeto. Já na passagem *De arquitetura*, 5,9,3, o significado de “*subtilitas*” está associado diretamente a um sistema simples de proporcionalidade para os templos. Pensamos no significado de “elegância”, no contexto arquitetônico de Vitruvius, como o resultado obtido através da “sutileza” do trabalho do arquiteto.

Em suma, acreditamos que os resultados da pesquisa permitem afirmar que “elegância” e “sutileza” foram conceitos que fizeram parte da formação do arquiteto grego, tendo se refletido, de maneira notável, no *modus operandi* de concepção dos templos dóricos entre os séculos V e II a.C., o que resultou em uma arquitetura monumental extremamente requintada, elegante e sutil.

Documentação escrita

VITRUV. *Zehn Bücher über Architektur*. Trad. C. Fensterbusch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008 [1964].

VITRUV. *De Architectura, Concordance: documentation bibliographique, lexicale et grammaticale*. Trad. L. Callebat. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1984.

_____. *Architettura: dai libri I-VII*. Trad. S. Ferri. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2002 [1960].

_____. *De l'Architecture*, Livre I. Trad. P. Fleury. Paris: Les Belles Lettres-CUF, 2003.

_____. *De l'Architecture*, Livre IV. Trad. P. Gros. Paris: Les Belles Lettres-CUF, 1992.

VITRUVIO. *De architettura*. Trad. A. Corso e E. P. Romano; Ed. P. Gros. Turin: Einaudi Tascabili, 1997.

VITRÚVIO. *Da Arquitetura*. Trad. M. A. Lagonegro. São Paulo: Hucitec/ Fupan, 1999.

_____. *Tratado de Arquitetura*. Trad. J. Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [2006].

VITRUVIUS. *Ten books on Architecture*. Trad. T. N. Howe e I. D. Rowland. Cambridge, U.K./New York: Cambridge University Press, 2001 [1999].

_____. *On architecture: Books 1-5*. Trad. F. Granger. Cambridge: Harvard University Press, 2002 [1931]. v. 1

Referências bibliográficas

DUARTE, C. W. G. *Geometria e aritmética na concepção dos templos dóricos gregos*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia), Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. *“Elegância” e “Sutileza” na concepção dos templos dóricos gregos (sécs. V-II a.C.)*. Tese (Doutorado em Arqueologia), Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GRUBEN, G.; BERVE, H. *Greek temples, theatres and shrines*. London: Thames and Hudson, 1963.

KNELL, H. *Dorische Ringhallentempel in Spät und nach Klassischer Zeit*. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Berlin, de Gruyter, v. 98, p. 203-233, 1983.

MARTIN, R. et al. *Grèce hellénistique (330-50 avant J.-C.)*. Paris: Gallimard, 1970.

MERTENS, D. *Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1984.

MOREDA, S. L. *La elegantia en la lengua latina*. Semántica, retórica y gramática. Madrid: Ediciones Clásicas, 2006.

- ØSTBY, E. Dorische Tempel, Pherai. *Opuscula Atheniensiæ: acta Inst. Athen. Regni Sueciæ*, Lund, v. 19, p. 85-113, 1994.
- PAKKANEN, J. *The temple of Athena Alea at Tegea: a reconstruction of the peristyle column*. Helsinki: The Department of Art History at the University of Helsinki, 1998.
- PFAFF, C. A. *The Argive Heraion: the architecture of the Classical temple of Hera*. New Jersey: Princeton/The American School of Classical Studies at Athens, 2003.
- POLLITT, J. J. *The Ancient view of Greek art: criticism, history, and terminology*. New Haven: Yale University Press, 1974.
- ROUX, G. *L'architecture de l'Argolide aux IV^e et III^e s. avant J.-C.* Paris: De Boccard, 1961.
- SIOUMPARA, E. P. *Der Asklepios-Tempel von Messene auf der Peloponnes: Untersuchungen zur hellenistischen Tempelarchitektur*. München: Hirmer Verlag, 2011.
- VITORINO, J. C. *O vocabulário de Vitruvius: história, crítica e hermenêutica*. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- WILSON JONES, M. Doric measure and architectural design 2: a modular reading of the Classical temple. *American Journal of Archaeology*, New York, v. 105, p. 675-713, 2001.
- WOODWARD, R. J. *An architectural investigation into the relationship between Doric temple architecture and identity in the Archaic and Classical Periods*. Tese (Doutorado em Filosofia), Department of Archaeology, University of Sheffield, Sheffield, 2012.

Notas

¹ Agradeço o apoio da Fapesp, pelo financiamento desta pesquisa.

² Texto latino extraído da edição bilingue traduzida e comentada por Gros (1992). A seguir, a mesma passagem em tradução direta do latim para o português feita por Maciel (2007): “Os que lhes sucederam, todavia, progredindo nos juízos formulados sobre a elegância e a sutileza, e encantados com a aplicação de módulos mais graciosos, constituíram sete diâmetros de espessura na base, para a altura da coluna dórica, [...]”.

³ “Como quisessem colocar colunas nesse templo, desconhecendo suas relações modulares, e querendo saber por quais meios poderiam obtê-las, para que fossem apropriadas para suportar as cargas e que tivessem um aspecto de comprovada beleza, mediram a pegada do pé de um homem e relacionaram-na com sua altura. Como encontraram que, no homem, o pé equivale à sexta parte da altura, transportaram a mesma relação para a coluna, e com a espessura que fizeram a base do fuste, exprimiram a altura, inclusive o capitel, em seis vezes ela. Assim, a coluna dórica passou a emprestar aos edifícios as proporções, a firmeza e a beleza do corpo masculino” (VITRÚVIO. *De arquitetura*, 4,1,2 – trad. da edição de M. A. Lagonegro).

⁴ Para os templos arcaicos dóricos, essas curvaturas são bem acentuadas, principalmente nas colunas; para os templos clássicos do V século, essas curvaturas, ou êntases, são mais sutis em relação às dos edifícios anteriores.

⁵ Nossa principal fonte escrita sobre arquitetura na antiguidade (ca. 30/20 a.C.).

⁶ Trad. nossa.

⁷ Trad. nossa.

⁸ Daqui em diante, citaremos Vitruvius em latim, a partir da edição bilíngue traduzida por Frank Granger (2002) para o inglês.

⁹ Daqui em diante, citaremos Vitruvius em português, a partir da tradução direta do latim de Justino Maciel (2007).

¹⁰ Daqui em diante, citaremos Vitruvius em inglês, a partir da edição bilíngue traduzida por Frank Granger (2002).

¹¹ Para essa citação, utilizamos a tradução de Pierre Gros (1992).

¹² Para essa citação, utilizamos a tradução de Thomas Noble Howe e Ingrid D. Rowland (2001).

NOVIS E ANTIQUIS: A ARS POETICA ROMANA ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO NA ÓTICA DAS ELEGIAS CATULIANAS E OVIDIANAS (I A.C./I D.C.)*

Ana Teresa Marques Gonçalves**

Mariana Carrijo Medeiros***

Resumo: *Ao entrarmos em contato com as poesias provenientes do vasto mundo antigo, podemos perceber o seu valor pedagógico associado à sua capacidade de difundir e de reforçar valores sociais, morais, poéticos e políticos. Por meio dos processos de aemulatio e de imitatio, os escritores puderam reivindicar suas autoridades através da mescla entre imitações e inovações, as quais deveriam ser sempre realizadas com aporte referencial na tradição de seus predecessores. Ao analisarmos os poemas elegíacos de dois poetas considerados latinos, Catulo e Ovídio (I a.C./I d.C.), buscamos compreender de que forma a ars poetica romana está presente nesses registros. Tais poetas, ao terem vienciado o momento fronteiriço entre finais da res publica e início do Principado de Augusto, nos legaram aspectos importantes acerca da imitatio dos predecessores. A nosso ver, a imitação criativa realizada por eles dialogava não somente com a tradição poética de seus antecessores, mas também com a tradição moral e social daquilo que nomeamos como mores maiorum.*

Palavras-chave: *ars poetica; Principado; Catulo; Ovídio; mores maiorum.*

NOVIS AND ANTIQUIS: ROMAN ARS POETICA BETWEEN INNOVATION AND TRADITION INSIDE CATULIAN AND OVIDIAN ELEGIES POINTS OF VIEW (I BC/I AD)

* Recebido em: 31/08/2020 e aprovado em: 10/10/2020.

** Professora titular de História Antiga na Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Produtividade II do CNPq. Coordenadora do LEIR-GO. E-mail: anateresamarquesgoncalves@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6020-3860>.

*** Doutoranda em História Antiga pelo PPGH-UFG, orientada pela Prof^a. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves. Bolsista Capes. Membro do Leir-GO. E-mail: marianacarrijomedeiros@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3274-9537>.

Abstract: *When one gets in touch with poetry from the vast ancient world, it is possible to notice their pedagogic value associated to the ability to spread and reinforce social, moral, poetic and political values. Through aemulatio and imitatio procedures, writers were able to claim their authority by merging imitation and innovation, always referring to the traditions of their predecessors. When we analyze elegiac poems from Catullus and Ovid (1 BC/1 AD), both considered to be Latin, we try to comprehend how roman ars poetica appears in these records. They both lived through the frontier period, between the ending of res publica and the beginning of Augustus's principate. Aspects concerning the imitatio of their predecessors were left to us throughout their work. We believe that these poets creative imitation dialogued not only with the poetic tradition from before, but also with moral and social tradition of what we call mores maiorum.*

Keywords: *ars poetica; Principate; Catullus; Ovid; mores maiorum.*

Tácito, em sua obra *Dialogus de Oratoribus*, ao construir uma conversa entre as personagens de Marco Apró¹ e de Messala² nos apresenta o questionamento acerca do declínio da eloquência no contexto da produção da obra, no compasso em que defende os contemporâneos e revisita a noção de antigo: “quando ouço falar de antigos, penso na gente de um passado longínquo, nascida muito tempo antes de nós, e a meus olhos apresentam Ulisses e Nestor, cuja época precedeu a nossa 1300 anos; vós, porém, vos referis e Hipérides e a Demóstenes” (TÁCITO. *Dialogus de Oratoribus*, XVI.4-6). Esse diálogo suscita, ao olhar interpretativo contemporâneo, o estranhamento do historiador François Hartog: “onde começa e acaba a Antiguidade?” (HARTOG, 2003, p. 121). Para ele, por meio das documentações provenientes deste recorte temporal e espacial do que nomeamos de História Antiga, percebe-se que as abordagens opunham os antigos (*palaiói, arkhaíoi, antiqui, majores*) aos mais jovens (*neóteroi*), aos sucessores (*sequentes*) e aos contemporâneos (*nostrum saeculum*). Mas não aos modernos. *Novi* e *antiqui* não eram tidos como um par de opostos, e a noção de antigo já existia, mas a de moderno ainda não (HARTOG, 2003, p. 122). Mais do que uma trama de oposições construída por esses povos na tentativa de apreender o que eram os antepassados para si, tal noção de antigo perpassou, também, a construção de exemplos a serem seguidos e de outros a serem evitados pelos povos daquele presente, bem como pelos pósteros.

Novis e *antiquis*, formando uma rede de significantes de extrema importância na tradição escrita dos povos antigos, estiveram presentes nas elegias de poetas como Catulo e Ovídio.³ O primeiro vivenciou os anos

finais da *res publica*, e o segundo, os anos iniciais do Principado de Augusto. Tendo em vista a dimensão pedagógica da poesia existente naquele momento, quer dizer, sua capacidade de difundir e reforçar valores, buscamos refletir, neste artigo, de que forma a *auctoritas* alcançada pelos poetas, e anunciada por meio da *aemulatio* e da *imitatio* dos predecessores, dialogava tanto com a tradição poética quanto com a tradição moral e social advindas dos *mores maiorum*.

Devemos lembrar que a poesia desempenhou importante papel. Não somente na vida de quem a produziu, dos governantes e dos membros da aristocracia, mas também na das demais pessoas que a receberam. Mario Citroni pontua que a literatura foi acolhida pelo público como uma base referencial para reflexões morais, políticas, filosóficas e, ao mesmo tempo, como um caminho para se chegar ao prazer estético, das emoções e do entretenimento. Ainda de acordo com o autor: “cada escritor, no próprio momento em que escrevia, já sabia que a sua obra iria instaurar uma certa relação dialógica com o público, o que o levava a conceber o seu próprio discurso em função de determinados efeitos junto ao seu público” (CITRONI, 2006, p. 1).

Horácio, poeta contemporâneo de Ovídio, registrou qual seria a funcionalidade poética que, no imaginário romano, perdurou por séculos:

O que quer que se preceitue, seja breve para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem. Dum peito cheio extravasa tudo que é supérfluo. Não se distanciem da realidade as ficções que visam ao prazer; não pretenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente, nem extraia vivo do estômago da Lâmia um menino que ela tinha almoçado. As centúrias dos quarentões recusam as peças sem utilidade [...]. Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sócios; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor. (HORÁCIO. *Ars Poetica*, 333-345)

Para o poeta, o que poderia acontecer (e não o que de fato aconteceu) não deixava de se distanciar da realidade, mas deveria conter justamente essa mistura entre o útil e o agradável e, ao mesmo tempo, oferecer instruções e exemplos a quem os versos pudessem ler e/ou escutar. Por esse ponto de vista, somente assim os livros e as palavras poderiam transpor os

mares e alcançar longa permanência e renome para os escritores. A poesia, no mundo antigo, é um dos caminhos pelos quais se almejava seguir as normas da *peithós*, bem como se amparar, ressignificar e buscar a tradição, a autoridade e se aproximar da verossimilhança. Nela podemos encontrar intensa preocupação com a retórica, oratória, linguagem, disposição das palavras, com a estrutura em que os dizeres eram pautados e construídos, com o ritmo e a musicalidade das palavras e, ainda, com a forma como as obras seriam apresentadas ao público.

Sobre o impacto e o alcance visual proporcionados pelas palavras, podemos encontrar essas preocupações, expostas na obra de Horácio, presentes, também, nos poemas de Catulo e de Ovídio. A importância da tradição veiculada à imitação dos antepassados já era posta, destarte, no próprio processo de construção e de apresentação das obras. Ao iniciar seus *Carmina*, Catulo os dedica ao seu contemporâneo e amigo Cornélio Nepote:

A quem irei dedicar esse livrinho, novo e simpático, recém polido pela áspera pedra-pomes? A ti, Cornélio, pois sempre considerou de algum valor meus poemas mesmo quando, sendo o único entre os itálicos, te atrevestes a explicar a história universal em três volumes doutos, por Júpiter, e cheios de trabalho. E, por isso, aceita este livrinho, qualquer que seja seu valor; que ele, oh virgem protetora, sobreviva intacto mais de um século. (CATULO. *Carmina*, I, 1-10)

O poeta constrói aqui uma aproximação entre os seus versos e os de Nepote. Ao enaltecer o esforço e a erudição da obra de seu amigo, atribui essas mesmas características à sua própria obra, pela apreciação que recebe (SOLER RUIZ, 1993, p. 61). Temos que Catulo e os autores de sua geração se orientaram a partir de modelos gregos⁴ de se escreverem a história e a poesia, ressignificando-os aos seus moldes e singularidades estilísticas e, também, contextuais. No excerto citado acima, podemos perceber que Catulo atribui a si, e a Nepote, a responsabilidade da entrada de escritos novos e únicos na Itália, haja vista que Catulo foi um dos poetas responsáveis pela inserção e alta circulação da poesia elegíaca em Roma (LEONI, 1967, p. 81; MILLER, 2007, p. 399). Ao mesmo tempo que expressa a novidade dessas obras, em seu poema LXVIII registra a importância delegada às poesias dos escritores antigos. No próximo trecho, transparece a funcionalidade poética, interligada à tradição modelada por seus precursores. Catulo lamenta a impossibilidade de enviar ao seu amigo Mânlio versos que pu-

dessem salvá-lo das tormentas sentidas, pois estava também em sofrimento decorrente da morte recente de seu irmão. Nesse momento, se queixa que tampouco a suave poesia dos escritores antigos pudesse alcançá-lo e, dessa forma, também não se autoriza a fazê-lo:

Que você, chateado com a dor do seu infortúnio, escreva-me esta carta encharcada de lágrimas, para que eu te socorra como um naufrago arremessado pelas ondas espumantes do mar em tempestade e te resgate do umbral da morte a ti, a quem nem a sagrada Vênus consente que descanse em um plácido sonho, abandonado em leito vazio, nem com a suave poesia dos escritores antigos as musas te deleitam tamanha é a insônia de teu espírito angustiado; tudo isso é agradável para mim posto que me chamas de teu amigo e que me peça os dons das Musas e de Vênus. Mas, para que não ignores meus sofrimentos, Mânlio, e não penses que recuso o meu dever de hóspede, ouve em que ondas de infortúnios eu mesmo estou afundado, para que não procures mais do que infelizes dons que te confortem. (CATULO. Carmina, LXVIII, 1-14)

Ovídio, sucessor de Catulo, reconhece a importância desse seu antecessor como modelo formativo para a composição de versos elegíacos⁵ em sua geração de poetas⁶ (MILLER, 2007, p. 401). Ao seu modo, Catulo também reconheceu a quem o precedeu. Em sua obra *Amores*, ao dedicar uma elegia à morte de seu contemporâneo Tibulo, Ovídio destaca o nome de Catulo ao lado de poetas considerados elegíacos:

Mas se alguma coisa, a não ser o nome e a sombra, resta de nós, nos vales do Elísio há de Tibulo habitar; virás ao seu encontro, a tua frente, ainda jovem, cingida de hera, na companhia do teu caro Calvo, ó douto Catulo; e também tu, se é que é falsa a acusação de desonra a um amigo, ó Galo, que tanto desperdiçaste sangue e alma. Deles é a tua sombra companhia. (OVÍDIO. Amores, III, 9, 59-65)

Isso tem a ver, de acordo com John Marincola, com o que ele chamou de imitação criativa,⁷ e vemos a procura pela reivindicação da autoridade dos escritores em suas obras por intermédio da tradição e do público ao qual se dirigiam. A busca por essa autoridade e pela validação de seus próprios escritos estava, concomitantemente, intermediada pela tradição

retórica. Apenas desse modo, a inovação – dentro dos limites concebidos – poderia ocupar um lugar ao lado da tradição construída e confirmada pelos escritores anteriores (MARINCOLA, 1997, p. 3). E a retórica, em sua intrínseca relação com a educação e a sua transmissão social, objetivava replicar e restabelecer a geração anterior, tanto em finais da República romana quanto durante manifestações imperiais (CORBEILL, 2007, p. 69).

Chegamos agora a outro aspecto imprescindível da *imitatio* dos antecessores. Para além da apresentação estética e formal das obras mencionadas anteriormente, os autores também recorriam a *aemulatio* no decorrer da escolha do gênero estilístico, dos *tópoi*⁸ recorrentes, dos elementos retóricos constitutivos, dos temas abordados e da seletividade das personagens que compunham o enredo. Ao retornarmos a Horácio, podemos perceber a ênfase no cuidado que cada poeta deveria ter quanto ao uso de palavras já conhecidas e, sobretudo, ao criar palavras novas:

Além disso, dareis uma excelente impressão se usardes o cuidado e a sutileza na disposição das palavras e, por uma judiciosa escolha de colocação, derdes sentido novo a uma palavra conhecida. Se acontecer que tenhais de inventar novos termos para a discussão de assuntos abstrusos, tereis ocasião de cunhar palavras desconhecidas das antigas gerações romanas, e ninguém vos censurará por isso, desde que o fizerdes com discrição. Palavras novas e recém-criadas serão aceitas se derivadas de fontes gregas e usadas parcimoniosamente [...]. Quão menos provável é que a glória e a graça da linguagem tenham uma vida duradoura! Muitas expressões hoje desusadas reviverão, se o uso o exigir; e outras hoje prestigiadas morrerão; eis que é o mundo que comanda as leis e convenções da linguagem. (HORÁCIO. Ars Poetica, 48-73)

Horácio ressalta ainda que a autoridade do poeta deveria ser alcançada com temas já conhecidos e que, na ousadia da novidade, mantivesse a coerência com o que já era reconhecível sobre cada personagem. E também reitera, a respeito do uso de personagens míticas como Aquiles, Medéia, Ino, Ixion e Orestes, a necessidade de que, em seus versos, cada autor preze por seguir determinados padrões de comportamentos e de sentimentos:

Se em vossa obra representais o ilustre Aquiles, que ele seja enérgico, apaixonado, rude e implacável; deixai-o dizer que as leis não

*foram feitas para ele e pensar que tudo deve se curvar diante da força das armas. Fazei com que Medeia seja violenta e indomável, Ino chorosa, Ixion infiel e Orestes sofredor. Se introduzirdes no palco uma novidade, ou tiverdes a ousadia de inventar um novo personagem, tende cuidado para que ele permaneça o tempo todo o mesmo que era no começo, e de todo coerente. É difícil ser original tratando-se de assuntos já gastos, e vos será melhor dar forma dramática a uma história troiana do que fôsseis os primeiros em campo com um tema até agora desconhecido e não cantado. Um tema conhecido pode se tornar vossa própria propriedade, contanto que não percais tempo com um tratamento vulgar; nem deveis tentar escrever o vosso original, palavra por palavra, como um tradutor servil, ou imitando outro escritor, meter-vos em dificuldade das quais a vergonha ou as regras que estabelecestes para vós vos impeçam de livrardes. (HORÁCIO. *Ars Poetica*, 119-135)*

Como pontua Richard Hunter, em seu capítulo intitulado “Callimachus and Roman Elegy”, há uma importância indiscutível desses referenciais no seio das elegias romanas, sejam eles provenientes de gêneros estilísticos gregos ou de aparatos mitológicos amplamente difundidos na sociedade. É por intermédio da narração de eventos de um passado que foi, por vezes, concebido como remoto e distante que os poetas romanos usufruíram elementos míticos desses momentos anteriores para descrever suas próprias posições naquele presente por eles vivido (HUNTER, 2012, p. 162). E ainda, como observa Ellen Greene, as alusões mitológicas usadas pelos poetas elegíacos de finais da República e início do Principado visavam amparar seus argumentos em exemplos de personagens que foram imortalizadas pelos versos (GREENE, 2012, p. 361). Não por acaso, grande parte das personagens selecionadas por Catulo e por Ovídio em seus poemas possui, em comum, as tormentas amorosas decorrentes de abandonos sofridos e/ou de amores não correspondidos.

Catulo, que antecede Horácio em sua produção poética, já trazia esses elementos presentes nas características atribuídas às suas personagens. Em seu poema LXIV, versa sobre as tormentas amorosas sentidas por Ariadne ao ser abandonada por Teseu:

Esta colcha bordada com figuras de homens de outra época explica as façanhas dos heróis com arte admirável [...]. Ariadne, com a

alma cheia dum furor indomável, vê Teseu afastar-se com a frota célere; e, não acreditando que vê aquilo que vê, pois que mal acordou do sono enganador, compreende, a pobre, que foi abandonada na praia deserta. Todavia, o jovem desmemoriado golpeia as ondas com seus remos, abandonando as suas vãs promessas para se dissiparem nos ventos da tormenta. (CATULO. Carmina, LXIV, 50-60)

Em sua obra *Epistulae Heroidum*, Ovídio, anos mais tarde, remonta essa mesma narrativa acerca do amor vivido por esses dois heróis em uma epístola construída como se Ariadne a tivesse endereçado ao seu amado Teseu, que já se encontrava ausente:

Era o instante em que a terra fica coberta pelo transparente orvalho da manhã, em que os pássaros gorjeiam sob as folhagens que os cobrem. Nesse momento de despertar incerto, lânguida de sono, estendi para tocar Teseu, mãos ainda entorpecidas; ninguém ao meu lado [...]. Meu peito ressoou sob minhas mãos e meus cabelos, que a noite despenteou, foram arrancados [...]. Ao longo da praia minha voz gritou: “Teseu”; as grutas repetiam teu nome; os lugares por onde errei te chamaram tantas vezes quanto eu e pareciam querer socorrer uma infortunada. (OVÍDIO. Epistulae Heroidum, Ariadne a Teseu, 1-49)

Na tradição mítica, a referida heroína, filha do rei Minos de Creta, auxiliou o herói ao ceder-lhe um novelo que permitiria a sua saída do labirinto após matar o Minotauro e, ao embarcarmos juntos para a Ilha de Naxos, ela adormeceu e Teseu a abandonou. Pelos versos de Catulo e de Ovídio, lidamos com elementos característicos das narrativas míticas acerca dessas personagens: o abandono em praia deserta, o *furor* que acomete a heroína, a escolha do herói de partir com sua frota para a realização de deveres heroicos, em vez de viver aquilo que pressupunha entrega amorosa. Ainda que ambos os poetas tenham versado sobre o mito de Ariadne e Teseu de acordo com suas singularidades poéticas, algo da norma⁹ permaneceu em ambas as narrativas. De forma semelhante, podemos encontrar outras recorrências da constância que as personagens deveriam manter, de modo que permanecessem as mesmas – do começo ao fim dos poemas –, ainda que contivessem as novidades postas por cada poeta, como propusera Horácio (HORÁCIO. *Ars Poetica*, 146-164).

Mais uma vez podemos retomar o poema LXVIII, nos momentos em que Catulo convoca personagens míticas, como Laodâmia, Protesilau, Páris e Helena. O autor discute, por meio delas, as tormentas amorosas que ele próprio vivia com a sua amada, nomeada, ao longo de seus *Carmina*, de Lésbia, bem como o luto vivenciado pela morte de seu irmão. Aqui, já podemos perceber traços do que seus sucessores elegíacos do período augustano, como Ovídio, Tibulo e Propércio, fariam mais adiante: a amante como *domina* e, por outra via, o poeta que se posiciona como escravo de seu amor (*seruitium amoris*):

Ele abriu a planície fechada com um caminho largo e ofereceu uma casa para mim e para minha dona, o lugar em que iríamos exercitar nossos mútuos jogos amorosos. Lá minha deusa radiante conduziu com passo suave, e na soleira gasta colocou suas solas reluzentes repousando sobre uma sandália bem passada, pois um dia, ardendo de amor; Laodâmia chegou a casa de seu marido Protesilau, em vão começada, porque ainda não havia pacificado uma vítima com sacrifícios de sangue aos senhores celestes. Nada me agrada tanto, virgem Ramnúsia, como agir de acordo com minha vontade, sem o consentimento dos deuses! Como um altar em jejum exige um sangue piedoso, aprendeu Laodâmia com a perda de seu marido e por ser obrigada a deixar o pescoço do noivo, antes que entre um inverno e outro, em longas noites tivesse, saciado o seu ávido amor; antes que pudesse viver sem o esposo roubado, as Parcas sabiam que depressa morreria se ele, como soldado, atacasse as muralhas de Ílion. (CATULO. Carmina, LXVIII, 65-87)

Em seguida, o poeta entrelaça o rapto de Helena e a guerra de Troia com o falecimento de seu irmão, que, nessa cidade, também pereceu, tal como Protesilau:

Pois então, antes do sequestro de Helena, Troia começou a convocar os principais chefes Argivos, Troia (oh sacrilégio!), sepulcro comum da Ásia e da Europa, pira cruel de todos os homens valentes, aquela que deu também triste morte ao meu irmão. Ó irmão que me foste roubado para minha infelicidade! Para tua infelicidade te foi roubada a luz alegre. Juntamente contigo se sepultou toda a nossa casa, contigo pereceram todas as alegrias que na vida criava

a tua doce amizade. Agora a sinistra Troia, a maldita Troia, uma terra estranha, o retém sepultado num solo longínquo, nem entre sepulcros conhecidos, nem ao pé das cinzas dos parentes. Diz-se que, correndo de toda a parte para cá, a mocidade grega deixou os lares das suas casas para que Páris não gozasse da adúltera raptada e não desfrutasse de seu ócio livremente em um tálamo em paz. (CATULO. *Carmina*, LXVIII, 88-105)

Nos versos seguintes, retorna ao mito de Laodâmia e Protesilau e, dessa forma, associa a destruição de seu relacionamento amoroso com Lésbia àquilo que deu fim, de acordo com a tradição mítica, ao amor dessas duas personagens: o rapto de Helena, esposa de Menelau, por Páris e a decorrente guerra de Troia:

Por este azar, então, a ti formosíssima Laodâmia, te roubou aquele matrimônio mais querido que tua vida e que tua alma. Um ardente amor, envolvendo-te no seu turbilhão, tinha-te levado a um abismo tão abrupto [...]. Minha luz, em nada ou em pouco digna de ser posta atrás de Laodâmia, então, se jogou em meus braços; saltando ao redor dela de um lado para outro Cupido, ele brilhava radiante em sua túnica de açafraão. Ainda que ela não se contente só com Catulo, suportarei as raras e escondidas infidelidades da minha senhora, para que não me torne, como os tolos, muito incômodo. (CATULO. *Carmina*, LXVIII, 105-137)

Ovídio, em *Amores*, tal como Catulo, evoca e entrelaça os mitos de Laodâmia, Protesilau, Helena e Páris em um mesmo poema:

Muitas vezes eu disse à minha amada: “Vai-te embora, de uma vez!” e logo ela se aconchegou no meu colo; muitas vezes eu lhe disse: “Tenho vergonha!”, e ela a custo segurou as lágrimas e respondeu: “É a mim, pobre de mim, que tens vergonha de amar?”. E lançou, em volta de meu pescoço, os braços e mil beijos me deu, que são a minha perdição. Deixo-me vencer [...]. E sobre o poeta de coturno acaba por triunfar o Amor. Já que é isso que me é consentido, que eu professe as artes meigas do Amor (pobre de mim, os meus próprios preceitos me atormentam!) [...], isso é o que hei de escrever, e as tuas lágrimas, ó Fílis, por teres sido abandonada, e cartas para

lerem Páris e Macareu [...]. E tu, ó Mácer, se tanto for seguro a um poeta que canta a glória das armas, não deixes em silêncio, em meio das lides de Marte, o Amor da cor do ouro; e ali está Páris e a sua amante, traição famosa, e Laodâmia a acompanhar na morte o seu homem. Se bem te conheço, não é de bom grado que cantas a guerra, e do teu campo tu passas para o meu. (OVÍDIO. Amores, II, 27, 1-40)

Os versos de Catulo e de Ovídio, por nós selecionados e acima expostos, são também aqui historicizados em seus próprios contextos de produção. Podemos entrever elementos que dizem respeito não somente à *imitatio* poética de seus predecessores. A imitação criativa se realiza no uso da métrica e de características formais e estéticas do gênero elegíaco, bem como na seleção de personagens já reconhecidas pelos respectivos imaginários sociais dos momentos de produção de suas obras, e na criação dos enredos, que, ainda que variados, respeitavam a tradição mítica¹⁰ de cada herói e heroína. Isso permite que esses poetas dialoguem também com uma rede de valores, da qual foram sujeitos ativos dentro da sociedade romana da passagem da *res publica* para o Principado de Augusto. Defendemos, no presente artigo, que, por meio desses poemas elegíacos, a *aemulatio* realizada por Catulo e por Ovídio não se encerra nessa imitação criativa poética, mas que, por ela e concomitantemente a ela, eles também recorreram à *imitatio* da tradição moral, social e política de seus antecessores. Nossa busca é por demonstrar tal argumento até o fim deste artigo.

Ao analisarmos o complexo *corpus* documental catuliano, podemos perceber seus poemas não apenas como precursores da difusão do gênero elegíaco, que se acentuou ao longo do Principado augustano, mas também como a emergência daquilo que entrelaça a história do florescimento de tal gênero em Roma ao mundo social. Tais aspectos vão muito além do desejo individual ou simbólico dos poetas (MILLER, 2007, p. 410). Diz respeito, sobretudo, ao sintoma de um sentimento de crise¹¹ na história política e cultural romana que propiciou a ampla circulação desses poemas na *urbs* do período aqui abordado. Fato é que, para os antigos, a crise republicana estava posta.

Como enfatiza Karl Galinsky, ainda que nenhum período histórico esteja imune a mudanças e que essas, sobretudo do ponto de vista político e administrativo, tenham sido intensas em finais da *res publica*, ainda assim

foram graduais e evolutivas ao mesmo tempo (GALINSKY, 1996, p. 364). E foi justamente o conflito entre tradição e inovação que fomentou discursos, como os de Catulo e de Ovídio, que, no compasso em que apontavam o afastamento dos *mores maiorum* como responsáveis pelos desequilíbrios e desmesuras amorosas, construíam também – dentro das mudanças vivenciadas – a imagem da ordem e da estabilidade amorosa, vinculada ao respeito, e o retorno aos costumes dos ancestrais.

Entre texto e contexto, as narrativas sobre esse período apresentam o palco de intensas guerras civis e assassinatos, disputas políticas entre famílias aristocráticas, severas rupturas constitucionais e convulsões sociais, mudanças e enfraquecimentos de instituições basilares dos *mores maiorum*, o poder e a sucessão dinástica, como o matrimônio, a família e o nascimento de filhos considerados legítimos. Ao versarem sobre as personagens de Laodâmia, Protesilau, Páris e Menelau, Catulo e Ovídio enfatizaram também através deles, cada um ao seu modo, temáticas concatenadas ao matrimônio considerado legítimo em contraposição aos adultérios, ao abandono sofrido pelas heroínas em função das guerras, à não aprovação dessas uniões matrimoniais pelos deuses, em compasso com o *furor* sentido pelas personagens, responsável pelas tormentas e desmesuras amorosas.

Tais elementos são recorrentes e são temáticas centrais nas elegias catulianas e ovidianas. Ainda em seu poema LXVIII, ao traçar imagens comparativas entre o amor sentido por Lésbia às personagens míticas mencionadas acima, promove associação também com o momento em que Hércules desposou Hebe, deusa da juventude, sendo reconhecido a partir de então como um dos imortais, devendo, portanto, receber a glória por seus trabalhos realizados e pelos sofrimentos passados (GRIMAL, 2000, p. 221).

Quando a seta infalível abateu os monstros do Estínfalo por ordem de um amor indigno dele, para que, entre os outros deuses, pisasse o limiar do céu e não fosse longa a virgindade de Hebe. Mas o teu profundo amor foi mais profundo do que aquele abismo e, dominando-te, ensinou-te a suportar o jugo. A filha única de um pai enfraquecido pela idade não vela com tanta ternura sobre a cabeça do tardio neto que é o herdeiro finalmente encontrado das riquezas dos antepassados e inscreve o seu nome nas tabuinhas do testamento, dissipando as alegrias ímpias dum parente desiludido, enxotando algum abutre da cabeça do velho. (CATULO. Carmina, LXVIII, 114-124)

Os versos reproduzidos apresentam questões que, em seu conjunto, enredam a importância designada ao matrimônio realizado perante os deuses. O herdeiro finalmente é encontrado para dar continuidade às riquezas dos antepassados e, dessa forma, à própria instituição familiar. Catulo, em seguida, finaliza tal poema enfatizando a fusão desses elementos com o adultério, o que acarreta a inviabilidade de uma união matrimonial estabelecida como construto ideal que visa garantir e perpetuar a linhagem e a ancestralidade familiares.¹² Assim, o poeta aponta a inviolabilidade na qual se constitui sua relação com Lésbia: “Contudo, ela não veio guiada pela mão destra paterna para a minha casa, que cheirava a perfume assírio, apenas deu-me, em uma noite maravilhosa e às escondidas, furtivos prazeres roubados dos braços de seu próprio marido” (CATULO. *Carmina*, LXVIII, 144-147).

Após demonstrar ao público ouvinte e leitor de seus versos a infidelidade de Lésbia, contrasta com ela a sua fidelidade. E, em seu poema LXXII, Catulo condena o que ele nomeia de ausência de moderação de seus sentimentos:

Dizias outrora que só te entregavas a Catulo, Lésbia, e que em meu lugar não querias ter nem a Júpiter. Então te amei não só como se ama a uma amante, mas como um pai ama a seus filhos e seus genros. Mas agora sei quem és. Por isso, ainda que me consuma fora de toda moderação, você é, de longe, mais vil e frívola. Como é possível? Me dirá. Porque a um amante uma traição assim obriga a amar mais, mas a desejar com menos ternura. (CATULO. *Carmina*, LXXII, 1-9)

Como ápice do entrelaçamento desse enredo entre idealizar seu relacionamento aos moldes de um matrimônio consentido pelos deuses, constatar a infidelidade de sua amada e sua conseqüente desmesura amorosa, Catulo, no poema LXXVI, enxerga seu amor como uma doença da qual deseja se curar, resultando em uma *renuntiatio amoris*. Ele parece vincular a amizade e o amor a contratos que, em certa medida, reproduzem as alianças políticas e sociais formadas na *urbs* romana de finais da *res publica*. Alianças estas que, como num relacionamento amoroso, deveriam pressupor elementos basilares na constituição dos *mores maiorum* como a *fides*,¹³ a *uirtus*¹⁴ e a *pietas*.¹⁵ Nos versos de Catulo:

Se há algum prazer para o homem que recorda as suas boas ações de outros tempos e pensa ter sido piedoso e não ter violado a sagrada

fidelidade nem ter abusado em qualquer contrato do poder de algum deus para enganar os homens – então, Catulo, muitas satisfações te aguardam ao longo de sua vida proveniente deste amor não correspondido, pois todo bem que os homens podem fazer ou dizer a seus semelhantes, você os disse e realizou. Tudo pereceu porque foi confiado a um espírito ingrato. Por que, pois, há de se atormentar mais? [...]. É difícil renunciar de repente a um longo amor; é difícil, mas é preciso consegui-lo de qualquer maneira. Esta é tua única esperança de salvação. [...] Oh, deuses, se a misericórdia é qualidade vossa, ou se já a alguém, mesmo na morte, prestastes um último socorro, contemplai minha infelicidade e, se tive uma vida pura, tirai-me esta peste, esta perdição que, introduzindo-se como um torpor no mais fundo dos membros, me expulsou de todo o peito a alegria. Eu já não pretendo que ela corresponda ao meu amor, ou, o que é impossível, que queira ser honesta; desejo eu ter saúde e libertar-me desta doença. (CATULO. Carmina, LXXVI, 1-25)

De forma similar, Ovídio também dialoga com tais temáticas e preceitos em seu conjunto de poemas elegíacos. Constrói uma teia entre a idealização de um amor, as seguintes tormentas amorosas e a constatação de suas desmesuras, finalizando com a impossibilidade de dar seguimento aos relacionamentos amorosos desse cunho. Logo no início de sua obra *Amores*, dedica seus versos à pessoa amada, que chama de Corina, e realiza súplicas para que ambos saibam amar com candura e lealdade e que, assim, possam se unir em uma relação duradoura:

É justo o que peço: que a moça que ainda há pouco me cativou ou tenha amor por mim ou faça com que tenha eu amor por ela. Ah, foi demasiado o meu desejo! Que apenas consinta em ser amada, e já Citereia terá ouvido todas as minhas súplicas. Aceita quem saberá amar com candura e lealdade. Se não tenho a abonar-me grandes nomes de velhos avós, quem me deu o sangue é um cavaleiro [...]; Tu, se alguma fidelidade existe, hás de ter o meu cuidado para sempre; contigo, quantos anos me concederem os fios tecidos pelas Irmãs, esse me caiba em sorte vivê-los, e, perante a tua dor, morrer. Mostra que és feliz por seres assunto de meus poemas. (OVÍDIO. Amores, I, 3, 1-23)

Após pedir uma união matrimonial duradoura, versos depois o poeta enfatiza que Corina, tal como Lésbia, também era casada: “O teu marido há de estar presente no mesmo banquete que nós; seja essa a última praga que lhe rogo. Então a minha tão diletta amada é só como conviva que hei de vê-la? Outro há de haver a quem seja aprazível tocá-la?” (OVÍDIO. *Amores*, I, 4, 1-4). Em seguida, nessa mesma obra, ele faz referência a um possível aborto que Corina havia realizado, acreditando que esse filho era seu. Nesses versos, evoca o mito fundador da cidade de Roma. Define a prática como um vício que, caso praticado pelas mulheres dos tempos dos ancestrais, teria tornado a *urbs* romana órfã de seus fundadores, Rômulo e Eneias, e, também, dos Césares:

*Desde que, na sua insensatez, vai destruindo o peso que carrega no ventre inchado, jaz, em risco de vida, Corina, prostrada por padecimentos; por se ter posto, à minha revelia, em tamanho perigo, ela é, sem dúvida, merecedora da minha fúria, porém, cai por terra, ante a força do medo. Mas a verdade é que era de mim que estava grávida, ou, pelo menos, assim creio [...]; Se às mães de outrora aprovesse a mesma usança, teria a raça dos homens desaparecido, por força desse vício, e àquele que uma segunda vez lançou pedras no mundo vazio, origem da nossa raça, bem podíamos procurá-lo [...]; Se Ília se negasse a acolher os gêmeos em seu ventre prenhe, teria ficado pelo caminho o fundador da cidade senhora do mundo; e Vênus, quando grávida, tivesse posto em risco Eneias no seu ventre, órfã de Césares teria ficado a terra. (OVÍDIO. *Amores*, II, 13; 14, 1-5; 1-15)*

O poeta inicia essa obra suplicando a Vênus que concedesse a ele e a Corina a união matrimonial consentida perante os deuses. Encerra *Amores* demandando, entretanto, que sua amante não exibisse seus vícios como virtudes, mas que pudesse imitar as atitudes das mulheres virtuosas, acentuando, mais uma vez, a fronteira entre as mudanças, ocorridas no presente, com a busca pelos preceitos dos *mores maiorum*: “e tu exhibes os teus vícios de uma fama tortuosa e confirmas os indícios dos teus atos? Tem um pouco mais de bom senso! Que eu julgue, ao menos, que imitas mulheres virtuosas” (OVÍDIO. *Amores*, III, 14, 11-13). Pressupõe uma conduta ideal de comportamento a ser seguido e apresenta em obra posterior, intitulada *Ars Amatoria*, logo de início como um manual, ensinamentos aos homens e

às mulheres sobre como amar de forma comedida e moderada: “Se alguém das nossas gentes não conhece a arte de amar, leia este canto; e, depois de o ter lido, entregue-se, com sabedoria, ao amor” (OVÍDIO. *Amores*, I, 1-2).

Cabe-nos lembrar, como Andrew Wallace-Hadrill pontua em seu livro *Rome's Cultural Revolution*, que a tradição dos romanos referente aos *mores maiorum* não pode ser confundida com um fóssil petrificado, isento de mudanças significativas. Para esses povos, os costumes e a moral diziam respeito à própria natureza e não à cultura; e, portanto, estariam ligados a algo intrínseco a eles. Por meio da historicidade e historicização dos documentos aqui abordados, podemos perceber que tais costumes são constituintes da própria cultura e, inevitavelmente, estão sujeitos a mudanças em qualquer sociedade e em qualquer recorte temporal (WALLACE-HADRILL, 1997, p. 9).

Por esse viés, o que as elegias de Catulo e de Ovídio nos oferecem acerca da ideia de *mores maiorum* desse contexto histórico tem a ver com disputas e ressignificações que iam ao encontro das conformidades políticas do momento. Se pensarmos na *ars poetica* romana como um conjunto de maneiras pelas quais as experiências dessa sociedade foram canalizadas pela escrita, por ela também podemos acessar, ainda que parcialmente, a forma como os valores educativos pautados pelas poesias pertenceram a um sistema em que o desenvolvimento do estilo e da linguagem era indissociável de um senso de propósito moral (FOX, 2007, p. 380). Dessa forma, percebemos uma íntima relação entre o *furor* atribuído às personagens catulianas e ovidianas – aquele responsável pela desagregação da ordem familiar e matrimonial – e o *furor* atribuído à figura de Catilina por Cícero¹⁶ como a causa das ruínas da instituição republicana:

Até quando, Catilina, abusarás de nossa paciência? Quanto zombará de nós ainda esse teu furor? [...] Não percebes como são evidentes os teus planos? Não vês a todos inteirados da tua já reprimida conjuração? [...] Oh, tempos! Oh, costumes! [...] E nós devemos sofrer sob Catilina, que com mortes e incêndios quer assolar o mundo? Passo em silêncio àqueles exemplos mais antigos de quando. C. Sevílio Ahala matou, com sua própria mão, Spúrio Melo, que procurava introduzir coisas novas. (CÍCERO. In Catilinam. I.1-3)

Nessa leitura de profundas mudanças sociais, culturais, políticas e institucionais entre finais da *res publica* e início do Principado augustano, muitos autores contemporâneos do período, ao apontarem esses elementos, vincularam essas transformações a um distanciamento dos costumes dos ancestrais, imprescindíveis à manutenção da ordem republicana. Cícero pontua, ao final de sua obra *De Republica*, que, para além da unidade e da concórdia necessárias entre povo e Senado, o culto ao lar doméstico – quer dizer, o matrimônio legal e a geração de herdeiros considerados legítimos – deveria prevalecer:

Quanto ao que se relaciona com a vida privada, nada há de mais útil e necessário à vida e aos costumes do que o matrimônio legal, os filhos legítimos e o culto do lar doméstico, para que todos tenham assegurado seu bem-estar pessoal no meio da felicidade comum. Em suma, não há felicidade sem uma boa constituição política; não há paz, não há felicidade possível, sem uma sábia e bem organizada República. (CÍCERO. De Republica, V, 5, 1-4)

Em tal contexto moralizante da crise experienciada pelos romanos, os valores educativos, envoltos no seio das poesias elegíacas de Catulo e de Ovídio, se integraram a uma rede de valores sociais (FOX, 2007, p. 380). Ao mesmo tempo que esses valores fizeram com que tais poetas pudessem se remeter aos modelos culturais advindos desse passado longínquo, eles os inseriam na atuação da reescrita da tradição, para que, assim, pudessem ser também aceitos nesse novo tempo. Entre *novis* e *antiquis*, os *mores maiorum* contidos nos versos elegíacos, analisados no presente artigo, percorriam, pela imitação criativa dos ancestrais poéticos, não somente o referente ao ritmo, à métrica e ao gênero estilístico, como também o relacionado às personagens míticas selecionadas e às temáticas abordadas.

Por essa imitação, entendemos que Catulo e Ovídio reivindicaram as respectivas autoridades poéticas, cada um à sua maneira. Negociando entre inovação e tradição, Catulo denunciou o *furor* amoroso e a infidelidade que levariam ao desordenamento matrimonial e familiar. Ao final de seus poemas, optou por enfatizar a *renuntiatio amoris* como possível solução. Ovídio apontou as falhas relativas ao período republicano, também quanto às desmesuras amorosas e às desordens decorrentes na sociedade, e finaliza sua fase de escrita elegíaca de conteúdos amorosos com *Remedia Amoris*.¹⁷ Ao convocar seu público ouvinte/leitor à renúncia amorosa, o poeta inova,

propondo nessa obra a transmissão de ensinamentos acerca da cura das tormentas do amor: não deixando de amar, mas fazendo-o comedidamente. Ao final da *res publica*, os autores se concentravam no esfacelamento da instituição pelo viés da corrupção moral. No Principado de Augusto, momento no qual Ovídio versou seus poemas, os poetas precisaram nomear mais detalhadamente quais eram esses males e, mais que isso, como deveriam ser banidos. Isso porque a tradição, como pontua Maurizio Bettini, é tanto mais a estrutura que a sustenta no presente – ou seja, ela se repete e é forte e antiga (BETTINI, 2016, p. 7) – do que a sua petrificação no passado.

Documentação escrita

CATULLO. *I canti*. Trad. Enzo Mandruzzato. Milano: BUR Classici greci e latini, 2018.

_____. *Le poesie*. Trad. Mario Ramous. Milano: Garzanti s.r.l, 2017.

CATULLUS. *The Poems of Catullus: a Bilingual Edition*. Trad. Peter Green. Los Angeles: University of California Press, 2005.

CATULO. *Poemas*. Trad. Arturo Soler Ruiz. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1993.

CICÉRON. *Catilinaires*. Trad. Édouard Bailly. Paris: Belles Lettres, 2012.

CICERO. *De re publica (selections)*: edited by James E. G. Zetzel. UK and New York: Cambridge Greek and Latin Classics University Press, 1995.

_____. *The Republic and the Laws*. Trad. Niall Rudd. Nova York: Oxford University Press, 2008.

HORACE. *Épitres*. Trad. François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

HORÁCIO. Arte Poética. In: *Crítica e Teoria Literária na Antiguidade*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

_____. Epistula ad Pisones. In: *A Poética Clássica*. Trad: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

OVIDIO. *Amori*. Trad. Ferruccio Bertini. Milano: Garzanti s.r.l, 2017.

_____. *L'arte di amare*. Trad: Emilio Pianezzola. Milano: Mondadori, 1991.

_____. *Lettere di eroine*. Trad. Gianpiero Rosati. Milano: BUR classici greci e latini, 2011.

_____. *Remedios contra el amor*. Trad. Francisco Socas. Madrid: La Esfera de los Libros, S.L., 2011.

OVÍDIO. Amores. In: *Amores e Arte de Amar*. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo:

Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. Arte de Amar. In: *Amores e Arte de Amar*. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. Cartas de las heroínas. In: *Cartas de las heroínas y Ibis*. Trad. Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.

_____. Os Remédios do Amor. In: *Os Remédios do Amor e Os Cosméticos para o Rosto da Mulher*. (Edição bilíngue: latim/português). Trad. Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. *Tristium*. Trad. Augusto Velloso. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

TÁCITO. *Diálogo dos oradores*. Trad. Antônio Martinez de Rezende e Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

Referências bibliográficas

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BETTINI, Maurizio. *Radici*. Tradizione, identità, memoria. Bologna: il Mulino, 2016.

CITRONI, M.; CONSOLINO, E. E.; LABATE, M.; NARDUCCI, E. *Literatura de Roma Antiga*. Trad. Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

CORBEILL, Anthony. Rhetorical education and social reproduction in the Republic and Early Empire. In: DOMINIK, William; HALL, Jon. *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, p. 69-85.

CORDEIRO, Wilker Pinheiro. *Tópoi elegíacos nas Heroides de Ovidio*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

FLOWER, Harriet. *Roman republics*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

FOX, Matthew. Rhetoric and Roman Literature. In: DOMINIK, William; HALL, Jon. (eds.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, p. 369-383.

GALINSKY, Karl. *Augustan Culture: An interpretive introduction*. New Jersey: Princeton University Press, 1996.

_____. *The age of Augustus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GOLD, Barbara K. Introduction. In: GOLD, Barbara K. (ed). *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, p. 1-10.

GREEN, Peter. Preface. In: GREEN, Peter. *The Poems of Catullus: a Bilingual Edition*. Trad. Peter Green. Los Angeles: University of California Press, 2005.

_____. Prefácio. In: ANDRÉ, Carlos Ascenso. *Amores & Arte de amar/Ovídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11-76.

GREENE, Ellen. Gender and Elegy. In: GOLD, Barbara K. (ed). *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, p. 355-372.

GRIMAL, Pierre. Catulle et les origines de l'élegie romaine. *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, Roma, t. 99, n. 1, 1987.

_____. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

_____. *Mitologia Clássica: mitos, deuses e heróis*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda., 2009.

_____. *O amor em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A civilização romana*. Lisboa: Edições 70, 1988

HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017, p. 7-24.

HUNTER, Richard. Callimachus and Roman Elegy. In: GOLD, Barbara K. (ed.). *A Companion to roman love elegy*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, p. 155-172.

ITGENSHORST, Tanja; LE DOZE, Philippe. Avant-propos. In: ITGENSHORST, Tanja; LE DOZE, Philippe (dirs.). *La norme sous la République romaine et le Haut-Empire*. Élaboration, diffusion et contournements. Bordeaux: Ausonius, 2017.

LEONI, G.D. *A literatura de Roma*. São Paulo: Nobel, 1967.

MARINCOLA, John. *Authority and tradition in Ancient historiography*. Cambridge:

Cambridge University Press, 1997.

_____. Ancient audiences and expectations. In: FELDHERR, Andrew (ed.). *The Cambridge Companion to the Roman Historians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MARTINS, Paulo. *Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

MILLER, Paul Allen. Catullus and Roman Love Elegy. In: SKINNER, Marilyn (ed.). *A Companion to Catullus*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, p. 399-417.

ROSATI, Gianpiero. Premessa al testo. In: NASONE, Publio Ovidio. *Lettere di Eroine*. 6. ed. Milano: BUR Classici greci e latini, 2011, p. 47-51.

SOLLER RUIZ, Arturo. Introducciones, traducciones y notas. In: CATULO. *Poemas*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.

VEYNE, Paul. *Accreditaram os gregos nos seus mitos?* Lisboa: Edições 70, 1983.

WALLACE-HADRILL, Andrew. The imperial court. In: BOWMAN, Alan K.; CHAMPLIN, Edward; LINTOTT, Andrew (eds.). *The Cambridge Ancient History*. Cambridge: University Press, 2008, p. 283-308.

_____. Mutatio morum: the idea of a cultural revolution. In: HABINEK, Thomas; SCHIESARO, Alessandro. *The Roman cultural revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 3-21.

Notas

¹ Senador romano que vivenciou parte do século II d.C.

² Escritor, patrono literário e cônsul ao longo do governo de Augusto. Vivenciou os anos finais do século I a.C. e os iniciais do século seguinte.

³ Elencamos as obras elegíacas de Catulo e de Ovídio, a saber, os poemas concentrados no terceiro grupo do *corpus* catuliano, que englobam os poemas LXV ao CXVI, bem como as obras ovidianas *Amores*, *Epistulae Heroidum*, *Ars Amatoria* e *Remedia Amoris*.

⁴ Como pontua Karl Galinsky, essa influência foi mútua e se deve ao contato intensivo, comercial e cultural entre Grécia e Roma desde o momento da fundação da segunda (GALINSKY, 1996, p. 332). Em Catulo, por exemplo, o domínio das fontes gregas expressas ao longo de seus poemas é grandioso e percorre Homero, Arquíloco, Safo, Eurípedes, Calímaco, Apolônio e Teócrito (SOLLER RUIZ, 1993, p. 40). É evidente que a *interpretatio graeca* não significou, em nossos termos, algo

sequer próximo ao plágio, mas ao que John Marincola (1997, p. 14-61) nomeou de imitação criativa, responsável por conferir validação às narrativas e imagens construídas pelos autores justamente pelo fato de que, ao fazerem isso, almejavam se igualar e/ou até mesmo superar seus antecessores, sem deles se desvincular.

⁵ Os dísticos elegíacos constituíam a formação básica de uma poesia elegíaca na Antiguidade Clássica, e eram compostos por uma estrofe com um verso em hexâmetro e outro verso em pentâmetro. Esse metro, sendo um marcador fundamental de tal gênero estilístico, não era sua única característica. Outro elemento central que permeou tais versos diz respeito à escrita realizada em primeira pessoa que, no mecanismo de recontar experiências vividas por outras personagens, as personificava como experiências vivenciadas no presente narrado pelo próprio poeta (MILLER, 2007, p. 411). Essas narrativas, de acordo com Barbara K. Gold, geralmente construídas na voz de um homem que se dirigia a sua amada, possuíam como temática convencional a impossibilidade da união estável entre os amantes, o que acarretava, muitas vezes, finais funestos (GOLD, 2012, p. 1).

⁶ Ovídio participou de forma ativa de um dos círculos literários que existiram durante esse período: “Ovídio se liga, portanto, ao círculo literário de Messala Corvino, onde está Tibulo, mas também se tornou amigo dos poetas (sobretudo Propércio e Horácio) do outro círculo, mais conhecido em torno da figura de Mecenas” (ROSATI, 2011, p. 47). Como o próprio Ovídio narra em *Tristia*: “Propércio era ligado a mim por laços de amizade, estava acostumado a recitar frequentemente suas poesias ardentes” (OVÍDIO. *Tristia*, IV, X, 99-100). De acordo com Peter Green, Ovídio menciona sua ligação a Propércio através dos laços de amizade, pelo fato de ele também ter pertencido ao círculo que girava em torno da figura de Messala antes de Mecenas lhe oferecer propostas e Propércio passar, então, a integrar este outro círculo de patronato (GREEN, 2011, p. 15).

⁷ Como pontua John Marincola, por mais problemático que seja falar em uma tradição que percorra a historiografia antiga dos séculos V a.C. ao IV d.C., esta pode ser pensada a partir do momento em que houve um esforço desses historiadores de se fazer uma imitação criativa de seus antecessores (MARINCOLA, 1997, p. 29). Acreditamos que tal esforço era também empreendido pelos poetas em seus versos, como através da apresentação, do uso da métrica, da linguagem e da estrutura da obra. Essa imitação criativa pressupunha, ainda, as singularidades e as novidades que perpassavam a imitação verbal de uma palavra ou uma frase para se apropriar de um estilo inteiro, ou a imitação a partir da continuidade de um assunto outrora abordado, da estrutura externa, bem como dos arranjos feitos pelos predecessores, e até mesmo a imitação da atitude ou da disposição.

⁸ Em uma tradução mais viável, podemos entender *tópoi* como “lugares-comuns”: “uma situação convencionalizada que é repetida por diversos autores ao longo dos anos com

fórmulas. Também são comuns os termos ‘motivo’, ‘tema’, entre outros” (CORDEIRO, 2013, p. 22). Para Francisco Achcar, os *tópoi* “servem também, paradoxalmente, para apontar instâncias de particularidade. De fato, ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta” (ACHCAR, 1994, p. 10). Nas elegias amorosas romanas, há uma tendência para a representação das mulheres como infiéis para com o *amator* e, nessa situação padrão, temos a existência de um permanente triângulo amoroso composto pela *puella*, pelo *amator* e algum inimigo (CORDEIRO, 2013, p. 23). Os *tópoi* que apresentam mais recorrências nas elegias catulianas e ovidianas são *diues amator*, *seruitium amoris*, *militia amoris*, *recusatio amoris*, *renuntiatio amoris* e o amor como doença.

⁹ De acordo com Tanja Itgenshorst e Pihippe Le Doze, norma está ligada a uma conveniência da linguagem que diz respeito a uma coleção de realidades complexas que se revela, dessa forma, em uma noção plural. Na norma, há uma utilidade social dos padrões apresentada com muita frequência ao estabelecer denominadores comuns capazes de tentar garantir a coesão de uma comunidade humana, transmitindo, dessa forma, consenso e, ao mesmo tempo, alteridade (ITGENSHORST; LE DOZE, 2017, p. 1).

¹⁰ Ao falarmos em uma tradição mítica, devemos lembrar que os mitos são informações propagadas devido a conhecimentos amplamente difusos na sociedade, conhecimentos estes que as pessoas tiveram a oportunidade de acessar (VEYNE, 1983, p. 37). Assim, os mitos constituíam, nessa sociedade, narrativas anônimas que eram pautadas não no que se tinha visto, mas na repetição do que se era dito sobre os deuses e heróis (VEYNE, 1983, p. 28). Pierre Grimal defende que ainda que os autores tivessem o direito de modificar tais mitos – e assim o faziam, cada um ao seu modo –, não deixavam de atribuir a devida importância às tradições lendárias, modificando-as, adaptando-as e conferindo-lhes esta ou aquela significação moral (GRIMAL, 2009, p. 7-8).

¹¹ Muitos historiadores e poetas gregos e romanos que experienciaram o período entre a passagem da *res publica* para o principado de Augusto, como também escritores de gerações pósteras, registraram em seus escritos um vasto sentimento de crise republicana vivenciada entre finais do século I a.C. e início do I d.C. Cícero, Plutarco, Suetônio, Tito Lívio, Velúcio Patérculo, Salústio, Tibulo, Propércio, Horácio, Catulo e Ovídio, direta ou indiretamente, versaram acerca da ruptura da instituição republicana em decorrência de uma severa crise dos costumes morais e ancestrais. Na visão desses autores, o estabelecimento da ordem na *urbs* só poderia ser garantido pelo retorno aos *mores maiorum*, para que, enfim, a República pudesse ser restaurada.

¹² Como destaca Pierre Grimal, um dos objetivos principais do matrimônio em Roma, para além da união e aliança estabelecidas entre famílias, consistia na fecundidade e na perpetuação das linhagens por intermédio do nascimento de filhos

herdeiros; a união marital, de tal modo, conservava um caráter sagrado (GRIMAL, 1991, p. 6). Ainda de acordo com esse autor, a cerimônia era rodeada de proteções religiosas que diziam mais a respeito da própria fecundidade, do objetivo de se engendrar e perpetuar uma *gens*, do que ao destino pessoal e à felicidade dos cônjuges (GRIMAL, 1991, p. 7).

¹³ “É o que se garante da boa-fé e da benevolência mútua em toda a vida social. Usa oficialmente o título do *Fides Populi Romani* e, tal como o deus vizinho, Terminus, garante a conservação das demarcações (fronteiras da cidade, limites dos campos e tudo o que se deve manter para que seja salvaguardada a ordem das coisas). *Fides* assegura as relações dos seres, tanto nos contratos como nos tratados, e mais profundamente ainda no contrato implícito, definido pelos diferentes costumes, que liga os cidadãos entre si” (GRIMAL, 1988, p. 71).

¹⁴ *Uirtus*, como pontua Galinsky, referia-se também a uma consequência advinda de um esforço moral. Foi muito utilizada, ao longo da *res publica*, na atribuição de características àqueles considerados grandes homens que realizaram grandes feitos no serviço prestado à *urbs* romana. Tem vinculação também com *pietas*, como salienta Paulo Martins: “Vincula-se estreitamente também à *pietas*, pelo que o amor ao bem, à retidão e à justa valorização das coisas comporta de amor à pátria e aos ancestrais, e desse modo chega aos domínios políticos, em que o termo se destaca sobremaneira” (MARTINS, 2011, p. 17).

¹⁵ “A *pietas* é a virtude social que desenvolve o sentido de dever para com a família, para com os amigos e, também, para com a *urbs*. Essa virtude é a garantia da fidelidade: a *pietas* é o que conserva a *fides*” (SOLLER RUIZ, 1993, p. 176).

¹⁶ Na ocasião em que Marco Túlio Cícero se torna cônsul da República romana, no ano 63 a.C., compõe um conjunto de quatro orações proferidas ao povo e ao Senado de Roma, intitulado *In Catilinam*. Esses discursos são acusações contra a figura de Catilina. Dessas quatro orações, a primeira e a quarta foram dirigidas aos homens que compunham o Senado romano, e a segunda e a terceira estão voltadas ao povo de Roma. O tema comum desse conjunto de orações objetiva extirpar o mal que ameaça a *res publica*.

¹⁷ “Vinde às minhas aulas, jovens iludidos, a quem o vosso amor trouxe toda sorte de engano. Aprendei a vos curar com quem aprendestes a amar; uma única mão vos trará a ferida e o socorro. A mesma terra nutre as plantas saudáveis e as daninhas, e a rosa amiúde fica bem perto da urtiga. A lança de Aquiles, que golpeou seu inimigo, filho de Hércules, foi a que lhe curou a chaga. Mas, tudo, ó jovens, que for dito aos homens, a vós o será também, acreditai; damos armas aos campos opostos. E se disto alguma coisa não se adapta aos vossos usos, o exemplo vos pode servir de muito ensinamento. O proveito que se busca é apagar as cruéis chamas e não deixar o coração escravo de seu mal” (OVÍDIO. *Remedia Amoris*, 44-53).

A PRAGA DE CIPRIANO DE CARTAGO (C. 249-270 D.C.): UMA RESPOSTA POLÍTICA E SOCIAL À PANDEMIA*

Érica Cristhyane Morais da Silva**

Belchior Monteiro Lima Neto***

Resumo: *A Praga de Cipriano foi uma pandemia que durou 21 anos, entre 249 e 270 d.C., ocorrida no contexto do período denominado, convencionalmente, Crise do Século III (235-284 d.C.). No presente artigo, busca-se expor as principais correntes de interpretação acerca dessa pandemia, de modo a compreender como esse surto epidêmico impactou um contexto de acontecimentos críticos, o qual impôs desafios ao Estado imperial e à sua população. Nesse sentido, com base nas evidências documentais disponíveis, intenta-se refletir sobre as respostas sociais e políticas dadas à pandemia, a partir da compreensão das políticas empreendidas pelos imperadores no espaço temporal da ocorrência dessa praga. Recorre-se, para tanto, aos tratados *Ad Demetrianus* e *De mortalitate*, de Cipriano de Cartago, entre outros documentos de autores antigos que fornecem dados sobre a pandemia (*De laudi martirii*, de Pseudo-Cipriano; *Vita Cipriani*, de Pôncio, o Diácono; *Epistula*, de Dionísio de Alexandria, descrita por Eusébio de Cesareia, em *Historia Ecclesiastica*). Em nossa opinião, a Praga de Cipriano foi um expressivo aspecto do chamado contexto da Crise do Século III, que influenciou diretamente as políticas religiosas e sociais dos imperadores romanos do período, em especial, no tocante aos territórios da África romana.*

* Recebido em: 04/09/2020 e aprovado em: 30/09/2020.

** Doutora em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Franca (Unesp/Franca). Professora de História Antiga no Departamento de História do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Pesquisadora do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano, Seção Espírito Santo (Leir-ES), e do Grupo do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano, Seção Franca (G.Leir-Franca). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0099-5848>.

*** Doutor em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professor de História da África no Departamento de História do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Ufes. Pesquisador do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano, Seção Espírito Santo (Leir-ES), com pesquisa financiada pelo Edital Universal da Fapes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4119-596X>.

Palavras-chave: pandemias; Império Romano; cidade tardo-antiga; Cipriano de Cartago.

THE PLAGUE OF CYPRIAN OF CARTHAGE (C. 249-270 AD):

A POLITICAL AND SOCIAL RESPONSE TO A PANDEMIC

Abstract: *The Cyprian Plague was a pandemic that last for twenty and one years between 249-270 AD during what we use to call The Third-Century Crisis (235-284 AD.). In this paper, we will present the mainstream of interpretation about this pandemic in order to understand how this epidemic outbreak impacted the historical context mentioned above as a period that we can classify as a context of critical events that impose challenges to the imperial state and the population. In this sense, we will discuss about the social and political responses to the pandemic regarding policies undertaken by the roman emperors in the timeframe of the occurrence of this plague based on the available source's evidence. Our primary sources for this debate will be the treatises *Ad Demetrianus* and *De mortalitate*, written by Cyprian of Carthage, among other documents written by other ancient authors that provides us data on the pandemic (*De laudi martirii*, written by Pseudo-Cyprian; *Vita Cipriani*, written by Pontius, The Deacon; *Epistula*, written by Dionysus of Alexandria and we can find it at *Historia Ecclesiastica*, written by Eusebius of Caesarea). We argue that The Plague of Cyprian was an important feature of the so-called Third-Century Crisis context that impacted the religious and social policies of the Roman emperors of this period, specially for those who inhabit Roman Africa territories.*

Keywords: *pandemics; Roman Empire; Late Antique city; Cyprian of Carthage.*

Introdução

Os surtos epidêmicos não são acontecimentos raros no mundo antigo. Várias epidemias são, inclusive, muito divulgadas, como nos casos da *Praga de Atenas* (430-426 a.C.),¹ da *Praga Antonina* (165-180 d.C.) e da *Praga Justiniana* (541-750 d.C.).² Menos conhecida e pouco evocada na historiografia,³ a *Praga de Cipriano* foi uma epidemia que durou cerca de 21 anos, entre 249-270 d.C., tendo ocorrido durante o período que denominamos, tradicionalmente, *Crise do Século III* (235-284) (HARPER, 2015; 2016; 2017; LIEBESCHUETZ, 2015).⁴ Cipriano de Cartago é testemunha chave, junto com outros autores e documentos de cultura material,⁵ oferecendo-nos evidências e relatos acerca dessa *pandemia*, que assolou vários territórios do Império Romano (vide Mapa 1).⁶ Tásccio Cecílio Cipriano era

bispo, em Cartago, à época da irrupção da pandemia. Recém convertido ao cristianismo, ele foi eleito bispo pelos clérigos em 248/9 d.C., contando com apoio da população de Cartago e obtendo, mesmo com a existência de uma oposição significativa à sua eleição, a confirmação ao episcopado em 252 d.C. (BRENT, 2010, p. 2; GASSMAN, 2019, p. 1-17; SAGE, 1975, p. 138).⁷ Grande quantidade dos escritos de Cipriano sobreviveu e chegou até nós, de modo que nos é possível inferir sobre sua formação clássica, as controvérsias das quais participou e – significativo no espaço deste artigo – acerca da irrupção de uma praga pouco explorada no conjunto da historiografia contemporânea, particularmente no que tange aos manuais sobre epidemias na História.⁸

Em 252 d.C., Cipriano compõe *Sobre a mortalidade (De mortalitate)*, direcionada à comunidade cristã cartaginesa a fim de atenuar o desespero e as dúvidas advindas com o surto epidêmico (BRENT, 2010, p. 106). Classificada como uma literatura cristã, latina e consolatória,⁹ essa obra é considerada a primeira consolação cristã (SCOURFIELD, 1996, p. 12; FAVEZ, 1937, p. 15).¹⁰ *Sobre a mortalidade* é valiosa por vários motivos, especialmente por conter evidências significativas a respeito da chamada *Praga de Cipriano*, versando não sobre a “morte de um indivíduo em particular, mas sobre os problemas enfrentados por toda uma comunidade, incluindo o luto coletivo” da comunidade cartaginesa e cristã (SCOURFIELD, 1996, p. 13). Cipriano exorta sua congregação a abraçar, aceitar a mortalidade, i.e., a praga,¹¹ e se resignar diante dos desígnios de Deus. Com essa argumentação valiosa, *Sobre a mortalidade* se estrutura, *grosso modo*, segundo Deferrari (2007, p. 197-198), da seguinte forma:

I. Introdução: (1) Por meio de excertos extraídos das Escrituras, a fraqueza espiritual dos cristãos, exibida diante deste momento de prova, pode ser superada. II. A morte não deve ser temida, mas bem-recebida (2-19): (1) A praga não é um mal inesperado, pois foi profetizada como um sinal da vinda do reino de Deus com sua felicidade eterna (2-3); (2) A vida é uma série de batalhas contra as forças do diabo; a morte é a liberação desta constante luta (4-5); (3) A relutância em morrer mostra um amor pelas alegrias mundanas e pouca confiança nas Escrituras ou na providência de Deus (6-7); (4) Ao suportar a praga com resignação, o cristão deseja acumular méritos para si mesmo (8-19), (a) A aflição de cristãos, bem como

de pagãos, beneficia os primeiros ao testar a fé daqueles (8-13), (b) As dores e os resultados da doença têm um efeito salutar sobre os cristãos, pois eles libertam os últimos do mundo ou os preparam para a glória vindoura (14-16), (c) A perda do martírio não deve causar preocupação; obediência e resignação à vontade de Deus são requisitos para o céu (17-19); III. Não deve haver luto pelos mortos (20-24): (1) O luto revela falta de confiança nas promessas de Deus (20-24). IV. Conclusão (25-26). (1) A morte pela praga traz uma liberdade antecipada do mundo (25); (2) Considere as alegrias do paraíso.

Há ainda outro escrito de Cipriano em que o autor evidencia elementos relacionados à praga: *A Demetriano (Ad Demetrianus)*. A obra é classificada como um *tratado apologético*, ou considerada como *epístola*. *A Demetriano* data de 253 d.C., quando as consequências da praga são sentidas com mais intensidade em Cartago (GALLICET; VERONESE, 2018, p. 9-10). Nesse tratado apologético, a intenção de Cipriano era eximir os cristãos da acusação de que eram os responsáveis pela seca, pela pestilência e pela guerra intestina pelas quais passava o Império Romano (HARPER, 2017, p. 155). Embora essa documentação seja importante, poucos são os estudos ou análises sobre o seu conteúdo histórico. Afora os trabalhos de tradução, a única reflexão sistemática que encontramos sobre essa documentação foi a realizada por Edward White Benson (1897), que a insere no capítulo VI da obra biográfica intitulada *Cyprian*. No mencionado capítulo, Benson (1897, p. 236-274) interpreta *A Demetriano* à luz de uma realidade de crise e acontecimentos catastróficos (ataques berberes, pragas, penúria, escassez, seca, tornados e tempestades sem precedentes) nas províncias africanas, em especial os ataques direcionados às comunidades cristãs aí constituídas. *A Demétrio*, segundo Benson (1897, p. 249-250), expressa toda

[...] a preparação que os cristãos de Cartago estavam recebendo para seu conflito com a miséria de uma cidade pagã. Nesse ínterim, o rancor de sua população, que havia causado guerras, secas e pestes à porta dos cristãos, encontrou voz mais enfática do que o normal nas declarações de um velho magistrado, Demetriano. Depois de ter sido admitido livremente na qualidade de um inquiridor na casa de Cipriano, ele estava agora, com um pé na cova, agindo como se estivesse em um tribunal e não apenas como um severo

executor de estatutos penais, mas como um inventor engenhoso de torturas. Ele estava abrindo novas suspeições [contra os cristãos] que [provavelmente] ele mesmo colocou em circulação, são imputações as mais dramáticas contra o acusado.

Demetriano era um proeminente membro – provavelmente pagão – da elite cidadina africana, sendo responsável,¹² segundo Deferrari (2007, p. 163), por reviver o rumor de que “as calamidades do Império Romano [...] – guerra, peste, fome, seca – deviam ser causadas em razão do desprezo dos cristãos para com os deuses pagãos”. Acusações como essas foram realizadas muito antes da época de Cipriano,¹³ sendo que, para os apologistas cristãos, tais infortúnios eram “infligidos aos romanos por causa da obstinação e maldade destes pela contínua perseguição aos cristãos” (DEFERRARI, 2007, p. 163). *A Demetriano* é, portanto, a versão-resposta, de Cipriano, contra as acusações dirigidas aos cristãos como causadores da peste. Esse tratado é composto por 26 capítulos e, segundo Deferrari (2007, p. 164), se trata de um “panfleto com um rigor requintado e apaixonado”.

Por fim, ainda é necessário mencionar duas outras documentações escritas: as epístolas de Dionísio de Alexandria, preservadas na *História Eclesiástica*, de Eusébio de Cesareia; e a *De laude martyrii*, documentação incorporada aos escritos de Cipriano, mas, certamente, escrita entre 252 e 253 d.C. por um cristão norte-africano contemporâneo à *Praga de Cipriano* (HARPER, 2016, p. 473). Ambas fornecem evidências adicionais para a compreensão desse surto epidêmico. Das três epístolas de Dionísio de Alexandria, preservadas na *História Eclesiástica*, de Eusébio de Cesareia (VII, 21-23), duas falam especificamente dos eventos da *Praga de Cipriano*, e a terceira trata sobre Décio e seus sucessores. Ainda é digno de nota observar que as epístolas de Dionísio de Alexandria constituem a evidência primária mais antiga sobre a praga, servindo como relato que marca o início do surto, em 249 d.C., em conexão com a narrativa acerca da morte de vários líderes eclesiais (HARPER, 2015, p. 227; BENSON, 1897, p. 244). A esse conjunto de documentos escritos associados à *Praga de Cipriano*, ainda podemos agregar evidências da cultura material: numismática, como as moedas imperiais cunhadas à época da ocorrência da praga, cuja representação do deus Apolo pode-se destacar (**Fig. 2**); e arqueológica, cujos restos mortais encontrados em uma sepultura coletiva durante escavações no complexo funerário de Harwa e Akhimenru, na margem oeste da antiga

cidade de Tebas, atual Luxor, sinalizam o drama da morte no contexto da pandemia (JARUS, 2014; Fig. 2).

Apesar desse panorama e mesmo com todo o arsenal documental disponível, a *Praga de Cipriano* ainda é pouco conhecida ou compreendida como parte da história dos grandes surtos antigos. Parte desse silêncio se deve, como argumenta Harper (2017, p. 137), a uma mudança de interpretação com relação ao que ficou conhecido como a *Crise do Século III*. Harper (2017, p. 137) afirma:

[...] de forma mais sutil, a negligência origina-se na falha em avaliar o quão excepcionais os verdadeiros eventos pandêmicos têm sido. O simples fato de um evento de mortalidade atestado contemporaneamente em parcelas extremas do império merece investigação cuidadosa. A Peste de Cipriano não foi um episódio na vida de Cartago do século III; foi um evento de doença transcontinental de rara magnitude.

Em consonância com a afirmação de Harper (2017) e dada a significância da epidemia no cotidiano da sociedade romana à época, propomos compreender a *Praga de Cipriano* à luz do contexto do século III. Intencionamos, portanto, refletir sobre os debates acerca desse controverso episódio histórico e, em seguida, discorrer sobre as respostas imperiais aos surtos epidêmicos, defendendo, de modo mais preciso, que a *Praga de Cipriano* está associada de forma umbilical ao que se convencionou chamar de *As Grandes Perseguições*.¹⁴

A crise do século III

O conceito de *Crise do Século III* tem uma recepção bastante relutante entre os especialistas da Antiguidade Tardia.¹⁵ Os problemas referentes à sua utilização para denotar o período da história romana compreendido, convencionalmente, entre os anos 235-284, foram destacados, pela primeira vez, por Karl Strobel (1993, p. 285-297; p. 299-348) e por Christian Witschel (1999, p. 239-374) (DE BLOIS, 2019, p. 24). Segundo Liebeschuetz (2015, p. 20-22), as críticas desses autores atingiam, por um lado, o tratamento e a análise documental realizados pelos especialistas, que consideram o conjunto dos testemunhos cristãos, em razão dos relatos pessimistas destes últimos à luz das perseguições deflagradas à época do governo

de Décio (249-251), como evidência da crise; e, por outro, a concepção de homogeneidade dada a todas as regiões do império, quando, na verdade, é possível constatar que alguns territórios sequer sentiram os impactos da crise. Klaus-Peter Johne e Udo Hartmann (2008, p. 1025-1053), propondo uma visão mais equilibrada sobre esse contexto, somam mais argumentos ao debate, declarando que, embora a crise do século III d.C. tenha existido, isso não significa pensar que tenha englobado “um cataclismo em todas as regiões do império”, observando que, entre 235 e 284, “houve diferentes fenômenos de crise”. Ademais, ao fazer eco aos argumentos de Strobel e Witschel, Johne e Hartmann (2008, p. 1033, 1039-1040, 1046, 1049) destacam que: 1) a agricultura e o urbanismo não foram afetados em áreas em que não havia guerras, e, em fins do século III d.C., uma quantidade significativa de cidades apresentava relativa prosperidade, embora os *curiales* tenham perdido poder para militares, burocratas e patronos, que se tornaram o topo da hierarquia social; 2) o Senado talvez tenha sido o que mais transformações sofreu, uma vez que seus membros foram destituídos dos exércitos (do controle) e do governo provincial, agora sob o controle da ordem equestre.¹⁶

A crise, no entanto, é fundamentada, particularmente, em relação aos impactos sofridos com as *invasões bárbaras*,¹⁷ como destaca Ramsay MacMullen (1976, p. 1-2):

Se o meio século depois de 235 d.C. é abordado da mesma maneira que os historiadores contemporâneos e mediante o fato mais evidente e acessível, as suas características principais podem ser alinhadas de maneira compreensível. Primeiro, as guerras com os estrangeiros. A campanha sem sucesso de Alexandre Severo preparou sua morte. Estas também impediram seus sucessores de fixarem sua posição no trono. Tais fracassos recorrentes na tentativa de restaurar a estabilidade política geraram conflitos e atraíram invasões. Os Augustos teriam que se armar em duas frentes. Eles precisavam de dinheiro de maneira jamais vista antes, leis e homens que pudessem os prover disso. Os exércitos, a burocracia e impostos cresceram repentinamente e simultaneamente. Ao mesmo tempo, a economia, nas áreas próximas ao cenário de guerras, se torna incapaz de cumprir essas demandas pois eram pilhadas e depredadas em razão das guerras em seu território e isto combinado com

o desespero de ampliar o suprimento de metais para a cunhagem de moedas. A inflação chegou a níveis sem precedentes. Com isso (bem como com a adição de pragas, divinamente coroou todo o contexto de catástrofe) e mesmo as pessoas alocadas em lugares menos conflituosos como a Câmpania ou o sul da Gália tiveram que reconsiderar e se adaptar a conviver com este cenário.

Outra característica das interpretações sobre esse contexto histórico são os diversos marcos temporais para o início e o fim da *Crise do Século III*. Conforme Udo Hartmann (2017, p. 1), esse é o *Período dos Imperadores Soldados*, que, pela perspectiva político-militar, se inicia em 235 d.C., com a ascensão ao trono de Maximino Trácio,¹⁸ e termina, em 284 d.C., com a ascensão de Diocleciano. Para Andreas Alföldy (1939, p. 165-193), a crise se instala a partir do governo de Décio (249-251) e se estende até o processo de estabilidade que começará com a ascensão de Aureliano (270-275). Sob a perspectiva da praga, o período de ocorrência da crise se estende de 249 até 270. O marco inicial se justifica pelo primeiro relato de mortes de que temos notícia: as cartas de Dionísio de Alexandria, que reportam sobre as mortes de bispos e diáconos; no tocante ao marco final, em 270, há os relatos tardios sobre ocorrência de mortes em populações circum-mediterrâneas (HARPER, 2015, p. 224). Mesmo sob essa perspectiva, a visão sobre a crise epidêmica é interpretada como potencialmente destrutiva, contribuindo para o colapso do sistema. Nesse sentido, a crise, tradicionalmente e com frequência, se torna associada às concepções de ruptura e descontinuidade, sendo sempre vista como algo negativo às estruturas, aos sistemas ou/e às ordens instituídas nos quais se instala, destruindo-os, mesmo tendo variações regionais e uma profícua produção literária e cultural com reflexões filosóficas e debates jurídicos inovadores (JOHNE; HARTMANN, 2008; SOUTHERN, 2015, p. 1-17).¹⁹ Não obstante, como argumenta Klaus-Peter John e Udo Hartmann (2008, p. 1031), “o conceito de crise associado ao de declínio e decadência não oferece um modelo adequado para uma interpretação histórica”, sendo, portanto, necessário que o apliquemos de forma diferenciada e sem uma conotação negativa.

As crises são, conforme supõe Thomas Kuhn (1985, p. 88, 104, 107), a precondição “necessária para a emergência de novas teorias”, e é “durante as crises que se produzem mudanças em grande escala nos paradigmas”, ou seja, caracterizam-se como momentos inovadores e de emergência de

anomalias não solucionadas por paradigmas tradicionais. Em suma, a crise representa as inadequações dos métodos tradicionais frente aos desafios enfrentados, no caso em estudo, no século III d.C., sendo ela uma crise do sistema político, das estratégias políticas e militares herdadas do *Principado*. Os imperadores e a sociedade do século III desenvolveram novas e criativas formas de enfrentar os problemas que emergiram nesse século, em especial entre os 249 e 270, anos da *Praga de Cipriano*. Uma crise que fomentou respostas e medidas extraordinárias e inventivas para a epidemia. Nesse momento de profunda efervescência, os cristãos propõem respostas políticas e sociais concorrentes com as respostas imperiais ao gerenciamento da epidemia, sendo, por isso, alvo de perseguição.

Da Praga de Cipriano de Cartago à pandemia no Império Romano (c. 249-270 d.C.)

Kyle Harper (2015, p. 224), um dos grandes especialistas na *Praga de Cipriano*, argumenta que ela foi “uma pandemia de dimensões territoriais amplas”, tendo alcançado várias regiões do império, além de ramificações no âmbito social, econômico, político e cultural”, e se apresentado como causa significativa para a crise severa que se instalou no contexto do século III. Uma praga que, segundo ele, deve ser concebida entre os maiores eventos epidêmicos da Antiguidade. Há muito debate sobre o impacto, as dimensões da praga e as limitações acerca das evidências disponíveis nas documentações. Não obstante, atualmente, estamos, por um lado, providos da contribuição de Kyle Harper (2017; 2016; 2015), e, por outro, muito mais instrumentalizados teórica e metodologicamente para um exame crítico mais adequado das fontes que não receberam o tratamento devido ou foram desconsideradas devido à *Praga de Cipriano* ter sido uma “pandemia esquecida”. Nos últimos anos, um dos debates mais significativos sobre o tema das epidemias na história tem se referido ao questionamento a respeito dos já existentes “paradigmas das pragas”.²⁰

Conforme define Kohn (2008, p. xiii), “por meio dos registros históricos, muitas vilas, cidades, países e regiões foram assoladas por uma particular epidemia”, isto é, “uma alta prevalência de uma doença que enferma muitas pessoas da comunidade simultaneamente”. Segundo o autor, “uma epidemia pode se espalhar por uma ampla área geográfica, ocorrendo em lugares por todo o mundo ao mesmo tempo tornando-se conhecida, por-

tanto, como uma pandemia”. Nesses termos, a *Praga de Cipriano* passa de uma *epidemia* a uma *pandemia* que assola uma quantidade significativa dos territórios sob o domínio do Império Romano (Tabela 1; Mapa 1). Em 252,²¹ a praga alcançou Cartago e foi devastadora, se confiarmos no relato de Pôncio, o Diácono (*Vita Cipriani*, 9), biógrafo de Cipriano:

Surgiu uma praga terrível, e a destruição excessiva de uma doença odiosa invadiu, sucessivamente, uma a uma, todas as casas de uma população acanhada, ceifando, dia após dia, com um ataque abrupto, inúmeras pessoas, todas, nas próprias casas delas. Todos estavam aterrorizados, fugindo, evitando o contágio, expondo impiedosamente seus próprios amigos, como se, com a exclusão da pessoa que com certeza morreria de peste, alguém pudesse excluir também a própria morte. Enquanto isso, por toda a cidade, não havia mais corpos, mas as carcaças de muitos e, contemplando muito o que por sua vez seria deles, exigiam a pena dos transeuntes por si mesmos.

Dado que os relatos de Cipriano são os que fundamentam consideravelmente as interpretações acerca dessa epidemia, muito se debate sobre a dimensão e a gravidade da praga, seja em termos de amplitude territorial – sendo um surto epidêmico restrito à África –, seja em termos da amplitude e número das vítimas mortas pela pestilência. Em consonância com Harper (2015), não parece ser o caso de duvidarmos da significância e da gravidade do surto, uma vez que o alcance da epidemia foi amplo e suas vítimas, numerosas. A *Praga de Cipriano*, desse modo, pode ser considerada uma pandemia de proporções territoriais amplas, tanto em razão das evidências quanto das ocorrências territoriais e número de vítimas (**Tabela 1; Mapa 1**).

Cipriano de Cartago (*Ad Demetrianus; De mortalitate*) relata a praga com vivas cores, apresentando os sintomas, as vítimas e o cuidado com os doentes, além de responder às acusações de que os cristãos eram os culpados pela crise, pela fome, pela escassez, pela praga, por toda a situação de caos do período. Sobre os sintomas, a doença se mostra devastadora, conforme os relatos de diferentes autores antigos.²² Cipriano descreve os sintomas em detalhes:

Que agora as entranhas se afrouxaram em um fluxo de exaustão das forças do corpo, que uma febre é contraída na própria medula óssea e se transforma em úlceras na garganta, e os intestinos são sacudidos por vômitos contínuos, que os olhos injetados de sangue

queimam, e os pés de alguns ou ainda certas partes dos membros são cortadas pela infecção de putrefação doente, que, por uma fraqueza, se desenvolvem perdas e lesões do corpo, seja o andar enfraquecido, ou a audição deficiente, ou a visão cega, tudo isso contribui para a prova de fé. (CIPRIANO DE CARTAGO. *De mortalitate*, 14)

Embora Cipriano seja aquele que fornece com bastante dramaticidade as evidências sobre a doença, ele não é o único a descrever essa pestilência que acometeu os romanos à época. Com base numa visão de conjunto a partir de todas as evidências disponíveis sobre a *Praga de Cipriano*, Harper (2015, p. 241-243) sistematiza os oito sintomas: 1) “um ataque agudo” [abrupto] ao corpo (PONTIUS. *Vita Cypriani*, 9; GREGORII NYSSENI. *Vita Gregorii Thaumaturgi*); 2) “diarreia severa e debilitante” (CIPRIANO DE CARTAGO. *De mortalitate*, 14); 3) “febre aguda” (CIPRIANO DE CARTAGO, *De mortalitate*, 8, 14); 4) “náusea [vômito] frequente” (CIPRIANO DE CARTAGO. *De mortalitate*, 14); 5) “sangramento conjuntival” (CIPRIANO DE CARTAGO. *De mortalitate*, 8, 14); 6) “putrescência dos membros” (CIPRIANO DE CARTAGO. *De mortalitate*, 14); 7) “debilitação severa” (CIPRIANO DE CARTAGO. *De mortalitate*, 8, 14; GREGORII NYSSENI. *Vita Gregorii Thaumaturgi*); 8) “perda auditiva e cegueira” (CIPRIANO DE CARTAGO. *De mortalitate*, 14). Cipriano (*De mortalitate*, 8) ainda relata que, “agora, preocupa alguns que a enfermidade desta doença carregue fora de nosso povo igualmente os pagãos”. Em *A Demetriano* (12), continua o bispo de Cartago:

Embora haja a perda da propriedade privada, embora deva ser constante e violenta a aflição dos familiares devido às doenças devastadoras, embora deva ser pesaroso e triste a esposa ser arrancada [do seu convívio pela morte], de filhos queridos partindo, não deixe que tais coisas sejam pedras de tropeço para você, mas batalhas; nem os deixe enfraquecer ou abater a fé do cristão, mas sim deixá-los revelar sua bravura na competição, uma vez que todas as lesões decorrentes dos males presentes estes devem ser minimizados por meio da confiança nas bênçãos vindouras.

Ainda foram vítimas mortais dessa pestilência os imperadores Hostiliano (251) e Cláudio Gótico (268-270) (AURELIUS VICTOR. *De Caesaribus*, 30; Zosimus, *Historia Nova*, I, 46.2). Assim, a doença atingiu a todos,

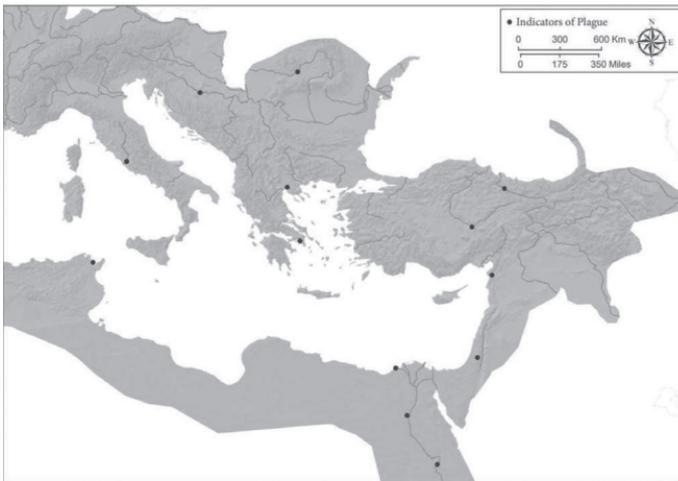
sem distinção de etnia, gênero e idade. Conjectura-se, ademais, que muitos dos godos, contra os quais os romanos estavam em guerra, morreram das complicações advindas da peste (CILLIERS, 2019, p. 79-80).

Tabela 1 – Os dados de uma *Pandemia do Século III*

Cidade/Região atingida	Ocorrências	Estimativas de mortes
Alexandria	Morte de bispos, diáconos	
Roma	Morte de Hostiliano, filho do imperador Treboniano Galo	
Cartago		
Alexandria		Redução da população pela metade em 4 anos de praga*
Roma (recorrência)		5.000 mortes em um dia*
Achaia		5.000 mortes em um dia*
Sirmio	Morte do imperador Cláudio II	

Fonte: Tabela produzida pelos próprios autores com base nas fontes documentais e debates historiográficos. As estatísticas estimadas são exageradas, mas fornecem, de alguma maneira, uma amostragem da dimensão e do impacto da praga. Para uma percepção das estimativas apresentadas pelas documentações e reverberadas pela historiografia, vide Benson (1897), Harper (2017; 2015) e, para um tratamento mais específico, Parkin (1992).

Mapa 1 – Indicações dos lugares de ocorrência da *Praga de Cipriano*



Fonte: HARPER, 2017, p. 139.

Fig. 1 – Achados arqueológicos de uma sepultura coletiva com restos mortais de vítimas da *Praga de Cipriano*



Fonte: @Wikimedia Commons. Photo by N. Cijan © Associazione Culturale per lo Studio dell’Egitto e del Sudan ONLUS. Disponível em: <http://commons.wikimedia/wiki/File:키프로스_역병_유적.png>. Acesso em: 05 jul. 2020.

A preocupação majoritária, como observado, entre aqueles que se dedicam ao estudo e à pesquisa sobre a *Praga de Cipriano* é caracterizar a pandemia em termos da natureza da doença e da epidemiologia, tecendo considerações sobre sua relação com a crise do século III e o cuidado com os mortos pela comunidade cristã (KEARNS, 2018; PARKIN, 1992; REBILLARD, 2012a). Esses são estudos importantes que, sem dúvida, contribuem para uma compreensão mais aprimorada do lugar dessa praga na história do Império Romano. A despeito dessas contribuições, discutem-se pouco os aspectos da perspectiva política cristã, a qual Cipriano, sutilmente, defende, e Dionísio de Alexandria (EUSEBIUS PAMPHILI. *Hist. Eccl.* VII, 22) também promove. Harper (2015, p. 228) afirma que, na epístola de Dionísio, “há um destaque das reações diferentes dos pagãos e dos cristãos em relação à crise epidêmica”. À luz do impacto da pandemia no império e tendo em vista a relação desta com a crise do século III, Harper (2015, p. 256-259) interpreta esse significativo pedaço de evidência, destacando

a influência cultural cristã no que se refere ao cuidado com os doentes e os pobres. A contribuição desse autor é, sem dúvida, valiosa, e a partir dela somos capazes de avançar na compreensão acerca da *Praga de Cipriano*, em especial dedicando-nos aos aspectos e interesses políticos implicados na visão cristã da epidemia. Nesse sentido, ponderamos que a problematização das reações pagã e cristã à crise epidêmica deve ser concebida em um campo de competições, de *lutas de representação*.²³ Eric Rebillard (2012a, p. 93) argumenta que:

Entre 251 e 266, a peste atingiu novamente o Império Romano, uma epidemia que foi tão devastadora quanto a que ocorreu entre 165 e 180. Embora essas epidemias geralmente resultassem no fortalecimento de um estreito interesse próprio, que foi descrito muitas vezes, os cristãos parecem ter mantido sua solidariedade e se importado uns com os outros. Sem especular sobre as consequências concretas desse apoio mútuo, é claro que os bispos elogiaram essa solidariedade a fim de reforçar o sentido de identidade cristã.

No entanto, para além de apenas reforçar os laços da identidade cristã, conforme declara Rebillard (2012a), a elite episcopal, em nossa opinião, era consciente “das consequências concretas do apoio mútuo” e tinha especial interesse político em perpetuar tal percepção. Os bispos buscaram promover e rivalizar a sua perspectiva do gerenciamento da epidemia com um modelo tradicional considerado “romano”, “pagão” e “imperial”, como argumentaremos a seguir, a partir da compreensão das respostas aos surtos epidêmicos no Império Romano.

A resposta imperial aos surtos epidêmicos

As evidências documentais da *Praga Antonina* são as que mais nos fornecem elementos para alcançar um modelo de respostas políticas e imperiais aos surtos epidêmicos no Império Romano. Um dos grandes destaques e problemas enfrentados por um imperador em razão de um surto epidêmico era a perda de mão de obra, o despovoamento. Como afirma Christer Bruun (2007, p. 203-204), “daí surgem os problemas de recrutamento de soldados, o problema de assentamentos de bárbaros dentro do império e uma crise social e econômica mais ampla”. É possível observar que, em razão de grandes perdas de efetivos do exército, foram tomadas

medidas extraordinárias de recrutamento, com assentamento e incorporação de germânicos a partir da criação de duas províncias além do Danúbio (GILLIAM, 1961, p. 246). Em relação às medidas religiosas, houve maior recorrência a oráculos, como, prossegue Gilliam (p. 235), evidenciam as epigrafias gregas. Essas velhas estratégias de combate à epidemia se tornaram, no entanto, obsoletas no caso da *Praga de Cipriano*. Primeiro, porque era alta a mortalidade e era preciso recorrer a novas estratégias que permitissem largas escalas da população serem acolhidas em políticas públicas de saúde. Além disso, como destaca Harper (2015, p. 19), não existe nenhuma personagem destacada no combate à *Praga de Cipriano*, como foi Galeno para a *Praga Antonina*.²⁴

A numismática tem sido importante documento para evidenciar a irrupção dessa pandemia, em especial as moedas imperiais de Treboniano Galo, Volusiano, Emiliano, Valeriano e Galieno, que trazem, em seu reverso, a figura de *Apollo Salutaris* (HARPER, 2015, p. 225; **Fig. 2**). Esse tipo de moeda, com a representação de Apolo, ressurgiu à época do governo de Treboniano com o sentido de realçar a associação dessa divindade com suas características de bem-estar (saúde) e cura (ROWAN, 2012, p. 117). Mattingly e Sydenham (1949, p. 154), de fato, relacionam a inscrição da moeda APOLL SALVTARI diretamente com a epidemia, que, segundo esses autores, irrompeu-se no outono de 251 d.C. Conforme Aurélio Victor (*De Caesaribus*, 30), o próprio filho de Treboniano Galo, Hostiliano, morreu da pestilência, em novembro de 251. Outro imperador atingido pela praga e morto foi Cláudio Gótico, também conhecido como Cláudio II (ZOSIMUS. *Historia Nova*, I, 46.2). Quando Cláudio II estava estacionado em Sirmio, com seu exército, a praga se espalhou entre suas tropas, infectando-o e matando-o, provavelmente, em fins de agosto de 270 d.C. (DRINKWATER, 2005, p. 50).

Fig. 2 – Treboniano Galo



Anverso: Legenda com a inscrição IMP CAE C VIB TREB GALLVS AVG. Busto de Treboniano Galo, com coroa em raios, com drapeados acomodados abaixo do pescoço e perfil à direita. **Reverso:** Legenda com a inscrição APOLLINIS SALVTARI. O deus Apolo desnudo, de corpo inteiro, em pé à esquerda, segurando, na mão esquerda, uma lira que repousa acima de uma pedra (?) e, na mão direita, segurando um ramo de oliva.

Fonte: Harper (2015, p. 225); RIC IV. 3. *Issue* 2, p. 154.

Apesar de Benson (1897, p. 243) declarar que as medidas de alívio à crise epidêmica haviam se restringido aos éditos universais, obrigando os súditos do império a fazerem sacrifícios aos deuses tradicionais,²⁶ os imperadores, sob a ocorrência da *Praga de Cipriano*, não gerenciaram a epidemia apenas reforçando os laços religiosos com as divindades tradicionais. Cartago foi atingida pela praga durante os reinos de Treboniano Galo e Volusiano (251 a 253 d.C.). Tanto Galo quanto Volusiano, como registrado na *Historia Augusta*, produziram políticas de cuidados em relação aos enterramentos dos pobres sob a pandemia (HARPER, 2015, p. 258).

O primeiro dos denominados *Editos de Perseguição* foi decretado por Décio na segunda metade do ano 249 d.C., e não teve uma intenção primordial anticristã movida por hostilidade contra os cristãos, embora o imperador estivesse consciente dos impactos do edito para o conjunto da comunidade cristã (FUHRMANN, 2016, p. 242). Ele apresenta postura bastante conservadora e de profundo respeito às instituições e práticas religiosas tradicionais romanas. Assim, parece uma explicação plausível que, em tempos de crise, a decisão desse imperador fosse a de confirmar uma posição que repousasse nas práticas religiosas fundacionais, e não parte de uma “animosidade pessoal” ou uma “especulação psicológica”, ou, ainda, resultado de uma “vantagem econômica, uma conveniência política ou em

favor de uma fama pessoal” (POHLSANDER, 1986, p. 1831-1842). Para além desses argumentos de fundo religioso e polarizado, interpretados sob a matriz do conflito paganismo *versus* cristianismo, poderíamos sobrepor uma explicação sociopolítica. Parece-nos muito mais um apego aos métodos tradicionais de governo e de gerenciamento de crises que não eram mais adequados aos novos problemas. Com “um esquema sistemático para o cuidado da sua comunidade e seus habitantes” (BENSON, 1897, p. 245), Cipriano (*De mortalitate*, 16) declara:

Que significado, amados irmãos, tudo isso tem! Quão adequado, quão necessário é que esta praga e pestilência, que parece horrível e mortal, procura a justiça de cada um e todos e examina as mentes do ser humano; se os que estão bem cuidam dos enfermos, se parentes zelosamente amam seus parentes como deveriam, sejam mestres em mostrar compaixão por seus escravos enfermos, se os médicos não abandonam o aflito que implora sua ajuda, fosse o violento reprimir sua violência, seja o ganancioso, mesmo através do medo da morte, apagasse o fogo sempre insaciável de sua fúria avareza, fosse o orgulhoso que dobrasse o próprio pescoço, se os desavergonhados amenizassem seus desdêns, fossem os ricos, mesmo quando seus entes queridos que estão perecendo e estão prestes a morrer sem herdeiros, doar e dar algo! Embora esta mortalidade não tenha contribuído com mais nada, ela atingiu especialmente isso nos cristãos e servos de Deus, que começamos de bom grado buscar o martírio enquanto aprendemos a não temer a morte. Esses são exercícios penosos para nós, não mortes; eles deem à mente a glória da fortaleza; pelo desprezo da morte eles se preparam para a coroa.

Na segunda carta de Dionísio de Alexandria (EUSEBIUS PANPHILII. *Hist. Eccl.* VII, 22), vemos os mesmos apelos e o incentivo para que a comunidade cristã cuidasse do desafortunado, do doente, reforçando o modelo oposto do habitual, do tradicional comportamento “pagão” e “romano”. O que Cipriano destaca, já presente em Dionísio de Alexandria e reverberado em Eusébio de Cesareia, é um modelo político alternativo de gerenciamento da epidemia, contrapondo-se ao adotado pelo governo imperial e, habitualmente, operado pela população, isto é, o abandono dos doentes e mortos à própria sorte.

Considerações finais

Uma das possíveis crenças do senso comum é que a preocupação com o meio ambiente possa ser uma demanda, exclusivamente, das sociedades contemporâneas. Pelo contrário, governantes, reis e imperadores, junto com as populações de sociedades antigas e medievais, produziram importantes decisões (políticas, sociais e culturais) com base nos recursos naturais disponíveis e nos desafios impostos pelo meio ambiente que os cercavam, considerando a potência das calamidades, das pestilências e dos desastres naturais (DEVROEY, 2019). A *Praga de Cipriano* teve bastante impacto no Império Romano,²⁷ e, como tal, produziu diversas respostas que buscaram gerenciar uma pandemia de proporções significativas. Cipriano propôs, em contexto de acusação contra a comunidade cristã norte-africana, que os cristãos enfrentassem a pandemia cuidando de seus irmãos. O império, nas pessoas dos imperadores, recorreu, *grosso modo*, ao retorno das práticas religiosas tradicionais. Em um campo de concorrências, a perspectiva de Cipriano acerca da pandemia produziu alternativas e novas formas políticas e culturais de enfrentamentos das crises epidêmicas. A defesa de Cipriano era não somente da comunidade cristã, mas de uma postura política que transcenderia seu tempo.

Documentação escrita

ARNOBIUS OF SICCA. *Adversus nationes*. Trad. George E. McCracken. New York: New Press, 1949.

AURELIUS VICTOR. *De Caesaribus*. Trad. H. W. Bird. Liverpool: Liverpool University Press, 1994.

CYPRIAN OF CARTHAGE. To Demetrian. In: DEFERRARI, R. J. *St. Cyprian, Treatises*. Washington: The Catholic University of America Press, 2007, p. 161-191.

_____. On Mortality. In: DEFERRARI, R. J. *St. Cyprian, Treatises*. Washington: The Catholic University of America Press, 2007, p. 193-221.

_____. Letter LIX. In: DONNA, R. B. *St. Cyprian, Letters* (1-81). Washington: The Catholic University of America Press, 1964, p. 171-193.

CIPRIANO. A Demetrio. In: GALLICET, E.; VERONESE, M. *Cipriano: A Demetrian*. Torino: Loescher Editore, 2018.

DIONYSIUS OF ALEXANDRIA. Letter [Eusebius, HE, VII, 22]. In: OUL-

TON, J. E. L. *Eusebius of Caesarea*, The Ecclesiastical History. Massachusetts: Harvard University Press, 1942, p. 183-189.

JEROME. LXVII. Cyprian The Bishop. In: HALTON, T. P. *St. Jerome, On illustrious men*. Washington: The Catholic University of America Press, 1999, p. 95-97.

LACTANTIUS. *The divine institutes*. Trad. Sister Mary Francis McDonald. Washington: The Catholic University American Press, 2008.

PONTIUS OF CARTHAGE. The life and passion of Cyprian, Bishop and Martyr. In: COXE, A. C. *Fathers of the Third Century: Hippolytus, Cyprian, Caius, Novatian*, Appendix. Massachusetts: Hendrickson, 1886, p. 267-274.

PSEUDO-CYPRIANUS CARTHAGINENSIS. De laude martirii. In: MATTEI, P.; CICCOLINI, L. (eds.). *De habitu virginum*; Pseudo-Cyprianea I. Turnhout: Brepols, 2016.

TERTULLIAN. To Scapula, Apology and To the nations. In: DONALDSON, J. *Ante-Nicene Christian Library: The Writings of Tertullian*. Edinburgh: T&T Clark, 1869. v. 1.

THE THIRTEENTH SIBYLLINE ORACLE. In: POTTER, D. S. *Prophecy and History in the crisis of the Roman Empire: a historical commentary on the Thirteenth Sibylline Oracle*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Documentação numismática

RIC IV. 3. Trebonianus Gallus. In: MATTINGLY, H.; SYDENHAM, E. A. *Roman Imperial coinage*. London: Spink & Son Ltda, 1949. v. IV.

Dicionários, enciclopédias e verbetes

BANCHICH, T. Marcus Aemilius Aemilianus (ca. July – ca. September 253). *De Imperatoribus Romanis: an online encyclopedia of Roman emperors*. 21 jul. 2002. Disponível em: <http://www.roman-emperors.org/aemaem.htm>. Acesso em: 06 jul. 2020.

HARTMANN, U. The Thrid-Century “Crisis”. In: WHITBY, M.; SIDEBOTTOM, H. *The encyclopedia of Ancient battles*. Oxford: Willey Blackwell, p. 1-20.

KOHN, G. C. *Encyclopedia of plague and pestilence*. New York: Facts On File, 2008.

MOORE, R. S. Trebonianus Gallus (251-253 A.D.) and Gaius Vibius Volusianus (251-253 A.D.). *De Imperatoribus Romanis*: an online encyclopedia of Roman emperors. 01 jul. 2002. Disponível em: <http://www.roman-emperors.org/trebgall.htm>. Acesso em: 06 jul. 2020.

Referências bibliográficas

ALFÖLDY, G. The crisis of The Third Century as seen by contemporaries. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, v. 15, n. 1, p. 89-111, 2003.

ALFÖLDY, A. The crisis of the Empire (A.D. 249-270). In: COOK, S. A.; ADCOCK, F. E.; CHARLES, M. P.; BAYNES, N. H. *The Cambridge Ancient History: The imperial crisis and recovery A.D. 193-324*. London: Cambridge University Press, 1939, p. 165-231. v. XII.

ANDO, C. *Imperial Rome AD 193 to 284: the critical century*. Edinburg: Edinburg University Press, 2012.

ANDO, C. Decline, fall, and transformation. *Journal of Late Antiquity*, Baltimore, v. 1, n. 1, p. 31-60, 2008.

BASCHET, J. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

BENSON, E. W. *Cyprian: his life, his time, his work*. New York: The Macmillan Company, 1897.

BÉVENOT, M. Cyprian and his recognition of Cornelius. *The Journal of Theological Studies* (New Series), Oxford, v. 28, n. 2, p. 346-359, 1977.

BRENT, A. *Cyprian and Roman Carthage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BRUUN, C. The Antonine Plague and The Third Century crisis. In: HEKSTER, O.; KLEIJN, G.; SLOOTJES, D. *Crisis and the Roman Empire: proceedings of the Seventh Workshop of the International Network Impact of Empire*. Leiden: Brill, 2007, p. 201-217.

BURNS, J. P. *Cyprian, the Bishop*. London: Routledge, 2002.

BUSTAMANTE, R. M. C. A construção romana das representações sociais da África através das moedas. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 18, p. 69-77, 2014.

_____. África do Norte na perspectiva dos antigos romanos. *Phoînix*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 120-143, 2013.

CAMERON, A. The 'long' late antiquity: a late twentieth century model. In:

- WISEMAN, T. P. *Classics in progress: essays on ancient Greece and Rome*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 165-191.
- CERQUEIRA, F. V. A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco. Simbolismos funerários da lyra, do barbitos e da phorminx. In: CERQUEIRA, F. V.; GONÇALVES, A. T.; MEDEIROS, E.; BRANDÃO, J. L. (orgs.). *Saberes e poderes no Mundo Antigo: Dos saberes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 143-171. v. 1.
- CILLIERS, L. *Roman North Africa: Environment, society and medical contribution*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- DE BLOIS, L. *Image and reality of Roman Imperial power in The Third Century AD: the impact of war*. London: Routledge, 2019.
- DE VORE, D. J. 'The only event mightier than everyone's hope': classical historiography and Eusebius' plague narrative. *Histos*, Gainesville/Newcastle/Oxford, v. 14, p. 1-34, 2020.
- DEVROEY, J. P. *La nature et le roi: environment, pouvoir et société à l'âge de Charlemagne (740-820)*. Paris: Albin Michel, 2019.
- DRINKWATER, J. Maximinus to Diocletian and the 'crisis'. In: BOWMAN, A.; CAMERON, A.; GARNSEY, P. *The Cambridge Ancient History: the crisis of empire, AD 193-337*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 28-66. v. 12.
- DU TOIT, S. Cyprian's response to an epidemic. *Stimulus: News Zealand Journal of Christian Thought and Practice*, Auckland, v. 27, n. 3, p. 1-4, 2020.
- DUNCAN-JONES, R. P. The impact of the Antonine Plague. *Journal of Roman Archaeology*, Cambridge, v. 9, p. 108-136, 1996.
- ELLIOTT, C. P. The Antonine Plague, climate change and local violence in Roman Egypt. *Past & Present*, Oxford, v. 231, n. 1, p. 3-31, 2016.
- FAVEZ, C. *La Consolation latine chretienne*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1937.
- FUHRMANN, C. J. How to kill a bishop: organs of Christian persecution in The Third Century. In: HAENSCH, R. *Recht Haben und Recht bekommen im Imperium Romanum: Das gerichtswesen der Römischen Kaiserzeit und seine dokumentarische Evidenz*. Warschau: The Journal of Juristic Papyrology Supplement XXIV, 2016, p. 241-261.
- GALLICET, E.; VERONESE, M. *Cipriano: A Demetriano*. Torino: Loescher Editore, 2018.
- GASSMAN, M. Cyprian's early career in the church of Carthage. *Journal of Ecclesiastical History*, Cambridge, v. 70, n. 1, p. 1-17, 2019.

- GILLIAM, J. F. The plague under Marcus Aurelius. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 82, n. 3, p. 225-251, 1961.
- GONÇALVES, A. T. M. Os Severos e a anarquia militar. In: SILVA, G. V.; MENDES, N. M. *Repensando o Império Romano: perspectiva socioeconômica, política e cultural*. Vitória: Edufes/Mauad, 2006, p. 175-192.
- HAAS, C. J. Imperial religious policy and Valerian's persecution of the church, AD. 257-260. *Church History*, Cambridge, v. 52, n. 2, p. 133-144, 1983.
- HARPER, K. Pandemics and passages to Late Antiquity: rethinking the plague of c. 249-270 described by Cyprian. *Journal of Roman Archaeology*, Cambridge, v. 28, p. 223-260, 2015.
- HARPER, K. Another Eye-witness to the Plague described by Cyprian and notes on the "Persecution of Decius". *Journal of Roman Archaeology*, Cambridge, v. 29, p. 473-476, 2016.
- HARPER, K. *The fate of Rome: climate, disease, and the end of an empire*. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- JAMES, E. The rise and function of the concept 'Late Antiquity'. *Journal of Late Antiquity*, Baltimore, v. 1, n. 1, p. 20-30, 2008.
- JARUS, O. Remains of 'End of the World' Epidemic found in Ancient Egypt. *LiveScience*, New York, 16 jun. 2014. Disponível em: <https://www.livescience.com/46335-remains-of-ancient-egypt-epidemic-found.html>. Acesso em: 05 jul. 2020.
- JOHNE, K-P.; HARTMANN, U. Krise und Transformation des Reiches im 3. Jahrhundert. In: KLAUS-PETER, J. *Die Zeit der Soldatenkaiser: Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235-284)*. Berlin: De Gruyter, 2008, p. 1025-1054.
- JONES, A. H. M.; MARTINDALE, J. R.; MORRIS, J. *The prosopography of Later Roman I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- KAMIKURA, N. *North African way of approaching to medical healing and the 'Plague of Cyprian'*. Conferência ministrada na Asia-Pacific Early Christian Studies Society (Apeccs) - 12th Annual Conference 'Health, Well-Being, and Old Age in Early Christianity' [Mimeo]. Okayama (Japão): set. 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/38149311/North_African_Way_of_Approaching_to_Medical_Healing_and_the_Plague_of_Cyprian. Acesso em: 14 jul. 2020.
- KEARNS, A. L. *A plague in a crisis: differential diagnosis of the Cyprian Plague and its effects on the Roman empire in The Third Century CE*. Dissertação

(Mestrado em Arte), Programa de Pós-graduação em Religião e Clássicos, Universidade de Arizona, Tucson, 2018.

KERESZTES, P. Two edicts of the emperor Valerian. *Vigiliae Christianae*, Leiden, v. 29, p. 81-95, 1975.

_____. The Decian libelli and contemporary literature. *Latomus*, Bruxelas, t. 34, fasc. 3, p. 761-781, 1975.

KUHN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1998.

_____. *The Copernican Revolution*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

LEBEDEV, P. N. (Лебедев П.Н). Правление Максимиана Фракийца в освещении греко-римской историографии III-V вв. *ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*, Moscou, v. 9, p. 25-34, 2015. Disponível em: <https://history.rsuh.ru/jour/article/view/100/101>. Acesso em: 14 jul. 2020.

LIEBESCHUETZ, J. H. W. G. *East and West in Late Antiquity: invasion, settlement, ethnogenesis, and conflicts of religion*. Leiden: Brill, 2015.

LIMA NETO, B. M. História e arqueologia no norte da África: a emergência dos Garamantes no Fazzan (séc. III a.C.- VI d.C.). *Dimensões*, Vitória, v. 43, p. 84-108, 2019a.

_____. Civitates e hinterland no norte da África romano: o testemunho de Apuleio nas Metamorphoses. In: SILVA, G. V.; LIMA NETO, B. M. (org.). *Identidade e fronteiras religiosas no Alto Império Romano*. Vitória: NPIH, 2011, p. 21-38.

_____. Damnatio ad bestias nos anfiteatros norte-africanos: o mosaico da Villa de Zliten como representação da dicotomia cidade/hinterland na Tripolitânia romana. In: BATISTA, N. H. T.; LEITE, L. R.; SILVA, C. F. P. (orgs.). *Ludus: poesia, esporte, educação*. Vitória: PPGL, 2018, p. 37-52.

_____. Diversidade cultural e romanização no norte da África romano. In: CAMPOS, A. P.; SILVA, G. V.; MOTTA, K. S. (orgs.). *O espelho negro de uma nação: a África e sua importância na formação do Brasil*. Vitória: Edufes, 2019b, p. 73-92.

LITTLE, L. K. *Plague and the end of Antiquity: the pandemic of 541-750*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LITTMAN, R. J.; LITTMAN, M. L. Galen and the Antonine Plague. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 94, n. 3, p. 243-255, 1973.

MACHADO, C. A. R. *Urban space and aristocratic power in Late Antique Rome: AD 270-535*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

MACHADO, C. A. R. *Imperadores imaginários: política e biografia na História Augusta*. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MacMULLEN, R. *Roman government's response to crisis, A.D. 235-337*. New Haven: Yale University Press, 1976.

MAGALHÃES DE OLIVEIRA, J. C. Nômades e sedentários, pastores e agricultores na África do Norte Antiga: da historiografia colonial às perspectivas contemporâneas. *Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*, Campinas, v. 28, p. 27-43, 2014.

_____. A perseguição de Diocleciano na África e os autos da repressão à Igreja de Cirta: os Acta Munatii Felicis. *Dimensões*, Vitória, v. 25, p. 18-31, 2010a.

_____. Dos arquivos da perseguição às histórias dos mártires: hagiografia, memória e propaganda na África romana. *História*, São Paulo, v. 29, p. 56-70, 2010b.

_____. O conceito de Antiguidade Tardia e as transformações da cidade antiga: o caso da África do Norte. *Boletim do CPA*, Campinas, v. 24, p. 125-137, 2008.

MANDERS, E. *Coining images of power: patterns in the representation of Roman Emperors on imperial coinage, A.D. 193-284*. Leiden: Brill, 2012.

MARCONI, A. A Long Late Antiquity? Consideration on a controversial periodization. *Journal of Late Antiquity*, Baltimore, v. 1, n. 1, p. 4-19, 2008.

MATTINGLY, H. The reigns of Trebonianus Gallus and Volusian and of Aemilian. *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, Londres, Sixth Series, v. 6, n. 1/2, p. 36-46, 1946.

_____.; SYDENHAM, E. A. *Roman Imperial coinage*. Londres: Spink & Son Ltda, 1949. v. IV.

MORDECHAI, L.; EISENBERG, M. Rejecting catastrophe: the case of the justinian plague. *Past & Present*, Oxford, v. 244, n. 1, p. 3-50, 2019.

MORRIS, I. Plagues and socioeconomic collapse. In: HEENEY, J. L.; FRIEDMANN, S. *Plagues*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 136-167.

OTERO, U. B. Acta Proconsularia Cypriani: interditos, processos e 'crime religioso' 257-258 E.C. *Romanitas*, v. 10, p. 137-153, 2017a.

_____. *Os mártires latinos de Cartago: as fronteiras entre o lícito e o ilícito* (202-258 E.C.). Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017b.

_____. Regulação religiosa na Cartago romana: editos imperiais e martírio cristão (séc. III d.C.). *XI Jornada de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 1-20, 2017c.

PARKIN, T. G. *Demography and Roman society*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.

PERLSTADT, H. The plague of Athens and the cult of Asclepius: a case study of collective behavior and a social movement. *Sociology and Anthropology*, San Jose, v. 4, n. 2, p. 1048-1053, 2016.

POHLSANDER, H. A. The religious policy of Decius. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, Berlin, v. 16, n. 3, p. 1826-1842, 1986.

PRICE, S. Latin Christian Apologetics: Minucius Felix, Tertullian, and Cyprian. In: EDWARDS, M. J.; GOODMAN, M.; PRICE, S.; ROWLAND, C. *Apologetics in the Roman Empire: Pagans, Jews, and Christians*. Oxford: Clarendon Press, 1999, p. 105-130.

REBILLARD, E. *The care of the dead in Late Antiquity*. Íthaca: Cornell University Press, 2012a.

_____. *Christians and their many identities in Late Antiquity, North Africa, 200-450 CE*. Íthaca: Cornell University Press, 2012b.

ROWAN, C. *Under divine auspices: divine ideology and the visualization of imperial power in the Severan Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SAGE, M. M. *Cyprian*. Cambridge: Philadelphia Patristic Foundation, 1975.

SCOURFIELD, J. H. D. The De Mortalitate of Cyprian: consolation and context. *Vigiliae Christianae*, Leiden, v. 50, n. 1, p. 12-41, 1996.

SOUTHERN, P. *The Roman Empire from Severus to Constantine*. London: Routledge, 2015.

STATHAKOPOULOS, D. *Famine and pestilence in the Late Roman and Byzantine Empire: a systematic survey of subsistence crises and epidemics*. London: Routledge, 2016.

TESTA, R. L. *Late Antiquity in contemporary debate*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

WATSON, A. *Aurelian and The Third Century*. London: Routledge, 2004.

¹ Sobre a *Praga de Atenas*, vide Harry Perlstadt (2016, p. 1048-1053).

² As epidemias conhecidas por *Praga Antonina* e por *Praga Justiniana* são alvo de bastante escrutínio e reflexões, apresentando uma historiografia abundante (MORDECHAI; EISENBERG, 2019; LITTMAN; LITTMAN, 1973; LITTLE, 2006; GILLIAM, 1961; ELLIOTT, 2016; DUNCAN-JONES, 1996; BRUUN, 2007).

³ As reflexões e contribuições de Kyle Harper (2017; 2016; 2015) têm sido exceções sobre o estudo dessa epidemia.

⁴ No que se refere ao contexto histórico, optamos aqui pela categoria *Crise do Século III*, em detrimento de outros conceitos disponíveis – *Anarquia Militar*, *Período dos Imperadores Soldados* – para definir quando ocorre a pandemia (GONÇALVES, 2006, p. 175; HARTMANN, 2017, p. 1). O conceito de *Crise do Século III* é empregado, geralmente, para designar um estado de colapso social, econômico, militar e político. A despeito de o conceito de *Crise do Século III* apresentar tais problemas, nossa escolha se deve à perspectiva que adotamos, que segue, para além das questões de sucessões imperiais, as problemáticas concernentes à História do Meio Ambiente e aos desafios abertos à interação entre a humanidade, a natureza e os ecossistemas que os cercam. “Crise”, neste artigo, recebe uma denotação inovadora e criativa, momento chave de respostas aos problemas impostos pelo sistema sociopolítico adaptativo e interativo (vide nota 15, mais adiante).

⁵ A numismática é fonte importante para a compreensão do contexto da *Crise do Século III*, em especial, as moedas cunhadas na época do governo dos imperadores Treboniano Galo (251-253), Volusiano (251-253) e Emiliano (253) (MATTINGLY, 1946; MATTINGLY; SYDENHAM, 1949; BANCHICH, 2002; MOORE, 2002). Em 2014, Owen Jarus reporta, no *Livescience*, a descoberta de uma sepultura coletiva, no Egito, com restos mortais de vítimas da *Praga de Cipriano* (vide **Fig. 1**). Além disso, temos ainda os testemunhos de Pseudo-Cipriano, *De laudi martirii*; de Pôncio, o Diácono, *Vita Cipriani*; de Dionísio de Alexandria, *Epistula*, a cujos textos temos acesso mediante a obra *Historia Ecclesiastica*, de Eusébio de Cesareia. Ainda, contemporaneamente aos eventos, temos a documentação intitulada *Os treze oráculos sibílicos* (POTTER, 1990). Ademais, há relatos tardios como o de Gregório de Nissa (*Vita Gregorii Thaumaturgi*, XVI, 101-102); Zózimo (*Historia Nova*) e Paulo Orósio (*Historia adversus paganos*), sendo que estes dois últimos historiadores ecoam, respectivamente, os relatos contemporâneos aos eventos, de Déxipo de Atenas (*Chronica Historia*) e de Filostrato, cujos testemunhos só chegaram a nós mediante aquelas fontes tardias (HARPER, 2015, p. 235-236; KAMIKURA, 2018, p. 1-5).

⁶ A pandemia é denominada a partir do nome de Cipriano de Cartago, uma vez que o autor cristão é testemunha-chave e nos legou uma extensa documentação acerca do episódio (*Ad Demetrianus; De mortalitate*).

⁷ As datas da conversão de Cipriano, presentes em narrativas biográficas tradicionais, foram questionadas por Mattias Gassman (2019, p. 1-17), que propõe uma datação mais tardia e próxima da ordenação/confirmação ao episcopado. Sobre a necessidade de confirmação (legitimação) do episcopado de Cipriano, vide, conforme apresenta Maurice Bévenot (1977, p. 346-359), o debate sobre o contexto e os eventos que levaram ao reconhecimento de Cornélio como bispo de Roma e a própria fixação da data do episcopado de Cipriano encontrada na Epístola LIX, 6 (de Cipriano à Cornélio) (vide GASSMAN, 2019, p. 2, nota 4). As eleições episcopais dependiam, em grande medida, do apoio popular.

⁸ Há disponível imensa produção historiográfica sobre Cipriano de Cartago e suas obras. A melhor biografia produzida sobre o autor ainda segue sendo a de Michael Sage (1975), embora existam outras de excelente nível, como, por exemplo, as de Edward White Benson (1897), J. Patout Burns (2002) e Mattias Gassmann (2019). Sobre a África romana, vide: Bustamante (2014; 2013); Lima Neto (2019a; 2019b; 2018; 2014; 2011); Magalhães de Oliveira (2014; 2010a; 2010b; 2008); Otero (2017a; 2017b; 2017c).

⁹ O gênero literário classificado como *Consolação* tem vínculo com a tradição latina e pagã, cujos expoentes mais evidentes são Cícero, Sêneca e, na tradição grega, Plutarco (SCOURFIELD, 1996, p. 12-13).

¹⁰ Como uma consolação, essa obra se distingue das demais consolações latinas cristãs, porque 1) precede em um século as demais obras tratadas como consolações (a saber, de Jerônimo, de Ambrósio e Paulino de Nola) e 2) não se enquadra nem numa tradição epistolográfica, nem numa tradição oratória (SCOURFIELD, 1996, p. 13).

¹¹ Deferrari (2007, p. 199, n. 1) argumenta que o uso do termo mortalidade, por Cipriano, não pode ser concebido como sinônimo de morte, e sim como correspondente à praga; vide, em especial, o excerto de *Sobre a mortalidade* (8, 15-17): “E assim o é [nossa igualdade e unidade com a humanidade], até que este elemento corruptível [a carne] transforme-se em incorruptibilidade [a existência apenas do espírito] e este elemento mortal [o indivíduo] receba a imortalidade [a praga] e o espírito nos conduz a Deus Pai [...]”.

¹² As informações sobre quem era Demetriano são esparsas e pouco precisas. Simon Price (1999, p. 113) declara que “Demetriano era um proeminente local ao invés de governador”. Roy Deferrari (2007, p. 163), tradutor e editor deste tratado-epístola, revela a dificuldade de uma definição mais precisa, declarando que “Demetriano, a quem este tratado é dirigido, foi com toda a probabilidade um magistrado, possivelmente um retórico, em qualquer caso, um inimigo muito amargo dos cristãos”. Para Michael Sage (1973, p. 276), “um certo Demetriano” era oponente de Cipriano

de Cartago. Naoki Kamimura (2018, p. 4) destaca Demetrianos como “um pagão local”. Na *PRLE I (Dementrianvs 1, Demetrianvs 2, p. 247)*, há registrado apenas dois Demetrianos: um que ocupou um posto oficial e recebeu uma dedicatória e dois livros de cartas de Lactânncio; e outro Demetrianos que foi *praefectus annonae Africae* entre os anos 369 e 372.

¹³ Tertuliano (*Apologia*, 40; *Ad nationes*, I, 9; *Ad Scapulam*, 3) já havia denunciado essas acusações antes de Cipriano de Cartago, e depois deste, Arnóbio (*Adversus nationes*, I) e Lactânncio (*Institutiones divinae*, V.4.3) também tiveram que escrever obras para refutar essas mesmas acusações (DEFERRARI, 2007, p. 163).

¹⁴ Kyle Harper (2016, p. 475-476) faz, brevemente, essas proposições. O autor destaca que o argumento de que as calamidades da época foram causadas pela exaustão do mundo secular, fornecido pelos cristãos em resposta aos pagãos, que culpavam o novo culto pela ira dos deuses, presentes tanto em Cipriano quanto no *De laudi martyrii*, sugere uma relação próxima entre a praga e as perseguições deflagradas por Décio e seus sucessores. Contudo, como declara Harper (2016, p. 475 e 476), essa sugestão não estava presente em seus trabalhos e somente foi possível apreendê-la a partir do conhecimento desse novo documento, o *De laudi martyrii*. Nesse artigo, no qual propõe essa relação, Harper reconhece que essa sugestão será “brevemente afirmada” e estimula, ao mesmo tempo, que “o interesse pelo estudo desta praga descrita por Cipriano traga mais luz e vidências”, para que “nossa compreensão sobre um episódio crucial para o Império Romano continue a ser ampliada”. Embora Harper não desenvolva mais o seu argumento, buscamos, neste artigo, fundamentar as sugestões já propostas por esse autor, recorrendo a uma ampliação geral do tema, mediante a contextualização historiográfica e por intermédio de uma nova perspectiva e abordagem de caráter política e social.

¹⁵ Os especialistas que se dedicam ao estudo do contexto da tardo-antiguidade, preferivelmente, argumentam mais em termos de processos de continuidade, transformação, desafios. A ideia de crise é pouco reconhecida porque vem associada à ideia de declínio. Vide, por exemplo, Edward James (2008, p. 20-30); Rita Lizzi Testa (2017); J. H.W. Liebeschuetz (2015, p. 19-28); Arnaldo Marcone (2008, p. 4-19); Averil Cameron (2002, p. 165-191); Clifford Ando (2008, p. 31-60).

¹⁶ Não obstante, os senadores não perdem prestígio, autoridade e poder, como querem fazer crer algumas interpretações historiográficas. Pelo contrário, o senado tardo-antigo ainda permanece detentor de poder e *status*. Vide, por exemplo, os argumentos de Carlos Augusto Ribeiro Machado (1998; 2019) sobre a importância e o exercício do poder senatorial na Antiguidade Tardia.

¹⁷ Ramsay MacMullen (1976, p. 22) chama de *invasões bárbaras* a entrada de estrangeiros no império. O conceito de invasões bárbaras já é alvo de vários debates, produzindo conceitos alternativos para a visão preconcebida de entrada de povos

estrangeiros no império sempre de forma violenta e agressiva. Alternativamente, o conceito de *entradas germânicas*, para denotar o que os historiadores classicistas e medievalistas, continuamente, denominam de *invasões bárbaras*, produz uma outra perspectiva da incorporação dos povos germânicos ao exército e ao império, destacando que nem sempre as entradas de povos no império foi dada de forma violenta (BASCHET, 2006).

¹⁸ O início da crise, marcada com a ascensão de Maximino Trácio e morte de Severo Alexandre, em 235 d.C., já é tema de debate e questionamentos. Em análise sobre a historiografia antiga, anterior e posterior ao governo de Maximino Trácio, Lebedev (2015, p. 25-34) argumenta que os autores que descrevem o reinado de Maximino sob uma luz negativa dão a vários outros imperadores dos séculos I-III d.C. avaliações muito mais nitidamente negativas. Assim, segundo argumenta esse autor, parece justificada a posição dos pesquisadores que questionam o conceito de crise do século III, iniciada em 235, se fundamentada na historiografia antiga.

¹⁹ O conceito de *crise* é um constante alvo de reflexão para períodos em que há transformações significativas e/ou descontinuidades políticas – de regimes de governos –, com problemas de definições claras das regras de sucessão, por exemplo. A concepção de crise associada ao declínio e decadência é uma herança, nos parece, da tradição gibboniana de interpretação histórica.

²⁰ Ao analisar a *Praga Justiniana*, que tem sido concebida, tradicionalmente, como um cataclismo que contribuiu para o fim do mundo mediterrânico romano, Lee Mordechai e Merle Eisenberg (2019, p. 5) destacam que é preciso rever os “paradigmas das pragas”, de modo que nos seja possível compreender se uma determinada praga era algo central, fator de desestabilização, crise e fim de um determinado sistema sociopolítico, econômico e cultural, considerando todas as evidências disponíveis para interpretar as epidemias.

²¹ No ano de 252 d.C., os territórios africanos sob o domínio imperial foram invadidos por diversos povos e assolados pela peste, que parece ter vindo da Etiópia, por meio do Egito, em direção a Cartago, fato que completou um quadro de crises significativas nas províncias norte-africanas (BENSON, 1897, p. 241).

²² Kyle Harper (2015, p. 229-232) faz um tratamento cuidadoso das tradições narrativas sobre a praga que sobreviveram até nós, apresentando evidências sobre a origem dos relatos. A descrição dos sintomas e a epidemiologia da doença, por exemplo, podem ser extraídas fundamentalmente de diferentes excertos, tanto do relato de Cipriano quanto do de Filostrato, que introduzem a informação fundamental de que a doença poderia se espalhar pelo ar (HARPER, 2015, p. 229, 232). A *Praga de Cipriano* é apresentada também por Eusébio de Cesareia, em sua *História Eclesiástica* (VI, 40 – VII, 25). A narrativa sobre a praga, presente em Eusébio, é evocada por intermédio da versão dada por Dionísio de Alexandria, e ecoa uma

determinada tradição de narrativas gregas sobre pragas, como, por exemplo, em Tucídides e Diodoro Sículo, apresentando vários *topoi* compartilhados com outras tradições narrativas gregas (DE VORE, 2020, p. 5-6).

²³ Segundo Roger Chartier (1990, p. 17), os documentos fornecem certos tipos de informação que não são neutras, na medida em que são perspectivas particulares de uma realidade social que “buscam alcançar a universalidade por meio de estratégias”. As perspectivas particulares, apreensões do mundo, comportam parcelas de realidade e nos informam sobre as divisões e classificações produzidas e projetadas na vida em sociedade pelos grupos, bem como sobre a forma como estes concebem a ordem social, como se reconhecem e se relacionam entre si e com os outros. As classificações produzem sentido, hierarquias, identidades e, portanto, dizem respeito às relações de poder. Desse modo, se encontram também em um campo de concorrências com outras visões particulares de mundo que estão em busca de afirmação por meio dos membros de grupos sociais particulares. Especificamente, em nosso estudo de caso, os cristãos propõem politicamente uma nova maneira de enfrentar a epidemia, enquanto se opera ainda, em nível oficial, um modelo tradicional de enfrentamento e gerenciamento de epidemias que se categoriza como “romano” e “pagão”.

²⁴ Chamado de *Praga Antonina* ou *Praga de Galeno*, esse episódio foi associado a estas duas personagens: o imperador Marco Aurélio e o médico Galeno (GILLIAM, 1961, 225).

²⁵ Embora toda a literatura especializada indique que a representação da lira, no reverso da moeda, repousa sobre uma pedra, é digno de nota fazermos duas observações: 1) a imagem/representação de Apolo como curandeiro, em contexto de pandemia em moedas de Treboniano Galo, cujo filho, Hostiliano, morre exatamente da doença desse surto epidêmico, nos leva também a considerar que, talvez, 2) essa lira possa portar um simbolismo funerário. Nesse sentido, os trabalhos de Cerqueira (2013, p. 143-171) contribuem para a nossa inferência nessa direção. Ademais, Mattingly (1946, p. 41) argumenta que a presença de uma estrela em um conjunto de moedas também de Treboniano Galo poderia indicar referência a Hostiliano morto. De acordo com Mattingly (1946, p. 41), a “estrela é um símbolo de presságio feliz, mas seu significado exato aqui [nas moedas de Treboniano Galo, bem como nas de Volusiano] é incerto”, mas “pode sugerir, talvez, a divindade dos imperadores mortos, Décio, Etrusco e Hostiliano?”. Assim sendo, Apolo, a lira e a estrela poderiam indicar a associação de Treboniano Galo com a pandemia e a morte de seu próprio filho Hostiliano.

²⁶ Segundo Benson (1897, p. 243): “As medidas de alívio declaradas limitaram-se a éditos de caráter universal para realização de sacrifícios que expuseram o cristianismo a novas perseguições às populações que furiosamente marcaram sua atitude inconformista [...]”.

²⁷ Para Morris (2017, p. 137), as pragas funcionam como “abalos” que, em grande medida, são massivos para os sistemas socioeconômicos, forçando as pessoas a emitirem respostas, às vezes, com consequências desastrosas, outras vezes, fortalecendo ainda mais a sociedade e a economia, deixando-as mais consistentes do que antes do “abalo” provocado pela praga; por vezes, o “abalo” é tão severo que as pessoas, de tão sobrecarregadas [e comovidadas], se tornam sujeitos passivos diante do evento catastrófico. Disso, dependerá o colapso ou não dos sistemas socioeconômicos. Embora Parkin (1992, p. 63-64) seja cético quanto ao impacto de extensão demográfica da praga de Cipriano no Império Romano, por considerar o declínio demográfico relatado por Dionísio (registrado na *História Eclesiástica*, de Eusébio de Cesareia) um exagero, muito mais uma percepção demográfica do que uma realidade demográfica, Harper (2015; 2016) tem demonstrado que, de fato, a praga matou um número significativo de súditos do império e impactou a agenda dos membros da administração imperial. Essa administração direcionou atenção não só para praga em termos socioeconômicos, mas também, segundo nossa opinião, pela existência de vítimas na casa imperial, implicou com que a corte se voltasse para o controle da pandemia, haja vista as políticas religiosas imperiais e a presença significativa de Apolo na cunhagem de moedas.

RESENHA*

PANTEL, Pauline Schmitt. *Uma história pessoal: os mitos gregos*. Tradução, introdução à edição portuguesa e notas de Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. 323 p.

Felipe Marques Maciel**

A historiadora e helenista francesa Pauline Schmitt Pantel, professora emérita de História Grega da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, é uma especialista em estudos de gênero, religião, costumes e política na Grécia Clássica, tendo defendido a sua tese sobre os banquetes e as refeições públicas nas cidades gregas. Com uma produção tão variada, com domínio sobre vários temas, não é surpresa que a mitologia grega seja uma de suas muitas especialidades, dada a recorrência desse assunto em sua obra. Em *Uma história pessoal: os mitos gregos*, Pantel se propõe a mostrar como os mitos gregos não são apenas histórias maravilhosas sobre deuses, humanos e monstros que povoavam o imaginário dos gregos antigos, mas narrativas poderosas, portadoras de sentido que exerciam (e continuar a exercer) efeitos sobre a realidade. Como a própria autora afirma (p. 28), “a relação entre mito e história, entre mito e sociedade não é especulativa: o mito é uma realidade que participa da sociedade, da cultura, da religião, da política. A sua narrativa não é uma mera representação efêmera e inconsequente, pois é performativa, e o seu impacto sobre as relações sociais é real”.

Pantel não está somente interessada em fazer um catálogo dos mitos gregos mais importantes, e é exatamente neste ponto que seu livro se diferencia de *O universo, os deuses e os homens*, de Jean-Pierre Vernant (2000), cujo objetivo é narrar histórias desde a origem do universo até a idade dos heróis. Por mais que a autora conte muitas histórias, seu estudo quer também mostrar como

* Recebido em: 06/09/2020 e aceito em: 25/10/2020.

** Doutorando em Letras Clássicas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do Laboratório de História Antiga (Lhia) da UFRJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8090-1770>.

essas narrativas estão conectadas à realidade, à história, à política, à cultura e aos costumes. Por isso mesmo seu livro é dividido em capítulos temáticos, começando pela criação do mundo e o nascimento dos deuses e terminando na presença dos mitos na sociedade, enquanto o livro de Vernant começa pelas origens e depois passeia pelo mundo humano, dando destaque aos personagens mais relevantes da mitologia, tais como Odisseu, Perseu, Édipo e Dioniso.

No primeiro capítulo (“A criação do mundo e o nascimento dos deuses”), Pantel narra a cosmogonia e a teogonia gregas a partir de Hesíodo, chamando a atenção para o fato importante de que, no passado grego, havia versões diferentes para o que a autora chama de “emergência do mundo”. Esse capítulo é constituído por resumos e comentários das partes principais da *Teogonia* de Hesíodo, como a geração dos filhos da noite, a descendência dos titãs, a titanomaquia e a chegada de Zeus ao poder. O segundo capítulo (“Os começos da humanidade”) elenca as diferentes versões sobre a origem da raça humana, dando destaque para Diodoro da Sicília, Dionísio de Halicarnasso e Pseudo-Apolodoro. São também narrados e comentados os mitos mais importantes sobre o assunto, tais como o de Prometeu (que aparece tanto na *Teogonia* quanto em *Trabalhos e Dias*), o mito das cinco raças ou cinco idades (*Trabalhos e Dias*) e os mitos autóctones que variavam de cidade para cidade, de região para região (Argos, Arcádia, Atenas, Tessália e Tebas). Em relação a esta última parte, Pantel não especifica a localização desses mitos nos documentos antigos ou nos autores mencionados, um hábito que se repete ao longo do livro e que dificulta a vida do leitor-pesquisador que quiser conferir o texto grego.

O terceiro capítulo (“Histórias de divindades”) é dedicado ao politeísmo grego e seu conjunto de divindades. Pantel apresenta as fontes mais importantes para o estudo da religião grega (Homero, os hinos homéricos, Píndaro e Ovídio) e depois resume as principais histórias desses personagens (Apolo, Deméter, Hermes, Dioniso, Zeus), encerrando com a narrativa do julgamento de Páris. É no quarto capítulo (“Mitos no feminino”) que Pantel começa a relacionar os mitos com a sociedade de maneira estruturante. Sobre a relação dos mitos com o sexo feminino, a autora chama atenção para o fato de que “estas narrativas, que ainda fazem parte do nosso imaginário, são uma via para estudar a construção social, cultural e política das relações entre o masculino e o feminino própria do mundo grego antigo” (p. 111). Pantel narra as histórias de muitas personagens da mitologia grega e procura mostrar como a visão de gênero na Grécia Antiga, presente nos mitos, era produto e produtora de uma determinada ideologia política (p. 123).

O quinto capítulo (“Mitos e história”) discute como um povo ou uma cidade utiliza os mitos para determinados fins. Como a própria autora ressalta (p. 151), o problema central não é o “grau de historicidade dos mitos”, mas sim compreender a razão e os meios pelos quais eles são mobilizados. As histórias de heróis como Hércules e Teseu são analisadas com o objetivo de entender como as cidades criam seus mitos “em função das necessidades ideológicas do presente” (p. 173). Como afirma Pantel, “as narrativas míticas não são (...) um universo fechado, cristalizado de uma vez por todas, mas um organismo vivo, laboratório em que o pensamento religioso e a estratégia política se misturam de forma íntima” (p. 173).

No sexto capítulo (“Os mitos na cidade”), ela investiga os contextos de enunciação dos mitos, como as festas, os banquetes, o teatro, as praças, os santuários, além dos lugares em que os discursos políticos eram proferidos, como o cemitério do Cerâmico, as assembleias e os tribunais. Este é o único capítulo em que a autora analisa algumas fontes não textuais, como os frontões do Pártenon. Por último, no sétimo capítulo (“Mitos e sociedade”), a historiadora explora a influência dos mitos em temas como a alimentação, a comensalidade, a integração dos jovens na comunidade e as representações da morte. Como bem diz Pantel, “para decifrar os mitos, compreender-lhes os pormenores e as sutilezas, há que fazer continuamente referência às instituições, costumes, práticas, interditos, maneiras de fazer da sociedade que os criou e os difundiu” (p. 217). A própria autora afirma que o propósito desse capítulo é responder a mesma questão que Jean-Pierre Vernant fazia na introdução de seu livro *Mito e sociedade na Grécia Antiga* (2010, p. 6): “Em que limites e sob que formas está o mito presente numa sociedade e uma sociedade presente nos seus mitos?”.

De modo geral, o livro de Pantel funciona muito bem como uma introdução à mitologia grega e pode ser usado como fonte segura nos cursos de graduação, muito embora a sua ótima redação (e tradução, diga-se de passagem) não limite a obra ao público acadêmico. O maior mérito do livro é mostrar como os mitos gregos são um reflexo da sociedade e da época que os criou e um objeto de análise indispensável para o entendimento da Grécia Antiga. Como diria Jean-Pierre Vernant, o mito enquanto categoria de análise não é uma “penca de fábulas extravagantes”, mas um repositório de crenças, concepções e valores que fundamentaram (e continuam fundamentando) uma maneira de estar no mundo.

PERFIL DA REVISTA

A *Phoînix* é um periódico de publicação semestral^{***} do Laboratório de História Antiga (Lhia) do Instituto de História (IH) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O Lhia tem como objetivo divulgar as pesquisas em Antiguidade, realizadas no Brasil e no exterior. A *Phoînix* constitui um veículo privilegiado para atingir esse objetivo.

A *Phoînix* se caracteriza por ser um espaço isonômico de publicação dedicado a:

1. mostrar a originalidade e a singularidade das abordagens historiográficas brasileiras referentes às sociedades antigas;
2. estabelecer um lugar de diálogo entre os estudiosos da Antiguidade, brasileiros e estrangeiros, com os demais saberes;
3. garantir a liberdade de expressão, a diversidade teórico-metodológica, a qualidade científica e o despertar de novos talentos, sendo por excelência um lugar de experimentação, de debate e de crítica acadêmica.

Pensar as sociedades antigas como algo vivo na nossa cultura, situando o seu lugar numa história humana que abrange muitos caminhos, permite refletir mais lucidamente sobre as implicações e os embates da nossa sociedade e esclarecer o que somos, comparados e confrontados aos outros, tanto em termos temporais quanto espaciais.

LABORATÓRIO
DE HISTÓRIA
ANTIGA – UFRJ



* Até o ano de 2008, a *Phoînix* tinha periodicidade anual. A partir de 2009, tornou-se semestral, e em 2017 ganhou a sua versão digital (<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/index>).

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Os artigos devem ser apresentados em arquivos em dois formatos: *Word for Windows* (versão 97-2003) e PDF, tendo até 15 páginas (A4; espaço 1,5; margens 3cm; Times New Roman 12). Abaixo do título do artigo (centralizado, em negrito e caixa alta), o nome do autor (à direita, em itálico e caixa normal). Seguem-se o resumo em português e cinco palavras-chave também em português (justificado) e, uma linha após, o título, o resumo e as palavras-chave em inglês ou francês (justificado).

As notas devem aparecer da seguinte forma:

- Inseridas no corpo do texto entre parênteses, se forem somente indicações bibliográficas. Para produção historiográfica: a indicação será entre parênteses, com sobrenome do autor, ano e páginas (SOBRENOME DO AUTOR, Ano, p.). Para passagens de textos antigos: a indicação será entre parênteses, com autor, título da obra (em itálico) e passagem (AUTOR. *Obra* vv. ou número do livro, capítulo, passagem);
- Ao final do texto: se forem notas explicativas, numerar e remeter ao final do artigo.

As citações com mais de 3 (três) linhas devem vir em destaque, sem aspas, em itálico, espaço simples e com recuos direito e esquerdo de 1 cm.

A indicação da documentação e da bibliografia deve aparecer após o texto, separadamente: primeiro, a Documentação (escrita e/ou material) e, depois, as Referências bibliográficas, em ordem alfabética pelo sobrenome do autor, seguindo as normas da ABNT 6023: 2002 (Informação e documentação - Referências - Elaboração), a saber:

- Para livro: SOBRENOME, Prenome do autor. *Título do livro*: subtítulo (se houver). Cidade: Editora, Ano.
- Para capítulo de livro: SOBRENOME, Prenome do autor. Título do capítulo. In: SOBRENOME, Prenome do autor. *Título do livro*: subtítulo (se houver). Cidade: Editora, Ano, p.
- Para artigo de periódico: SOBRENOME, Prenome do autor. Título do artigo. *Título do Periódico*, Cidade, v., n., p., mês (se houver) ano.

Quando forem utilizadas imagens no artigo, os autores deverão enviar os originais das mesmas ou cópia digitalizada e gravada em arquivo com terminação *TIF, individual para cada imagem, e com resolução de 300 DPI.

Se fontes especiais (grego, sânscrito, hieróglifo, hebraico, etc.) forem utilizadas no artigo, os autores deverão enviar uma cópia das mesmas gravadas em arquivo.

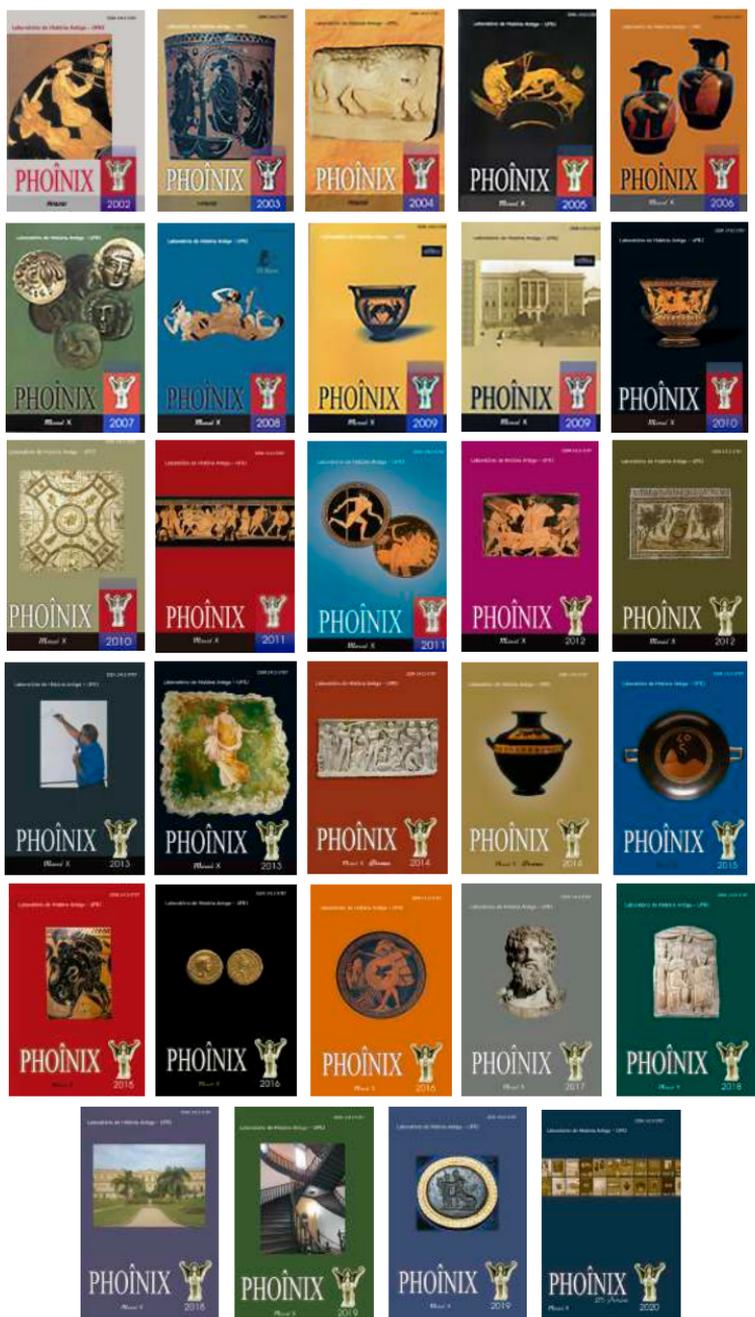
O não cumprimento dessas regras levará à notificação do autor, que deverá fazer as correções necessárias para a avaliação do Conselho Editorial, acarretando um atraso na publicação do artigo.

Todo o material, anteriormente especificado, deverá ser enviado pelo site da revista: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix>. O contato com a revista pode ser feito por e-mail: revistaphoenix@gmail.com.

O envio dos artigos é em fluxo contínuo e os textos encaminhados serão apreciados por dois dos componentes do Conselho Editorial. Em caso de pareceres contraditórios, um terceiro membro do Conselho analisará o artigo.

O autor deve indicar: a sua filiação institucional, o seu maior título e o tema do atual projeto de pesquisa com o órgão financiador, caso haja, o ORCID e o seu e-mail, se quiser divulgá-lo.

Leia também:



PHOÏNIX
25 Anos



2020

Considerar a experiência das sociedades antigas como algo vivo na nossa cultura é situar o seu campo de pesquisa numa perspectiva da História Comparada e da pluridisciplinaridade. Desta forma abordam-se as diferentes respostas sociais frente aos conflitos, às crises, às mudanças, às resistências, às representações do mundo, aos contatos e aos processos de criação de identidades e alteridades. A Revista PHOÏNIX contribui com essa perspectiva, ao abrir um espaço isonômico de publicação aos pesquisadores brasileiros e estrangeiros, objetivando divulgar a originalidade e a singularidade da historiografia referente à História Antiga e a sua contribuição na formação do Conhecimento. A revista PHOÏNIX é por excelência um lugar de experimentação, de debate e de crítica acadêmica, que se pauta pela liberdade de expressão, pela diversidade teórico-metodológica, pelo diálogo, pela criatividade e pela qualidade das pesquisas.

Maud X

