



ISSN 1676-3521

CALÍOPE

Presença Clássica







CALÍOPE

Presença Clássica

*Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro*



Organizadores

Nely Maria Pessanha
Henrique Cairus

Conselho Editorial

Alice da Silva Cunha
Carlos Antonio Kalil Tannus
Edison Lourenço Molinari
Henrique Cairus
Hime Gonçalves Muniz
Maria Adília Pestana de Aguiar Starling
Manuel Aveleza de Sousa
Marilda Evangelista dos Santos Silva
Nely Maria Pessanha

Conselho Consultivo

Elena Huber (Universidad Nacional de Buenos Aires – Argentina)
Jackie Pigeaud (Université de Nantes – França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP/Araraquara)
Maria da Glória Novak (USP)
Maria Delia Buisel de Sequeiros (Universidad de La Plata – Argentina)
Neyde Theml (UFRJ)
Sílvia Saravi (Universidad de La Plata – Argentina)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Revisão

Tatiana Oliveira Ribeiro

ISSN 1676-3521

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151/sala F327 Cidade Universitária
CEP: 21941-917 - Rio de Janeiro
<http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas> – pgclassicas@letras.ufrj.br

Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Jardim Botânico 600 sl. 307– Jardim Botânico
Rio de Janeiro – RJ – 22461-000
Tel. 21-2540-0076
www.7letras.com.br / editora@7letras.com.br

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	7
ARTIGOS	
O enunciado latino e a iniciação científica	13
<i>Alceu Dias Lima</i>	
Cícero e seu projeto tradutório	23
<i>Brunno Vieira</i>	
Heitor e Andrômaca, da festa de bodas à celebração fúnebre: imagens do casal na <i>Ilíada</i> e em Safo (FR. 44 VOIGT)	36
<i>Giuliana Ragusa</i>	
A função da poesia teognídea	64
<i>Glória Braga Onelley</i>	
A alma do corpo e o corpo da alma entre os gregos antigos	72
<i>Henrique Cairus</i>	
<i>Bybliopolae</i> - editores/ livreiros na Roma Imperial	91
<i>Leni Ribeiro Leite</i>	
Tradução de texto teatral greco-latino: com ou sem didascálias?	100
<i>Maria Celeste Consolin Dezotti</i>	
A invenção dos nomos e seu desenvolvimento no <i>Sobre a música</i> , de Plutarco	112
<i>Roosevelt Araújo da Rocha Júnior</i>	
TRADUÇÃO	
<i>Da Ave Fênix</i> , Lactânio (?).....	133
<i>Daniel Peluci Carrara</i>	
<i>Everton da Silva Natividade</i>	
RESENHA	
Escritos para todas as áreas e todos os humores	147
<i>Nonato Gurgel</i>	
TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2006	151
AUTORES	152
NORMAS EDITORIAIS / SUBMISSIONS GUIDELINES	154



APRESENTAÇÃO

A revista *Calíope: Presença clássica* engajou-se profundamente na luta contra o isolamento dos pesquisadores da área de Estudos Clássicos. As equipes do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e do Departamento de Letras Clássicas da UFRJ decidiram investir arduamente na militância pela circulação das idéias geradas no seio acadêmico, e oferecer à comunidade uma importante ferramenta de difusão das pesquisas em andamento e recentemente concluídas no universo das Letras Clássicas, que necessariamente dialoga com os estudos sobre a Filosofia Antiga e sobre a História Antiga.

O décimo quinto número da revista *Calíope: Presença clássica* reflete esse empenho das equipes do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e do Departamento de Letras Clássicas, e traz, em seu conteúdo, as expressivas colaborações de docentes de variadas instituições, bem como de discentes de Pós-Graduação dos Programas que se dedicam aos estudos clássicos.

Neste seu número, a *Calíope: Presença clássica* apresenta, além dos artigos de especialistas, uma tradução comentada e uma resenha.

Alceu Dias Lima, Professor Titular de Língua e Literatura Latina da UNESP, uma referência para os estudos latinos no Brasil, oferece aos leitores um texto onde discute a participação dos graduandos na pesquisa sobre a língua latina, e provoca um debate que não deixará de ser palpante e profícuo.

Também docente de latim da mesma Universidade, Brunno Vieira, afinado com o tema anual do GT de Letras Clássicas da Associação

Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), a saber, “a tradução e a interpretação”, apresenta um valioso estudo sobre o lugar da tradução na obra de Cícero, onde o autor latino é tomado como um dos primeiros que teorizaram a arte de traduzir.

Giuliana Ragusa, da USP, estuda a presença da celebração das núpcias de Heitor e Andrômaca na *Ilíada* e no fragmento 44Voigt de Safo de Lesbos. Propõe a autora, em seu instigante artigo, que o relato que a *Ilíada* apresenta da história trágica do casal seja uma chave de leitura fundamental para a compreensão menos ingênua do fragmento 44Voigt de Safo. Giuliana Ragusa publicou, em 2005, o laureado livro *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*.

O engajamento da poesia de Teógnis de Mégara é o tema do artigo de Glória Braga Onelley, Professora de Língua e Literatura Grega da UFF, cuja Tese doutoral, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, versou precisamente sobre a obra sobrevivente do poeta megarense.

As sedes físicas do espírito no imaginário grego são mapeadas por Henrique Cairus, docente de Língua e Literatura Grega da UFRJ.

Leni Ribeiro, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, submete à apreciação do leitor de nossa revista um estudo atualizado acerca da circulação do livro na Roma imperial. O trabalho é parte da pesquisa que se encontra em andamento em seu doutorado e revela acuidade no tratamento da questão.

A tradução volta a ser objeto de análise no artigo de Maria Celeste Consolin Dezotti, Professora de Língua e Literatura Grega da UNESP, que aborda um tema muito atual: o nível de interferência do tradutor de textos antigos. A autora reflete, mais precisamente, sobre o quanto é apropriado que o tradutor acrescente didascálias e rubricas aos textos teatrais da Antiguidade.

Roosevelt Araújo da Rocha Júnior, doutorando da UNICAMP, encerra a seção de artigos da revista apresentando um estudo sobre um tema precioso e raro: a contribuição de Plutarco para a teoria musical.

Everton Natividade e Daniel Peluci Carrara submetem à apreciação do leitor da *Calíope: Presença clássica* uma tradução inédita do poema Da ave Fênix, de Lactânio, um interessante texto cristão do séc. III que muito depõe acerca de como o cristianismo leu a mitologia clássica.



Na seção de resenhas, o livro *Textos hipocráticos: o doente, o médico, a doença*, de Henrique Cairus e Wilson A. Ribeiro Jr., publicado em 2005, recebe comentários do crítico literário e professor Nonato Gurgel.

A revista *Calíope: Presença clássica* traz ainda, no final do volume, a lista completa das teses e dissertações defendidas em 2006 no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ.

Nós que recebemos do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e do Departamento de Letras Clássicas a prestigiosa honra de editar este tradicional e imprescindível periódico, desejamos que os leitores, ao lê-lo, compartilhem conosco da mesma percepção de que os Estudos Clássicos pulsam vigorosamente entre nós.

Os editores





ARTIGOS





O ENUNCIADO¹ LATINO E A INICIAÇÃO CIENTÍFICA

Alceu Dias Lima

RESUMO

Dois são os requisitos básicos do trabalho de iniciação científica: 1) da parte da matéria, que não se envolva o estudo com os dados brutos iniciados pelos elementos fonéticos, mas com as relações distintivas que estes proporcionam; 2) no que toca ao jovem pesquisador, é preciso que ele se concentre, antes de tudo, nessas relações sintagmáticas dos dados fonológicos constituídos no sistema da língua antes do que nos elementos separados que a formam. À guisa de exemplo, indicam-se alguns versos de Virgílio e uma frase de Cícero cujos enunciados se vertem para o português em tradução que se quer o quanto possível expressiva. Essa expressividade do português pretende-se que seja ou se aproxime o mais possível da mesma natureza daquela que se julga ter lido nos enunciados em latim.

Palavras-chave: iniciação científica; fonética; fonologia; tradução; expressividade.

Trata-se aqui de um projeto da área de latim da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Campus de Araraquara. Nele estão empenhados em primeiro lugar pesquisadores graduados, da Faculdade e também de fora dela. Uma rápida olhada aos títulos dos trabalhos desenvolvidos ou ainda em desenvolvimento bastará para que um espírito mais precavido em matéria de filosofia da linguagem perceba que há, na diversidade dos assuntos, abertura suficiente para garantir-lhes, onde necessário, orientação pluralista e, ao mesmo tempo, que há requisitos de unidade e de espírito crítico capazes, por sua vez, de responder a exigências epistêmicas, ou seja, às que se apóiam na origem lógica, no valor e no alcance das idéias sobre que o projeto pretende implementar-se.

Com semelhante preliminar, é justo que se pergunte qual pode ser o interesse teórico e prático de que alunos da graduação venham a ter um papel no projeto. Admitido que o aluno desse nível possa tomar parte em

pesquisa, quais seriam as tarefas compatíveis com seu preparo, tratando-se do Latim?

Nenhuma, se o tratamento dado ao latim dos principiantes for o de quem, em atitude inadvertida, o concebe pelos elementos internalizados do idioma materno, sem com isso dar-se conta de que, por essa via, não é possível assinalar, de partida, as fortes diferenças em que se extremam o latim dos romanos e qualquer língua, mesmo novilatina. Perde-se assim, sem o perceber, a oportunidade de reivindicar para a matéria aquele que seria o seu maior mérito dentro de uma visão moderna da linguagem: deparar à sede de saber do estudioso das letras, para além das semelhanças enganosas que os efeitos da evolução fonética, morfosintática e léxica não conseguem dissimular, o fato novo da existência de outro sistema, formalmente diverso em confronto com o materno, ao qual se acede com o prazer da descoberta.

Não é isso que ocorre, se, como faz o ensino da tradição humanista, o sistema da língua, grosseiramente identificado com o uso e suas variantes, é pulverizado, desde o início, na infindável repetição mnemônica de terminações, confundidas às pressas com a substância fônica ou gráfica, a que as conveniências da escola reduzem a flexão nominal e verbal. Pouco importa, nesse caso, sob que disfarces de arranjo classificatório o ensino busque ocultar sua carrancuda face de mestre-escola tecnicamente mal equipado; o que por trás dessa máscara se descobre é sempre e só a aparência pseudo-erudita com a qual, à falta de motivação racional, esse ensino vai garantindo seu quinhão no prestígio que o latim das humanidades lhe tem conferido pelos séculos fora. Está aí o jornal *Folha de São Paulo* que não nos deixa mentir, nem que, para isso, tenhamos que tomar à letra Machado de Assis:

Tratei-a [à Universidade] como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação. (MACHADO DE ASSIS, *Brás Cubas*, 1959, p. 446).

Mas tampouco é o que ocorre, quando são queimadas as demais etapas da descrição lingüística do latim, sem assinalar com a devida insistência e determinação o caráter necessário da união entre o plano da expressão, a que pertencem os dados da morfologia, e as combinações sintagmáticas dos diferentes níveis do conteúdo, que esses dados têm

por função específica engendrar. Tudo que concerne ao seu ensino passa de ora em diante aos exercícios escolares de tradução e versão. Servem a esse propósito passagens seletas com freqüência adaptadas ao nível dos principiantes. São estas que dão lugar à aceitação, sem crítica, de falsos preceitos pedagógicos, como os a seguir:

a ênfase recai na definição de um método de decifração de textos. A descoberta do período gramatical latino pode ser comparada ao desenrolar-se de uma investigação policial. Daí a importância de que o aluno interprete corretamente as pistas e progrida com a ajuda do raciocínio. O ensino deve ajudá-lo, à força de repetição dos exercícios, a adquirir os automatismos necessários. (M. DUBUISSON, 1986, p. III)

Que método é esse em que, ao invés de insistir-se no trabalho racional de compreensão e de internalização do sistema, como convém ao aprendizado de qualquer língua, em sua interpenetração com a cultura do povo que a falou (ou fala), o privilégio é passado inteiro a artifícios de escola? Estes em nada ficam a dever aos de Orbílio, com a desvantagem, para o professor moderno, de que ao *grammaticus* romano não faltou o talento de um Horácio para, na cadência do hexâmetro, aparar-lhe o peso da mão:

*memini quae plagosum mihi puero
Orbilium dictare. (Epistolas, II, 1, 70-71)*

Lembro que a mim pequenino
temido Orbílio as ditava.

E não é com certeza da mesmice enfadonha impressa aos versos de Lívio Andrônico, repetidos *ad nauseam* pelo professor, que decorre para os de Horácio a fina ironia com que recolhe no mesmo termo intrigante, *plagoso* –, quer os excessos da voz na marcação métrica, quer os da mão na punição dos faltosos. E assim ele esconjura, como bom epicúreo que é, no embalo do verso latino, as más lembranças.

O papel do principiante é, ao contrário, essencial, desde o momento em que, alçado à dignidade de componente lingüístico, em tudo igual a qualquer outro a ser submetido à descrição, o problema da flexão em latim, principalmente a nominal, deixe de ser tratado, no ensino, pelo preconceito do rudimento escolar da memorização infantil, por isso, incompatível, acredita-se, com trabalho da mente adulta. É o que faz que o capítulo primordial da declinação fique relegado aos propósitos, de antemão

inexequíveis, mas nem por isso menos indefectíveis como tópicos com que se recheiam – sem a menor responsabilidade – currículos e programas de cursos de Letras. Essencial porque garante ao trabalho pedagógico seu cunho de autenticidade na progressão do aprender. Mas essa afirmação só é válida para quem descobre no aprendiz alguém dotado de entendimento, que, por isso mesmo, pensa e sonha, e, uma vez satisfeitas essas necessidades, também arbitra e decide.

Qualquer reflexão sobre a linguagem à hora atual constata que se tratando do latim nem mesmo a parte mais bem resolvida da lingüística, a fonologia, fundada na natureza distintiva dos fonemas, não na substância acústica, nem a fonologia forneceu à declinação a base racional que fora lícito dela esperar, na explicação clara e simples de tantas e tão intrincadas questões. Essas só tomam vulto quando o que está em jogo é, não a língua mesma, com seu sistema formal de expressão forte, elegante, precisa e sim meras variantes do uso. Tudo pelo simples fato de que essas variantes, sendo muito numerosas, são, ao mesmo tempo, óbvias enquanto realidades físicas. Prestam-se, assim, a camuflar, com a aparência séria de ciência que tudo classifica, mas apenas classifica, como lembra Marouzeau, a ausência de formação lingüística de professores e tratadistas. Podem até ser praticáveis os seus quadros e artifícios de auxílio à memória mecânica, mas para quem já sabe a língua, nunca para quem ainda precisa aprendê-la.

O passo seguinte será o dos *critérios de admissão de candidatos* a essa prática acadêmica que já se vai consagrando com o nome de *iniciação científica*. Primeiro, os de ordem psicológica, os que possam satisfazer aos reclamos de uma HUMANITAS. Quaisquer que tenham sido os percalços da educação do 1º e 2º graus, requer-se daquele que aspira a ser pesquisador em latim que possua e demonstre, depois de um primeiro ano de contato com a matéria, a par da natural curiosidade em querer saber, uma profunda humildade em enfrentar os inevitáveis entraves antepostos a todos os incícios, principalmente os que implicam atividade mental. O caminho é aí estreito e passa sempre pelas asperezas que a aquisição de autodomínio na forma de disciplina escolar representa. A esta não se chega nunca sem algum desapego, necessário a que se descubra o valor da solidão própria de quem reflete. Só assim se evitam confusões. Troca as bolas de fato quem não distingue entre a veleidade dos que em todo assunto se intrometem e a vontade de tornar-se compe-

tente ainda que seja em um só deles. Esta importa em determinação na escolha e tenacidade em vencer qualquer dificuldade. Não será demais lembrar que curiosidade ilimitada a respeito do cognoscível não é de si um mal, mas só não se faz nociva quando não chega até ao ponto de interferir na escolha de uma área de eleição. É o bom senso, somado ao entusiasmo de tipo juvenil, que regula essas coisas. E é sempre difícil lidar com o que deles depende. Um é necessário para vencer as incertezas do outro. Mas há sempre o risco do autoritarismo que paira sobre toda organização humana onde convivam pessoas com diferentes graus de autoridade quer pelo saber, quer pelo lugar que ocupam nos escalões hierárquicos em vigência nas instituições de ensino.

Depois, os de ordem mais propriamente intelectual, isto é, os que dizem respeito ao preparo mínimo para o trabalho de investigação acadêmica. Nesta, a preferência recai sobre os indivíduos que revelem, mais do que docilidade em deixar-se escolarizar, indisfarçável propensão para a descoberta pessoal: a que resulta da aplicação de conceitos com clara definição quanto ao alcance teórico, ao método empregado e ao valor dos documentos que os abona. O teste, estando em causa uma língua segunda e, mais importante ainda, uma língua antiga, sem falantes na atualidade, mas que pelo mais não tem por que ser tratada de modo diferente de qualquer outra, o teste decisivo, dizia-se, é o da proficiência em declinação no seu papel capital de engendrar o enunciado na língua de Roma e, por essa via, os discursos latinos todos, qualquer que seja a sua complexidade. Por mais artificial que possa parecer, a exercitação com vistas a provocar a recorrência dos fatos da declinação é o procedimento mais natural de internalizar as flexões nominais latinas, sem perder de vista sua função expressiva, tal como convém à eficácia do aprendizado por método global, sem que seja preciso insistir tanto na memorização mecânica, ou seja, na atuação da escola em matéria de aprendizado. A atenção prestada às combinações significantes no interior dos sintagmas bem como às oposições paradigmáticas decorrentes do léxico e seu variado jogo temático oferece o corretivo e por assim dizer o antídoto ao efeito de monotonia repetitiva da declinação, posto em grande relevo pela necessidade de limitação do sistema no confronto com a movimentada variação léxica.

Em síntese, se se quer ter uma referência segura para a boa indicação dos pesquisadores iniciantes, o procedimento menos falível parece

ser o de fazê-la recair sobre os indivíduos que, na aquisição dos conceitos, ainda os mais complexos ou refinados, melhores provas dêem de resistência à fadiga e ao desânimo. Nem é questão de sempre acertar, apenas de errar o menos possível. Com esses cuidados, a indicação terá boas chances de ser verdadeira, desde que salvaguarda só interesses do saber; justa, por quanto trata as pessoas segundo seus próprios méritos, ao conferir a cada qual o que é seu; democrática, como tudo que é feito com base em princípios transparentes, que a maioria, atenta, não pode contestar; moderna, uma vez que se orienta segundo os rumos da ciência em seu evoluir; finalmente ética porque sabe que deve conduzir-se segundo esses princípios.

Sem uma referência direta àquilo que se pode designar, com um termo bastante em voga, o perfil, ou seja, a *forma mentis* do graduando estagiário, as reflexões acima perderiam, quem sabe, do alcance prático que se pretende conferir-lhes. Tratando-se de pesquisa, vale dizer, de conhecimento com um mínimo de elaboração formal, como desde o começo ficou dito, essas exigências da forma existirão de igual modo tanto para a matéria pesquisada – o fundo, quanto para o discurso que a manifesta – a forma, em outra acepção da palavra. Nem é porque o ensino da língua materna não prevê mais noções sistematizadas sobre retórica que se dispensará um pouco de habilidade no trato com coisas como as que antes eram batizadas com termos que continuam muito úteis por seu *designatum*, desde que não se transforme meio em fim, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*..., tudo com aquele mínimo de elegância e distinção que conferem a cada discurso personalidade específica, eficácia persuasiva, autonomia, em suma. No que concerne ao latim, em particular, será preciso pedir ao principiante um esforço suplementar de crítica rigorosa, posto que serena, às deficiências da escola média, crítica tanto mais necessária quanto se há de convir que a primeira e mais grave dificuldade da passagem ao, entre nós chamado, 3º grau de estudos regulares de Letras está na inutilidade operacional de classificações tais como sujeito e objeto, para quem precisa, ao contrário, de relações abstraídas, pelo menos, até o ponto de poderem explicar, por transferência, combinações sintagmáticas do sistema. E isso significa, por sua vez, tornar essas relações, ou combinações, reconhecíveis independentemente das realizações léxicas, ou até, em alguns casos, independentemente de outras transformações morfossintáticas, em que se encontram, qualquer que seja a ocorrência de discurso tomada em consideração.

Outro objetivo sobre o qual nunca é demais insistir, desde o início, com a determinação de quem tem um programa a cumprir é que se instale entre os hábitos conscientes daquele que se inicia na língua romana antiga o de jamais confundir com tradução o registro que costuma fazer, em expressão vernácula literal, das frases latinas com que lhe seja dado trabalhar, até por exigência do método. Nesses novos registros, não há, nem pode haver ainda, por parte do estudante, preocupação quanto à expressividade e ao estilo, não podendo considerar-se como tais possíveis efeitos que, sem propósito deliberado, se observem, mesmo depois e apesar de terem sido abatidos dos textos originais, por obra da nova versão lingüística, recursos de expressividade usuais entre os autores latinos.

Se versos de Virgílio como *Bucólicas* VII, 65-68:

*Fraxinus in siluis pulcherrima, pinus in hortis,
populus in fluuiis, abies in montibus altis:
saepius at si me, Lycida formose, reuisas,
fraxinus in siluis cedat tibi, pinus in hortis,*

se prosificam com relativa comodidade num português como:

O freixo nas selvas é o mais belo, o pinheiro, nos jardins,
o choupo, nos regatos, o abeto, nos altos montes;
mais amiúde, porém, formoso Lícidas, se me visitares,
que o freixo nas selvas te ceda o passo, o pinheiro, nos jardins;

e se, nesse português, só o fraseado latino se perseguiu, à exclusão de qualquer correspondente de poética portuguesa, pode-se dizer que estão afastados, apesar de uns resquícios na forma de um ou outro paralelismo, por assim dizer natural e inevitável, mesmo quando não buscado, da língua virgiliana, todos os demais expedientes métricos e rítmicos explorados no latim com apoio na cadência datílica de base quantitativa, na variabilidade prosódica do timbre das vogais, em grande parte dependente das escolhas léxicas do poeta, nos traços distintivos oclusivos e fricativos das consoantes, nos efeitos da cesura bucólica, etc. Recursos a serem percebidos pelo leitor de Virgílio e, na medida do possível, respeitados na procura de equivalentes vernáculos modernos, caso se tratasse de

verdadeira tradução. Sempre a título de exemplificação, tentar-se-á *traduzir* os mesmos versos de Virgílio, lançando mão de correspondentes na poética portuguesa para os da poética latina:

Tão lindo é, na selva, o freixo
quanto, no parque, o pinheiro;
tão lindo é o choupo na fonte
quanto o abeto, no monte.
Mas Lícidas belo esteja
muitas vezes junto a mim
e eu deixo, na mata, o freixo,
o pinheiro, em seu jardim.

Importante é insistir em que a equivalência a que se visa, uma vez que se trata de um texto que é um poema milenarmente reconhecido, isto é, no qual se busca sistematicamente o deleite mais do que a utilidade prática, é a que recai sob juízo, ao mesmo tempo, técnico e estético. Nesse sentido, será legítimo perguntar, por exemplo, se o metro escolhido para a tradução *equivale*, isto é, produz efeitos psicológicos equivalentes aos do poema na língua original; se as virtudes prosódicas de um foram, de algum modo preservadas no outro, para que se possa falar de tradução.

As coisas não receberão tratamento menos profissional da parte do estudioso de qualquer época, se o que estiver em jogo forem os conotadores da retórica. Jamais se haverá de cometer o erro imperdoável de consignar em nome de escritor latino versão frase a frase em um vernáculo qualquer, na presunção de que, sob o nome de tradução, ela venha a ombrear com o original, a ponto de ocupar-lhe o lugar. Se, pelas conveniências do ensino, se tolera que em alguma etapa do aprendizado sejam dispensados conhecimentos de retórica presentes no original em língua antiga, a fim de, com mais clareza, pôr em relevo questões da fraseologia, como, por outro lado, dar-se conta da complexidade eminentemente ciceroniana de um enunciado como *De Officiis*, I, XXXIX, 139:

nec domo dominus, sed domino domus honestanda est

em que a transparente clareza e simplicidade da construção frasal é contra-arrestada mediante a complexidade pela qual figuras retóricas se sobrepõem aos termos das duas orações coordenadas, de modo que ao quiasmo do léxico corresponda a figura oposta de um paralelismo gramatical, ao mesmo tempo em que se propicia a aparente economia de

um verbo na zeugma e se harmoniza o todo na paronomásia? Resulta então que, uma tradução menos ingênua, tal como:

nem cabe à casa honrar seu dono, mas ao dono a casa honrar,

mais consentânea da retórica de Cícero, é muito mais uma questão de técnica, técnica que um professor pode ensinar honestamente, e um aluno, honestamente aprender, do que essa espécie de mistério que só aos grandes mestres é dado decifrar.

A troca da passiva latina pela ativa portuguesa impõe-se por questão de economia dos significantes na formação dos tempos da conjugação de uma e outra língua; por essa mesma razão, não há inconveniente em explicitar o verbo em ambas as proposições portuguesas, isto é, sem perda da economia na utilização dos vocábulos. Já o verbo *caber*, com o sentido vernáculo de “*ser* (por direito ou dever)”, conforme o define o Houaiss, exprime bem e vernacularmente o sentido do gerúndio latino, além de propiciar a zeugma na segunda proposição, o que é um fator de encurtamento, logo, de economia e elegância. Quanto à paronomásia, que se lê em *domus, dominus*, é ela mantida em português graças à sílaba *ca* de *casa* transposta para o *ca* de *cabe* e, em processo assonante, pelo *a* de *honrar*, duplamente expresso, em pontos estratégicos e armando-a em quiasmo. A tradução dessa breve passagem de Cícero sugere que trabalhar com recursos retóricos é bem menos complicado porque esses recursos encontram correspondentes vernáculos de descrição e manejo bastante favoráveis. O mesmo não sucede ao tratar-se da poesia. Aí as coisas parecem prender-se mais ao talento pessoal do poeta do que à descrição metalingüística dos seus recursos. Não é descrevendo ou imitando os recursos retóricos de um poeta que nos aproximamos da sua força expressiva.

E o perfil do graduando estagiário de latim será o daquele jovem que, por dispor de um pouco mais de tempo para dedicar à matéria, não indo além, pelo mais, do ideal de seus outros colegas de Letras, passa a acreditar, com maior dose de paixão, na sua formação lingüística e a investir nela esforço mais decidido, independente de toda pose acadêmica.

ABSTRACT

“Iniciação científica” is a Brazilian university program for undergraduate students starting into research. There are two basic requirements for a

study developed in this sort of program. First, regarding the subject matter: the study should not get involved with the basic data consisting of phonetic elements, but with the distinctive relations that these elements provide. Second, regarding the young researcher: he must focus mainly on the relations established between elements of the phonological data of the language system, rather than on the individual elements that form that system. To illustrate this, some verses written by Virgil and a sentence by Cicero are translated into Portuguese in a way that is as expressive as possible. This expressiveness is intended to be as close as possible to the kind of expressiveness that the researcher supposes to have read in Latin texts.

Key words: “iniciação científica”; introductory studies; phonetics; phonology, translation; expressiveness.

NOTAS

¹ O termo **enunciado**, por suas implicações transitivas, é flexível o suficiente para incluir idéias tais como a de frase e sua organização morfossintática, a de texto e ainda a de discurso, com os desdobramentos que, na linha de E. Benveniste e na de outros autores, lhes são próprios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CICÉRON. *De Officiis*. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- DUBUISSON, M. *Actes du Colloque de Wégimont (18-20 de fevereiro de 1984)*. Liège, 1986.
- HORACE. *Épîtres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. vol. I.
- VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

CÍCERO E SEU PROJETO TRADUTÓRIO

Brunno Vieira

RESUMO

No âmbito dos Estudos da Tradução, Cícero é geralmente lembrado como um dos precursores de uma abordagem metalingüística acerca do fazer tradutório e seu produto, a tradução. As questões aventadas por ele, se não estabelecem uma teoria tradutória fechada e acabada, constituem opiniões de um escritor-tradutor sobre as aporias suscitadas por sua prática. Nesse sentido, o objetivo deste artigo reside em estimular as discussões sobre a validade e a pertinência, para nós modernos, de algumas reflexões ciceronianas sobre o tema da tradução, em especial o legítimo cuidado de Cícero com a preservação da expressividade do texto de partida no texto de chegada.

Palavras-chave: Cícero; tradução literária; expressividade.

Philemo scripsit, Plautus uortit barbare, “Filêmon escreveu, Plauto traduziu em língua bárbara”.¹ O gracejo de Plauto no prólogo da comédia *Trinummus* serve de testemunho sobre os primórdios literários de Roma e reafirma o segundo lugar que a literatura romana conscientemente tomou diante dos gregos. Uma vez reconhecida a excelência da expressão literária grega, coube ao romano imitá-la e traduzi-la, até que construiu sobre as pegadas dos colossos helênicos uma tradição literária latina. Mas enquanto essa tradição ia se constituindo, sabemos que o romano culto, ao menos desde o período do latim literário (ca. III a. C.), possuía uma formação bilíngüe latim-grego e recebia aulas de poesia, de filosofia e de retórica diretamente de professores gregos (FANTHAM, 1999, p. 4-6). Diante do prestígio da cultura grega, pouco a pouco uma Literatura Romana foi se impondo e aquela língua bárbara do chiste plautino recobrou uma identidade própria. Já Cícero parece sentir necessidade de articular uma resposta àqueles que chamam os romanos de bárbaros:

*(Scipio) Cedo num, Scipio, barbarorum Romulus rex fuit? (Laelius)
Si, ut Graeci dicunt omnis aut Graios esse aut barbaros, uereor ne*

barbarorum rex fuerit; sin id nomen moribus dandum est, non linguis, non Graecos minus barbaros quam Romanos puto (De republica, I, 58).

Cipião: Diga-me: foi Rômulo um rei de bárbaros? Lélío: Se os gregos dizem que os homens ou são gregos ou bárbaros, receio que ele foi um rei de bárbaros. Mas, se se emprega o termo ‘bárbaro’ aos costumes, não às línguas, penso que os gregos não são menos bárbaros que os romanos.

O cuidado com a delimitação do termo grego *barbaros* demonstrado por Cícero, que procura desfazer sua polissemia ao declarar suas acepções de “estrangeiro” (*aut Graios esse aut barbaros*) e “inculto” (*nomen moribus*), por si só já é um índice da importância da tradução na formação de uma identidade romana. Nietzsche, ao falar do aproveitamento romano da cultura grega através da tradução, chega mesmo a se indignar de algo que ele descreveu como uma usurpação de conquistador:

Pode-se avaliar o senso histórico de uma época pelo modo como nela são realizadas as traduções e pelo modo como se incorporam o passado e os livros. [...] De que modo, ao mesmo tempo violento e ingênuo, a Antigüidade romana põe a mão sobre tudo de bom e elevado da Antigüidade grega! [...] De fato naquela época se conquistava quando se traduzia – não somente deixando de lado o que era histórico: não, incluía-se uma insinuação à atualidade, eliminava-se antes de tudo o nome do poeta e colocava-se no seu lugar o próprio – não no sentido de um furto mas com a melhor das consciências do *Imperium Romanum* (NIETZSCHE, 2001, p. 183).

De fato, a tradução em Roma, muitas vezes, ultrapassava os limites do próprio e do alheio, da cópia e da diluição; todavia se deve insistir no fato de que as próprias estratégias de produção e recepção de textos na Antigüidade greco-romana não discerniam muito bem o espaço da “imitação” (*imitatio*) e da “imitação visando à superação do texto de partida” (*aemulatio*), como os modernos estudos da arte alusiva e da intertextualidade na literatura antiga evidenciam. O próprio Aulo Gélío, em suas *Noctes Atticae*, XI, 4, aproxima o verbo *uertere*, “traduzir”, de *aemulari*, ao tratar de uma versão que Ênio fez da *Hécuba* de Eurípides, declara: “Ênio, quando traduzia (*uerteret*) essa tragédia, não de modo absolutamente inconveniente (*non sane incommode*) quis superá-la (*aemulatus est*)”. Sendo assim, é um anacronismo o *furor teutonicus* nietzschiano, que consiste na expectativa de um conceito moderno de autoria em um contexto no qual essa idéia era absolutamente outra, com a agravante de se pautar sobre noções pós-românticas de originalidade.

Por um lado, em Horácio o ato tradutório é entendido como uma modalidade de apropriação da tradição e o bom poeta deve ter cuidado para não se mostrar servil ou inábil na utilização desse recurso², como se pode encontrar, num passo da *Ars Poetica*, em que não se demonstra uma nítida distinção entre imitação e tradução relativamente ao reaproveitamento da tradição literária:

Publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem,
nec uerbo uerbum curabis reddere, fidus
interpres nec desilies imitator in arctum.

(*De Arte Poetica*, 131-4)

Um tema público será seu por direito,
se não cair em circunlóquios desprezíveis,
nem traduzir termo por termo como intérprete
fiel e se imitando não meter os pés pelas mãos.

Por outro lado, mesmo com a vigência de uma concepção de tradução que chamaríamos “livre”, não se pode negar a existência do *fidus interpre*s, “tradutor fiel”, e de versões literais, como comprova Cícero no *De legibus*, referindo-se às possibilidades tradutórias dos textos platônicos: *Quid enim negotii est eadem prope uerbis isdem conuersa dicere?*, “Que problema há em dizer as mesmas coisas traduzidas quase nas mesmas palavras?” (*De legibus*, II, 17).

Nesse sentido, convém notar a complexidade da concepção de tradução para os romanos e, mesmo, sua proximidade às grandes dicotomias tradutórias que nos intrigam até hoje. Assim, guardadas as devidas diferenças de espaço, tempo e cultura – algumas das quais infelizmente intransponíveis, mas quase sempre traduzíveis –, a abordagem metalingüística acerca da prática tradutória que Cícero apresentou no seu *De optimo genere oratorum*, “O melhor estilo de oradores”, ainda tem muito a nos ensinar.

Apesar do entusiasmo com que muitos autores romanos se entregavam à atividade tradutória, é Cícero quem nos fornece um sólido testemunho sobre esse campo de atuação ao ensaiar um projeto de tradução em que delimita: procedimentos de transposição; lugar do texto original; lugar da tradução, e considerações sobre o contexto de recepção de traduções em sua época. Pode-se dizer que ele é o precursor daquele expe-

diente “Nota do Tradutor”, comum a grande parte das empreitadas tradutórias até os dias de hoje, já que o *De optimo genere oratorum* é um pequeno prefácio de Cícero às suas versões latinas de Ésquines e de Demóstenes.

Essa pequena obra de 23 parágrafos é geralmente entendida como um adendo ao *Orator*, já que dá continuidade à famosa polêmica do Arpinate contra os jovens neoáticos. Cícero elege como melhor estilo ático aquele exercido por Demóstenes, buscando provar e ratificar esse seu ponto de vista ao discursar qual se fosse um Demóstenes latino. No *De optimo genere oratorum*, está em questão não só a divulgação do texto retórico grego, mas um ensaio sobre o melhor estilo de oratória em latim: a tradução serviria como demonstração àqueles que quisessem escrever segundo os preceitos do aticismo. O tradutor, então, garante que, de acordo com o método tradutório adotado em sua versão, o aticismo estaria reenunciado modelarmente no seu texto – *Hic labor meus adsequitur ut nostri homines [...] ad quam eos [Atticos] quasi formulam dicendi reuocent, intelegant (De optimo genere oratorum, 15)*.

Infelizmente as traduções da “Oração da Coroa” de Demóstenes e da “Oração contra Ctesifonte” de Ésquines, não nos chegaram, fato que nos priva de vislumbrar o trabalho na prática. Resta-nos, contudo, o exercício teórico de Cícero que se revela um projeto tradutório para verter os oradores gregos.

Está no horizonte deste artigo divulgar esse legado ciceroniano, bem como, estimular as discussões sobre a atualidade, para nós modernos, de algumas reflexões suas sobre o tema da tradução, em especial o legítimo cuidado de Cícero com a preservação da expressividade do texto de partida no texto de chegada.

Com essa finalidade, procuramos chamar atenção a três elementos centrais desse projeto de tradução, distribuindo-os em três itens, a saber: 1. A *persona* do tradutor; 2. Fidelidade; 3. A tradução como paradigma. Neles comentamos questões de teoria e prática tradutória, sempre que possível atentando para correlações possíveis entre as idéias ciceronianas e as de autores modernos sobre o fazer tradutório.

UM PROJETO TRADUTÓRIO PARA OS ORADORES GREGOS

1. A PERSONA DO TRADUTOR

Conuerti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini et Demostheni; nec conuerti ut interpres, sed ut orator [...] (CÍCERO, De optimo genere oratorum, 14).

Traduzi, então, dos áticos dois discursos notáveis e contrários entre si, um de Ésquines, outro de Demóstenes, autores dos mais eloqüentes. E não os traduzi como um tradutor, mas como um orador.

Salta aos olhos no texto ciceroniano a oposição num nível profundo dos termos *interpres* e *orator*. *Interpres* é, segundo a definição de Isidoro de Sevilha, *quod inter partes medius sit duarum linguarum, dum transferet (Originum liber, X, 123)*, ‘o que é o mediador entre interlocutores de duas línguas, enquanto traduz’ e, por extensão de sentido um intermediário e um mediador entre duas partes. O próprio Cícero expõe ironicamente essas acepções do termo em *In Verrem II, III, 84, 8*

A. Valentius est in Sicilia interpres, quo iste interprete non ad linguam Graecam, sed ad furta et flagitia uti solebat. Fit hic interpres, homo leuis atque egens, repente decumanus.

A. Valêncio é intérprete na Sicília. Verres tinha o costume de o usar não como tradutor (*interprete*) para a língua Grega, mas como intermediário para os furtos e depravações. Esse intermediário (*interpres*), um homem leviano e ávido, tornou-se repentinamente um cobrador de impostos.

Interpres designa o fazer tradutório daqueles tradutores ocupados em tornar comunicável e compreensível o conteúdo de uma determinada mensagem: seja no nível intralingual³, interpretando signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, *legis interpretes* (CÍCERO, *De legibus*, II, 62); seja no nível interlingual, interpretando signos verbais a partir de alguma outra língua, *interprete non ad linguam Graecam* (cf. supra); seja no nível intersemiótico, interpretando signos não-verbais por meio de signos verbais, tal como em *interpres portentorum* e, em outro passo, *interpres somniorum* (CÍCERO, *De Diuinatione*, I, 39,11; 132, 6).

Traina, em um dos estudos fundamentais sobre a prática da tradução na Antigüidade, o livro *Vortit barbare* de 1974, ao analisar a sinonímia latina dos verbos que significam “traduzir”, constata que o verbo

interpretari (derivado de *interpres*) diz respeito sobretudo à transposição do conteúdo, averbando sua definição com o seguinte trecho do *De finibus* III, 35: *perturbationes animorum [...] quas Graeci pathe appellant, poteram ego uerbum ipsum interpetans morbos appellare*, “as alterações dos ânimos que os Gregos chamam *páthe*, eu, traduzindo com a mesma palavra, podia chamar de ‘doenças’” (TRAINA, 1974, p. 58).

Sobre o termo *orator* quem melhor do que Cícero para qualificá-lo? *Orator*, “orador”, é a condição ideal do homem público romano, versátil tanto no trato com as palavras, quanto nas habilidades de governar os povos. Convém lembrar que aqui é o próprio Arpinate a dizer “eu traduzi como orador”, o que significa dizer no bojo do *De optimo genere oratorum*, “O melhor estilo de oradores”, que ele está se considerando o melhor orador romano traduzindo o melhor da oratória grega.

Mas a questão teórica que o termo *orator* coloca é aquela da conveniência do gênero discursivo do texto de partida no texto de chegada. Diante de um texto oratório é necessário que o tradutor assuma a *persona* ou “a máscara” de *orator*, ou seja, que esteja atento para o *genus* (estilo) e para a *uis* (*força expressiva*) do discurso praticado pelo autor do texto de partida (CÍCERO, *Optimum genus oratorum*, 14). Note-se que a construção de uma afinidade psicológica entre tradutor e autor, algo a que Brodsky (1994) modernamente atentou, parece estar pré-configurada nessas formulações de Cícero.

Nesse caso específico, é preciso que o tradutor se esforce por se portar como um orador ático e, se os áticos são os melhores, é preciso traduzi-los com o estilo latino mais sublime: *non enim iam quaerimus quid sit Attice, sed quid sit optime dicere*, “já não procuramos o estilo dos áticos, mas um modo excelente de discursar” (*De optimo genere oratorum*, 12). Nos termos da retórica ciceroniana, a teorização sobre a *persona* do orador está presente no *Orator*, 72, num passo em que se trata do *decorum*, ou seja, da “conveniência” do orador no tocante às várias instâncias de enunciação, a saber: quem fala, o que fala, a quem se fala. *At persona alii peccant aut sua aut iudicum aut etiam aduersariorum nec re solum sed saepe uerbo*, “mas outros erram quanto à *persona*, seja a sua própria, seja a dos juízes ou a dos adversários, não apenas no assunto, mas freqüentemente em relação à palavra” .

O uso de hexâmetros nas versões ciceronianas de Homero e de metros jâmbicos nas versões dos trágicos gregos pode constituir um

índice de que esse comprometimento com o gênero discursivo do original é um ponto pacífico dentro da concepção tradutória ciceroniana.⁴

2. FIDELIDADE

[...] *Conuerti ... sentiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruaui. Non enim ea me annumerare lectori putauit oportere, sed tamquam appendere* (CÍCERO, *De optimo genere oraturum*, 14).

Traduzi [...] usando as mesmas idéias, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considerei necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o estilo e o vigor da expressão. Não julguei que fosse apropriado contabilizar as palavras para o leitor, mas como que sopesá-las.

Essas formulações ciceronianas dizem respeito àquilo que se convencionou chamar ‘fidelidade’ ao original, formulação sem dúvida das mais polêmicas no campo da tradução. Segundo milenar tradição, nos exercícios tradutórios, os professores de latim esperamos do seu aprendiz a expressão mais literal possível do enunciado latino, para que se possa verificar a correta compreensão dos casos, tempos verbais e torneios frasais na língua de chegada. O problema é que quando se pensa a tradução num nível mais adiantado de estudo, esse antigo hábito de aprender pode trazer conseqüências desastrosas, mesmo a tradutores dos mais alentados.

Para ficar com um exemplo dos equívocos cometidos em nome de um entendimento estreito de fidelidade, pode-se citar um tradutor famoso que verteu o *summum jus, summa injuria* (Cícero, *De officiis*, I, 10, reproduzo a grafia da fonte) por *O maior direito (é) a maior injustiça* (RÓNAI, 1980, p. 168). Veja que na ânsia de corresponder adjetivo por adjetivo, substantivo por substantivo, função gramatical por função gramatical, o tradutor consegue pouco menos que uma paráfrase da *sententia* latina...⁵

Cícero condena a pretensa fidelidade do palavra por palavra, pensando a tradução em segmentos discursivos maiores, tais como as *sententiae*, “idéias”, sem nunca perder de vista a expressividade do texto

oratório, que presume excelência dos enunciados tanto na forma, quanto no conteúdo. Nesse sentido, ele formula a idéia da afinidade entre tradução e original, propondo a troca da metáfora contábil do “um por um” (*ennumerare*), pela metáfora do equilíbrio na balança (*appendere*).

No *De finibus*, Cícero externaliza um pouco mais detalhadamente o seu entendimento sobre o “palavra por palavra”, opondo-se claramente à tradução por decalque:

Nec tamen exprimi uerbum e uerbo necesse erit, ut interpretes indiserti solent, cum sit uerbum, quod idem declaret, magis usitatum. Equidem soleo etiam, quod uno Graeci, si aliter non possum, idem pluribus uerbis exponere. (De finibus, III, 15)

Não será necessário que se traduza letra por letra, tal qual costumam os tradutores ineptos, mesmo existindo palavra mais corrente que expresse a mesma coisa. De fato costume também, não achando outra saída, empregar para um único termo grego várias palavras latinas[...].⁶

Pensando em uma equivalência expressiva, e por isso mesmo mais afinado com a relativização do palavra por palavra operada por Cícero, Alceu Dias Lima verteria aquela mesma máxima *summum ius summa iniuria* por: “Direito em excesso é excesso de injustiça” (LIMA, 1995, p. 15).

Segundo Traina, em latim, a idéia de reelaboração expressiva (*rifacimento*) é sugerida pelo próprio uso do verbo *uertere*, que “referindo-se à obra de arte, indica a tradução artística, que não tem fins práticos, mas estéticos” (TRAINA, 1974, p. 64). De fato, o conceito expresso por *uertere* pressupõe as particularidades das práticas literárias romanas apontadas no início deste artigo, ou seja, a tibieza da fronteira entre o original e a sua reutilização literária. Consciente disso Traina esclarece que *uertere* é “o traduzir competindo com o modelo, o *zelos* grego aplicado ao bilingüismo romano, desde a *Oduvia* liviana” (TRAINA, 1974, p. 64).

Não obstante essa especificidade, permanece possível uma compreensão mais livre do nosso traduzir como *uertere*, ainda que se ensaie uma reformulação da nossa idéia de tradução como quer Lima:

pode-se quem sabe designar por tradução discursivo/textual, ou tradução simplesmente, aquela que assim se pode definir: “é a procura de um equivalente, e não de um substituto. Requer pelo menos uma afinidade estilística, quando não psicológica” (BRODSKY, 1994, p.86). Estabelece-se, nesse conceito de tradução, como critério de verdade, o reconhe-

cimento da unidade texto a ser traduzida nas suas determinações próprias de texto. (LIMA, 2003, p. 13)

Trabalhando com a idéia de tradução como equivalência em que pese forma e conteúdo verbal como unidade textual, é possível aplicar hoje a dimensão do *uertere* ciceroniano, em toda sua ousadia e pertinência, sem cair na descrença academicista que censura recriações de textos antigos. Afinal, a idéia de *fides*, “fidelidade”, no nível discursivo já estava presente em Cícero e Quintiliano. Este último em excerto amplamente citado, no qual trata da construção do efeito de sinceridade, dizia: *sic proderit plurimum causis, quibus ex sua bonitate faciet fidem. Nam qui dum dicit malus uidetur utique male dicit*, “assim o orador vai tirar mais proveito das causas, nas quais construa a fidelidade a partir de sua excelência. Pois quem parece mau quando discursa, geralmente discursa mal” (QUINTILIAN, *Inst. Or.*, VI, II, 18).

3. A TRADUÇÃO COMO PARADIGMA

[15] *Hic labor meus hoc adsequitur, ut nostri homines, quid ab illis exigant, qui se Atticos uolunt, et ad quam eos quasi formulam dicendi reuocent, intellegant. [...] [23] Quorum ego orationes si, ut spero, ita expressero uirtutibus utens illorum omnibus, id est sententiis et earum figuris et rerum ordine, uerba persequens eatenus, ut ea non abhorreant a more nostro (quae si e Graecis omnia conuersa non erunt, tamen ut generis eiusdem sint, elaborauimus), erit regula, ad quam eorum dirigantur orationes qui Attice uolent dicere* (CÍCERO, *De optimo genere oratorum*, 15.23).

[15] Este meu trabalho tem o propósito de fazer os nossos homens compreenderem, de um lado, o que devem exigir daqueles que se querem áticos, de outro, a fórmula discursiva pela qual devem reenunciar esses áticos.[...] [23] Se eu tiver expressado o discurso deles, segundo desejo, utilizando-me de suas qualidades todas, –aquelas presentes nas idéias, seja no tocante às figuras de linguagem, seja na sua concatenação–, e perseguindo até mesmo suas palavras, à medida em que elas não se distanciem do nosso uso (se não traduzimos todos os termos do grego, estivemos, contudo, trabalhando intensamente para que fosse mantido o mesmo estilo), eis que teremos aqui um modelo, para se cotejarem os discursos daqueles que quiserem discursar ao modo dos áticos.

Voltando àquela discussão inicial, Cícero traduz esses discursos oratórios para constituir um cânone do ‘melhor estilo de oradores’. O

seu propósito é fornecer paradigmas através da imitação em latim da excelência da oratória grega, ou seja, a tradução para ele deveria estimular uma potencialização expressiva da própria língua de chegada.

O que motiva o Cícero tradutor na sua empreitada, diferentemente dos filões editoriais dos nossos dias, é o desejo de contribuir para o desenvolvimento da expressão literária do seu idioma. Ao traduzir, ele luta com sua própria língua e nessa sua batalha de fazer o latim *exprimere* a eloquência grega, Cícero parece estar se comprometendo com aquele dizer do nosso Guimarães: “O melhor dos conteúdos nada vale, se a língua não lhe faz justiça” (LORENZ, 1995, p. 53).

Assim, se a eloquência se constrói de palavras e idéias, *eloquentia constat ex uerbis et ex sententiis*, como afirma Cícero, o trabalho reside em re-expressar as palavras e as idéias, com vistas ao estabelecimento de um novo paradigma oratório, bem expresso no gracejo que encerra o opúsculo, *Aeschinem ipsum Latine dicentem audiamus*, “ouçamos o próprio Ésquines declamando em latim”.

Essa postura ante o texto traduzido, que Nietzsche inadvertidamente trataria por furto, na verdade, tangencia algumas das modernas reflexões sobre tradução – penso naquelas de Walter Benjamin –, para as quais “o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da própria língua” (BENJAMIN, 2001, p. 211).

Depois de fazer os postulados do parágrafo 14, Cícero os retoma demonstrando uma certa consciência do seu exercício teórico por um *hic labor meus*, “este meu trabalho”, que poderia estar se referindo tanto às considerações do prefácio, que é o *Optimum genus oratorum*, quanto à obra toda, ou seja, prefácio e traduções. Mas esse seu *labor* recebe duas qualificações bastante interessantes e esclarecedoras: ao chamá-lo de *formula dicendi*, “fórmula discursiva”, e de *regula*, “modelo”, Cícero enfatiza o caráter didático de seu texto em latim que ousa estabelecer, a partir de uma tradução expressiva, um aticismo latino. Veja que a teorização acerca do traduzir como *orator* tem como finalidade a afirmação de um estilo de oratória, motivada pela polêmica dos neoáticos aos quais o Arpinate tinha chamado ironicamente de *studiosi*⁷.

O nosso crítico de tradução avança sobre o terreno da discussão estética, chamando atenção para delicadas questões de transposição estilística. Ele verte Demóstenes e Ésquines segundo um estilo que julga ser equivalente no seu vernáculo. É de se notar a consciência de Cícero

sobre sua majestade na cena literária romana, a ponto de ele estabelecer, via tradução, o *opimum genus*, “o melhor estilo”. Traduzir para gerar modelos de excelência literária: eis a sua motivação.

Contextualizar essa teoria tradutória com a própria concepção do “melhor estilo”, presente especialmente no *Orator*, é um trabalho que está fora do escopo do presente artigo, mas que poderá vir a ser objeto de futuras reflexões.

CONCLUSÃO

Dada a importância de se pensar a tradução nos nossos estudos clássicos, num momento em que as modernidades tradutológicas se nos afiguram como um *déjà vu*, retomar essas idéias de Cícero é uma tentativa de redimensionar nossas práticas tradutórias a partir de um grande pensador do passado. Procuramos, também, oferecer uma contribuição aos estudos de história da tradução que, muitas vezes, ao abordar a tradução na Antiguidade, redonda em anacronismos como aqueles de Nietzsche.

Convém deixar claro que não se está criticando a chamada tradução filológica, que, sem visar um fim em si mesma, tem como preocupação maior a transmissão do conteúdo dos textos clássicos, servindo como um dicionário para o acesso ao texto original. O exercício reflexivo sobre a atividade tradutora, que se fez aqui, procura apontar os equívocos das práticas de tradução escolar, cuja literalidade, não servindo a fins estilísticos na língua de chegada, é marcada pelo desprezo do vernáculo. Sendo a tradução o único acesso que o grande público possui para conhecer o legado da Latinidade, combatemos as injustiças que já Cícero repudiava e que, vez por outra, podem se voltar contra ele, quando vemos se divulgarem, como suas por direito, máximas inexpressivas tais como: ‘o maior direito (é) a maior injustiça’.⁸

ABSTRACT

In the translation studies, Cicero is generally quoted as a precursor of a metalinguistic approach to the translatory act and translation. The questions that he approached in this area, even not being part of a definitive translation theory, represent important opinions of an ancient writer and translator about the complexity of literary translations. This paper intends to instigate discussions about the ideas on Cicero’s texts

literary translations and, moreover, to stimulate academic discussions about the validity and propriety of some ciceronian contributions to translation, mainly, about Cicero's accurate attention with the poetic expression in the target language.

Key words: Cicero; translation studies; poetic expression.

NOTAS

¹ Todas traduções são do autor deste artigo, a não ser que se explicita a fonte. Quando não abonados nas referências bibliográficas, os textos latinos utilizados foram aqueles das edições "Les Belles Lettres".

² Aliás a prática, entre os poetas cômicos latinos, da *contaminatio* (tal como Terêncio a define no prólogo da *Andria* v. 16), ou seja, 'a junção de dois ou mais argumentos, mostra a validade dessa constatação horaciana desde as primeiras obras literárias latinas por nós conhecidas.

³ Os termos intralingual, interlingual e intersemiótica seguem a nomenclatura de Jakobson das três espécies de tradução (JAKOBSON, 1997, p. 64-5).

⁴ A título de informação, há um catálogo dessas versões gregas na edição dos fragmentos poéticos à cargo de Soubiran (1972).

⁵ Não se quer aqui menosprezar o grande trabalho de Paulo Rónai como tradutor e como crítico de tradução. Todos estão sujeitos a uma versão menos feliz, mormente alguém com tão vasta e poliglota produção como Rónai: *quandoque bonus dormitat Homerus* (HORÁCIO, *De Arte Poetica*, 359).

⁶ Furlan (2001) reporta um catálogo dos excertos sobre tradução na obra de Cícero em artigo que, embora não exaustivo, é o que existe de mais acessível em português para uma noção mais ampla das concepções tradutórias em Roma. Reproduzo esse catálogo mínimo: *Acad.* I, 10; *De Leg.* II, 17; *Tusc.* III, 41.44; *Ad Att.* VI, 2, 3; *De fin.* II, 13; III, 15; III, 35.

⁷ Ao mesmo tempo que o termo *studiosi* qualifica 'os interessados', 'os curiosos', ele nomeia também os 'aprendizes' ou 'estudantes'.

⁸ O presente artigo foi se constituindo a partir do nosso trabalho de tradução do *Optimum genere oratorum*, ainda inédito, bem como em discussões sempre profícuas com os Professores Alceu Dias Lima, João Batista Toledo Prado, José Dejalma Dezotti e Márcio Thamos, a quem expressamos sinceros e inestimáveis agradecimentos. Evidentemente eventuais cochilos são de nossa total responsabilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, W. (Org.) *Clássicos da teoria da tradução I*. Florianópolis: EDUFSC, 2001. p. 187-215.

- BRODSKY, J. O filho da Civilização. In: _____. *Menos que um*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 1994. p. 73-87
- CICÉRON. *Aratea. Fragments poétiques*. Texte établi et traduit par Jean Soubiran. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- _____. *L'orateur. Du meilleur genre d'orateurs*. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Les belles lettres, 1964.
- FANTHAM, E. *Roman literary culture*. London: Johns Hopkins University Press, 1996.
- FURLAN, M. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I – Os romanos. *Cadernos de tradução*. v. 2, n. 8. Florianópolis: NUT, 2001, , p. 11-28.
- JAKOBSON, R. *Linguagem e comunicação*. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ISIDORE OF SEVILLE. W. *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*. Edited by M. Lindsay. Oxford: 1911.
- LORENZ, G. Diálogos com Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 27-61.
- LIMA, A. D. *Uma estranha língua*. São Paulo: Edunesp, 1995.
- _____. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área da tradução. *Itinerários*, Araraquara, n. especial: 13-22, 2003.
- NIETZSCHE, F. Sobre o problema da tradução. Trad. Richard Zenker. In: HEIDERMAN, W. (Org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: EDUFSC, 2001. p. 27-61.
- QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Texte revue et traduit par H. Bornecque. Paris: Garnier, 1933. V. II
- RÓNAI, P. *Não perca o seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- TRAINA, A. *Vortit barbare: le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*. 2. ed. Roma: Ed. dell'Ateneo, 1974.

HEITOR E ANDRÔMACA, DA FESTA DE BODAS À CELEBRAÇÃO FÚNEBRE: IMAGENS DO CASAL NA ILÍADA E EM SAFO (FR. 44 VOIGT)¹

Giuliana Ragusa

RESUMO

Neste artigo, o Fr. 44 Voigt de Safo e os cantos VI, XXII, XXIV da *Ilíada* de Homero são abordados como retratos, respectivamente, da alegre festa de bodas de Heitor e Andrômaca em Tróia e da dor da separação irrevogável do casal pela morte prematura do príncipe. Em Safo, a narrativa lírica enche-nos os sentidos com a riqueza de detalhes da festa de enlace dos noivos. Na *Ilíada*, nos referidos cantos, toca-nos o comovente adeus do casal, o tombar do herói e a última fala da jovem viúva ao corpo do marido. Sendo a *Ilíada* nossa primeira fonte para a história trágica do casal, é impossível contemplar a cena sáfica de alegria sem a memória triste dos versos homéricos, cujos ecos podem ser percebidos na nota amarga tocada quase ao fim do fragmento de Safo e nos paralelos notáveis entre as celebrações de casamento e os funerais na cultura grega.

Palavras-chaves: Safo; *Ilíada*; casamento; morte; festividade.

O texto do Fr. 44 Voigt de Safo (Lesbos, c. 630 a.C.) tem por fontes principais os papiros de Oxirrincos 1232 (primeira metade do século III d.C.) e 2076 (primeira metade do século II d.C.), publicados, respectivamente, por B. P. Grenfell e A. S. Hunt em 1914, e por este em 1927. A essas fontes de transmissão direta somam-se outras de transmissão indireta, ou seja, citações em textos antigos². Eis o Fr. 44 Voigt:

(...)
Chípr(e ?/ Ciprogênia?) [- 22]...;
Veio o arauto ... [- 10 -]... [...]
Ideu [..]... .. , veloz mensageiro:
< “ > 3a
e do resto da Ásia ...[.]... glória imperecível.
Heitor e os companheir[o]s a de vivos olhos trazem 5
de Tebas sacra e da Plácia de [fo]ntes perenes – ela,

*delicada Andrômaca –, nas naus, sobre o salso
mar. E muitos [bra]celetes áureos e vestes
de púrpur[a] fragr[an]tes, adornos furta-cor,
incontáveis cálices prateados e marfins”.* 10

*Assim falou; e rápido ergueu-se o p[a]i querido;
e a nova, cruzando a ampla cidade, chegou aos amigos.
De pronto os troianos às carruagen[s] de boas rodas
atrelaram as mulas, e nelas su[b]iu toda a multidão
de mulheres e junto as virgen[s] (...?)tornozelos,
mas apartadas as fil[h]as de Príamo[* 15

*e cava[los] os homens atrelaram aos ca[rros
[(...) moços solteiros, e por um largo espa[ç]o [(...)
[(...) os condutores das carruagens [.....]-[(...)-[
[(...)-[20*

< desunt aliquot versus >
s]ímeis aos deuse[s
] sacro, em multidõ[es
rumou []... em direção a Íli[o
e a flauta de doc[e] som [] se mistur[ou
e o s[o][m das c]astanol[as] e então as vir[gens

25
*cantaram uma canção sac[ra e che]gou aos céus
eco divino ...[
e em toda parte estava ao longo das ru[as
crateras e cálices ... [...] ... [..] ... [.]-[
mirra e cássia e incenso se misturavam 30
e as mulheres soltavam alto brado, as mais velha[s,
e todos os homens entoavam adorável e alto
peã invocando o Arqueiro hábil na lira,
e hineavam Heitor e Andrômaca, aos deuses síme[is].³*

Esses trinta e quatro versos perpassados por mutilações e lacunas inserem-nos na saga de Tróia trazendo à tona personagens que vemos principalmente na *Ilíada*, como o arauto Ideu, o herói Heitor e sua esposa, Andrômaca, o rei Príamo e o deus Apolo, protetor dos troianos na guerra. A leitura dos cerca de 200 fragmentos que restaram da lírica sáfica mostra que o fragmento é no *corpus* de Safo – poeta célebre, sobretudo, pela sua lírica monódica e pelos seus epitalâmios - o único exemplar de poesia narrativa não-épica que bem conhecemos da leitura de Estesícoro (c. 652-553 a.C.)⁴.

Estruturalmente, o fragmento divide-se em dois momentos. No primeiro (vv. 1-10), chega o arauto Ideu que anuncia a todos a vinda a Tróia de Heitor e Andrômaca. No segundo (vv. 11-34), essa mensagem se espalha e tem início uma procissão em honra dos noivos. A linguagem, a atmosfera e a métrica que constroem essas etapas estão permeadas pela tradição épico-homérica. Dela e de seu dialeto jônico, o texto de Safo, em dialeto lésvio-eólico, empresta palavras e soluções morfológicas⁵, expressões formulares, personagens e um metro que lembra o hexâmetro típico da poesia épica, o “pentâmetro dactílico eólico”, uma estrutura de base glicônica – logo, lésvio-eólica - com expansão dactílica⁶.

A despeito do marcante influxo épico-homérico na composição do fragmento, comentado extensamente por B. Marzullo (1958: 140-94), a cena das bodas de Heitor e Andrômaca ou, mais precisamente, da chegada do casal à terra do noivo não se vale, até onde se pode afirmar, de nenhum modelo da poesia épica ou mesmo da iconografia em torno do ciclo troiano⁷.

Em parte devido à posição singular do Fr. 44 Voigt no *corpus* sáfico, em parte devido exatamente ao seu forte sabor épico não encontrado em nenhum outro fragmento de Safo, a autoria do texto foi, desde a publicação de suas fontes papiráceas, objeto de polêmica. Em artigo de 1936, D. L. Page trata dessa questão⁸ observando que, negada sua atribuição à poeta, estaria resolvido o incômodo suscitado pela atipicidade do fragmento se comparado aos demais textos remanescentes da poeta de Lesbos. Mas essa solução é precária, pois não apaga a existência do fragmento que abriria uma nova questão: se não são da lavra de Safo os seus versos, quem seria o autor do poema? Ou bastaria enquadrar o fragmento no arquivo dos textos de autoria desconhecida? Essas perguntas, embora pertinentes, não encontram senão o silêncio dos especialistas.

Segundo Page (1936:10), para formular a negação da autoria de Safo de maneira sólida, seria preciso ir além e provar que estão equivocadas pelos menos três fontes que, consistentemente, apontam o fragmento como obra da poeta: os dois papiros de Oxirrincos – que trazem o Fr. 44 como o último do Livro II de Safo compilado em Alexandria, todo ele em versos pentâmetros dactílicos eólicos⁹ - e uma passagem do *Banquete dos sofistas* (livro XI, 460d), de Ateneu, em que o verso 10 do fragmento é citado e atribuído a um poema do “segundo livro” (*en tõi b*)¹⁰ de Safo. Page ressalta que houve tentativas nesse sentido desde a publica-

ção do primeiro papiro com o texto, em 1914, sobretudo com base na linguagem do fragmento e no “efeito cumulativo de formas anormais” variadas - métricas, de flexão e de vocabulário - do ponto de vista do dialeto lésbio, mas observa que a despeito dessas tentativas o Fr. 44 Voigt continua a figurar entre os fragmentos sáficos nas edições críticas, nas comentadas e nas traduções.

AS BODAS DE HEITOR E ANDRÔMACA: UMA IMAGEM FESTIVA NA TRÓIA DE SAFO

No primeiro verso legível do fragmento encontram-se as letras *Kupro* seguidas de uma lacuna de cerca de vinte e duas letras. Duas palavras poderiam estar grafadas: *Kúpros* (“*Chipre*”), nome da ilha de Afrodite que se configurava, na Antigüidade, como um entrecruzamento entre Grécia e Oriente; *Kuprogénea* (“*Ciprogênia*”), um dos nomes da deusa mais empregados na literatura grega¹¹. Essa dúvida está longe de ser solucionada; daí a manutenção das duas possibilidades em minha tradução.

A presença de Afrodite no verso 1 do Fr. 44 de Safo não seria estranha: ela é mãe de Enéias e protetora dos troianos, como Apolo, mencionado por seus epítetos no verso 33. Ademais, suas principais prerrogativas inserem-se na esfera da sexualidade e do *gámos* (“boda”), palavra que, em seu sentido primeiro, denomina “o ato sexual em si mesmo”¹². O tema do fragmento guarda, portanto, afinidades com a esfera de atuação da deusa que, na *Ilíada* (canto XXII, vv. 470-2), aparece como aquela que presentou Andrômaca com um véu no dia em que Heitor a levou de Tebas.

Os dois versos seguintes, bastante corrompidos, nos levam ao tempo da narrativa: o passado. Em linguagem altamente imagética, o narrador distanciado vai reconstituindo as cenas do evento festivo, das quais a primeira é a chegada do “*arauto*” (*kâruks*, v. 2) Ideu, o mais célebre dos arautos troianos da *Ilíada*, caracterizado como *tákhus ángelos* (“*veloz mensageiro*”, v. 3), uma fórmula épico-homérica.

Após sua chegada, Ideu fala em discurso direto (vv. 3a-10), um procedimento narrativo que presentifica uma ação passada. Conforme sinaliza o verso 3^a, em branco, o início dessa fala se perdeu; e a lacuna poderia conter um ou mais versos, segundo Grenfell e Hunt (1914: 48). O verso 4 encerraria uma ou mais frases e está corrompido na altura do terceiro e do quarto pés. Nele, lemos apenas “*Ásia*” (*Asías*) - primeira ocorrência - e a famosa expressão *kléos áphthiton* (“*glória imperecível*”).

vel”¹³, que sintetiza um ideal heróico a alcançar e a ser preservado no canto épico.

Essa expressão aparece em Homero apenas uma vez, no canto IX da *Ilíada*, em meio a uma longa resposta de Aquiles a Odisseu (vv. 309-429) no episódio da infrutífera ida deste, de Ájaz e de Fênix ao Pelida para o convencer a se reintegrar aos gregos na luta contra os troianos e a superar sua ira por Agamêmnon. Ao lembrar a todos o seu “*duplo destino*” (*dikhthadías kêras*, v. 411), Aquiles declara que, ficando em Tróia, não retornará à sua terra, Ftia, mas alcançará, pelos seus feitos na guerra, *kléos áphthiton* (v. 413) – “glória imperecível”¹⁴. No caso do fragmento de Safo, a condição materialmente deteriorada dos vv. 3a-4 não permitem uma avaliação do contexto em que essa expressão aparece. Mesmo assim, L. Rissman sugere ser

altamente provável que Ideu anuncie a Príamo que glória imperecível chegou a Tróia e a todo o resto da Ásia. Essa glória é então especificada: Heitor e seus companheiros estão trazendo a noiva dele. O casamento com a própria Andrômaca é o [*kléos áphthiton*] (1983: 123).

Logo, Rissman acredita que Safo, ao usar a expressão *kléos áphthiton*, está dialogando diretamente com sua ocorrência na *Ilíada*, criando uma equivalência entre o herói Aquiles e a heroína Andrômaca. Como será visto aqui, não será esta a única relação entre os personagens.

A edição dos versos 5 e 10 compreende, ainda, o discurso do arauto finalmente legível. Nele, Ideu nomeia e descreve, valendo-se da dupla adjetivação¹⁵, a noiva que trazem Heitor e seus “*companheiros*” (*sunétairoi*, v. 5); depois, ele fornece uma espécie de pequeno catálogo do dote de Andrômaca. Pode-se dizer que é a noiva o centro das atenções na celebração do casamento; é para ela que o arauto se volta em sua fala.

O primeiro epíteto composto que sai da boca de Ideu é *elikópida* (v. 5; no ático, *helíkops*¹⁶), “*de vivos olhos*”. Este aparece antes em Homero, uma única vez no feminino singular, para qualificar Criseida, *helikópida koure*, “*moça de vivos olhos*”, no canto I (v. 98) da *Ilíada*¹⁷. A tradução “*vivos*”, que busca enfatizar a vivacidade do movimento e do brilho dos olhos femininos, é uma das possibilidades para a primeira metade do epíteto (*helik-*) que comporta, ainda, os significados “negro, escuro”¹⁸.

Observe-se, ainda, que, na *Ilíada*, *helikópida* acompanha o termo *koure*, “*moça*”, que implica uma virgem. Essa condição de Criseida difere da de Andrômaca, pois quando esta chega a Tróia vinda “*de Tebas*

*sacra e da Plácia*¹⁹ de fontes perenes” (*Thébas eks iéras Plakías t’ ap’ aïnnáo*), já se casou com Heitor em sua cidade.

O uso do epíteto *helikópida* é amplo na poesia grega, sendo atribuído, entre outros exemplos, a Afrodite, deusa que rege o sexo e o amor erótico, aos guerreiros aqueus na épica de Homero e a uma criatura monstruosa como a Équidna, na *Teogonia* de Hesíodo²⁰. Similar a ele é um outro epíteto composto, mas não homérico, cuja primeira ocorrência consta desse poema hesiódico (v. 16), *helikoblépharon*, para o qual é apropriada a mesma tradução de *helikópida*. Na *Teogonia*, ao caracterizar Afrodite, *helikoblépharon* sublinha a um só tempo sua vivacidade e o caráter *coquette* da deusa²¹.

O que é notável em ambos esses epítetos é o enfoque nos olhos, no brilho e movimento deles; e o emprego de ambos no feminino marca a vivacidade das moças e também sua sensualidade erótica, pois o olho era para os gregos “o assento do desejo, e o olhar era sempre responsável pelo instante da capitulação erótica²²”.

Além de *elikópida*, Andrômaca é *ábran* (v. 7), “delicada”, epíteto oriundo de *habrosúne* (“delicadeza, luxúria, malemolência”), cujas formas adjetivas são encontradas na tragédia e na lírica, mais especialmente na lírica de Safo. No Fr. 44, *ábran* caracteriza uma noiva recém-casada transferindo-lhe sua carga de sensualidade e erotismo. Não é casual o fato de que no universo lírico de Safo, fortemente marcado pela sensualidade, a *habrosúne* e seus adjetivos sejam recorrentes, pois portam em si mesmos um “sentido voluptuoso”²³.

No fragmento de Safo, portanto, a noiva de Heitor, na dupla adjetivação formulada por Ideu, tem sua sensualidade ressaltada, algo que também o seu dote, apresentado pelo arauto, sublinhará, pois se trata de uma porção de elementos luxuosos, valiosos e sensuais²⁴:

“muitos braceletes áureos” (*pólla elígmata khrúsia*, v. 8);

“vestes / de púrpura fragrantas”

(*kámmata / porphúra kataútmena*, vv. 8-9);

“adornos furta-cor” (*poíkl’ athúrmata*, v. 9);

“incontáveis cálices prateados” (*argúra t’ anáarithma potéria*, v. 10);

“e marfins” (*kaléphais*, v. 10)

Eis as riquezas que Heitor e seus homens vêm trazendo nas naus sobre o “*salso mar*” (v. 7) – diz o epíteto homérico *álmuron*²⁵ -, num percurso geográfico situado na Ásia Menor e familiar aos leitores da *Ilíada*,

especialmente do canto VI (vv. 396 e 415-6). Áureas jóias, tecidos purpúreos perfumados, adornos, cálices de prata, marfim. Esses são alguns dos produtos do intenso comércio de luxo entre os gregos, os compradores, e os povos orientais, os fornecedores. O ouro e as jóias vinham, sobretudo, do antigo reino da Lídia, na Ásia Menor, próximo de Lesbos e muitas vezes mencionado na lírica sáfica²⁶. Os perfumes procediam também da Lídia e, ainda, da Síria e de Chipre - três dos mais renomados produtores. O marfim, por sua vez, vinha da Síria, a maior produtora e exportadora desse material muito admirado pelos gregos e transformado em objetos de adorno pelos artesãos das famosas escolas e oficinas lídias. Note-se que as palavras *khrusós* (“áureos”, v. 8) e *eléphais* (“marfins”, v. 10) são incorporações orientais ao vocabulário grego²⁷.

A importância da referência ao dote no fragmento sáfico das bodas de Heitor e Andrômaca é mais bem compreendida quando se pensa no casamento na vida das jovens gregas. Este constitui um momento crucial em que elas ganham um novo *status* social – o de esposa – e passam por uma série de outras mudanças: a saída da casa paterna e às vezes também da pátria; a inserção na casa do marido e/ou numa realidade geográfica e cultural diversa; a transformação da virgem em mulher que tem vida sexual e que deverá garantir a continuidade das linhagens e administrar o espaço doméstico.

Segundo J. Redfield (1982: 187), nesse processo a mulher que partiu da casa do pai como filha “chega à outra casa como esposa. A filha que o pai entregou ao noivo simplesmente desaparece” e surge, em novo contexto, a mulher. No fragmento de Safo, Andrômaca está em plena transferência da casa paterna e da terra-mãe para a casa e a terra estranhas de seu noivo, e da condição de moça virgem (*koúre* ou *parthénos*) para a de mulher (*gúne*).

A questão do dote relaciona-se intimamente à da legitimidade da união na Grécia antiga. Conforme ressalta J.-P. Vernant (1999: 55-6), é justamente a entrega ao noivo dos *hédna*, “dotes”, da noiva acumulados pelo pai desta que sinaliza ser legítima a união matrimonial do casal. No Fr. 44, essa cena não é narrada especificamente, mas pode ser pressuposta pelo fato de Andrômaca ser trazida juntamente com seu dote, uma indicação clara de legitimidade e, voltando a Vernant, de “um casamento nobre que sela, através da filha, a aliança de duas famílias”. Vale lembrar que o dote da esposa não se destina exatamente ao marido, declara Redfield

(1982: 184), e, sim, aos filhos do casal. Ademais, o dote se destinava a “prover alguma proteção à esposa se o marido a abandonasse ou dela se divorciasse, porque ele era obrigado por lei a devolver o dote” recebido, conforme ressalta R. Rehm (1996: 11).

Após a descrição do dote de Andrômaca, finda-se o discurso de Ideu, conforme marca a expressão *ὅς εἶπ’* (“Assim falou”), no início do verso 11, que ecoa a fórmula épico-homérica de começo de verso *ὅς εἶπὼν* (“Assim falando”)²⁸. Desse ponto até o verso 34, o último do fragmento, vemos a família de Heitor e os troianos aprestarem os preparativos para a recepção dos noivos. O movimento inicial nesse sentido é dado por Príamo, rei de Tróia: “rápido ergueu-se o pai querido” (*οτράλῃος δ’ ἀνόρουσε πάτερ φίλος*, v. 11). A seguir, movimenta-se a própria *pháma*, a “nova” trazida pelo arauto²⁹: “cruzando a ampla cidade” (*κατὰ πτόλιν εὐρύκhoron*), diz o verso 12, em que Tróia é epicamente caracterizada pelo epíteto *eurúkhoron*³⁰.

O verso 13 abre a procissão festiva que ocupará a cena narrativa até o fim do Fr. 44. Eis aqui um dos acontecimentos típicos das cerimônias de casamento, celebrações “usualmente elaboradas e que se estendiam por muitos dias”, lembra Redfield (1982: 188). Segundo o helenista, essas características permitem que a cerimônia das bodas seja vista como uma espécie de “ornamentação ao ato sexual” que é a consumação da união e que deve ser consentida. Toda a festividade servirá a esse propósito, criando uma atmosfera favorável ao enlace dos noivos que devem ser levados a se desejarem sexualmente. Para tanto, sucedem-se, entre outras coisas, rituais como o banho e o adorno da noiva, sua apresentação e a retirada de seu véu aos olhos do noivo, a procissão cercada de vinho, música e comida, o acompanhamento dos noivos aos aposentos, o canto de epitalâmios, canções em que os noivos são elogiados.

A narrativa da procissão sáfica está infelizmente prejudicada pela má condição material de boa parte dos versos 13-34. Primeiramente, “os troianos” - literalmente, “os descendentes de Ilo”, diz a palavra grega *Ilíadai* (v. 13), aqui em sua primeira ocorrência³¹ - entram em cena e preparam as “carruagens de boas rodas” (*satínais [...] eutrókhōis*, v. 13) a elas atrelando “mulas” (*aimiónois*, v. 14) e, no verso 17, os “carros” (*ármata*) conduzidos por “cavalos” (*íppois*).

Nas *satínais*, “carruagens para mulheres”³², sobem “toda a multidão / de mulheres e junto as virgens” (*país óklos / gunaíkon t’ áma*

partheníkan, vv. 14-5); separadas delas todas vão as “filhas de Príamo” (*Perámoio thugatres*, v. 16). Dentre essas mulheres referidas, somente as “*virgens*”, as *partheníkan*, recebem um epíteto composto cuja primeira metade está corrompida e cuja segunda metade (*-phuron*) significa “(...?)tornozelos”.

Uma emenda é *tanúsphuron*, “de belos tornozelos”, sugerida por Grenfell e Hunt (1914: 47). De caráter épico, essa solução seria, porém, incompatível com o próprio papiro em que, depois da consoante inicial *t* (*tau*) e antes do *s* (*sigma*), há cinco pontos indicando cinco letras (*t..[..].sphuron*). O epíteto *tanúsphuron* possui três letras apenas entre o *tau* e o *sigma*. Há outra sugestão que dá conta das cinco letras entre essas consoantes, *t' apalosphúron*, “de macios tornozelos”, mas esta traz um novo problema: é demasiado longa para o metro do poema³³. Diante disso, manteve a dúvida na tradução, assim como é comumente mantida a forma corrompida do epíteto em muitas edições do texto grego, como a Voigt (1971) e a Lobel-Page (1997; 1ª ed.: 1955).

É importante notar, no verso 15, a distinção entre “mulheres” (*gunáíkon*) e “virgens” (*partheníkan*), que não é simplesmente terminológica, mas social. As primeiras são inseridas na idade adulta, pois têm vida sexual e são as responsáveis pelos principais trabalhos da casa. As outras são moças ainda não iniciadas sexualmente, mas dotadas de sensualidade – e não do manto da pureza, noção evocada pela palavra “virgem” na tradição judaico-cristã³⁴.

No verso 16, vemos as “filhas de Príamo” (*Perámoio thugatres*) ascenderem às carruagens, mas “*apartadas*” (*khôris*) das outras mulheres. Com isso, estabelece-se claramente uma hierarquia entre as troianas comuns e as princesas. Todas participam da festa, porém em condições socialmente distintas.

Às “carruagens” (*satínais*) conduzidas por “mulas” (*aimiónois*) contrapõem-se os “carros” (*ármata*) tocados por “cavalos” (*íppois*). Há aqui uma nova diferenciação relativa não ao *status* social, mas ao gênero. Apesar de o meio de transporte que conduzirá homens e mulheres ser basicamente o mesmo - um veículo puxado por animais -, há dados específicos: mulheres andam em *satínais* puxadas por mulas; homens seguem em *ármata* atrelados a cavalos.

Desse ponto em diante, o fragmento vai se tornando ilegível. No verso 18, há algo relativo aos “moços solteiros” (*eítheoi*); no verso 19, aos

“condutores das carruagens” (*aníokhoi*). O vigésimo verso só traz quatro letras e a ele segue-se uma lacuna de um número desconhecido de versos (*desunt aliquot versus*). E do verso numerado como 21 ao 29, a legibilidade melhora, mas não muito.

No final do verso 21, lê-se “*símeis aos deuses*” (*íkeloi théois*), expressão recorrente nos epitalâmios para elogiar os noivos, algo que pode estar acontecendo aqui. Depois, no final do verso 22 constam as palavras “*sacro, em multidões*” (*ágnon aolle*), cuja referência se perdeu. O verso 23 tem no seu início a forma verbal “*rumou*” (*órmatai*) seguida de uma lacuna e da expressão “*em direção a Ílio*” (*es Ílion*) no final. O sujeito da ação em que alguém parece estar a caminho de Tróia é obscuro.

Os versos 24 a 27 voltam a tornar mais clara a cena da procissão festiva, citando outro de seus elementos, a música dos instrumentos e da voz humana. Temos, pois, a “*flauta de doce som*” (*aúlos*³⁵ *aduméles*) que a algo se mistura; “*o som das castanholas*” (*psóphos krotálon*, v. 25), jamais antes registradas na literatura grega; a “*canção sacra*” (*mélos ágnon*, v. 26) que as *párthenoi* (“*virgens*”, v. 25) entoam e da qual sobe aos “*céus*” (*aíthera*, v. 26) o “*eco divino*” (v. 26), diz a expressão épico-homérica *ákho thespesía*. Esta é marcial na *Ilíada*, caracterizando o barulho das vozes masculinas usualmente no combate, como no canto VIII (v. 159), em que se refere aos urros dos troianos liderados por Heitor no ataque aos gregos. No Fr. 44 Voigt, contudo, o “*eco divino*” é decerto festivo e agradável aos ouvidos mortais e imortais aos quais ascende, uma indicação de que o sagrado paira sobre as bodas de Heitor e Andrômaca. Em contexto similarmente festivo e ligado ao divino e ao canto de mulheres, Alceu, poeta lésbio contemporâneo de Safo, usa *ákho thespesía*, no Fr. 130 Voigt (vv. 19). As ocorrências dessa expressão nos dois poetas de Lesbos, observa Rissman (1983: 134), são as duas únicas registradas na lírica monódica lésbio-eólica e em emprego não homérico e similar.

Nos versos 28-29, lemos que algo “*em toda parte estava ao longo das ruas*” (*pántai d’ ês kàt ódois*) - talvez a música - e que havia “*crateras e cálices*” (*kráteres phítalai*), decerto para servirem de grandes vasos para misturar a água e o vinho e de recipientes para beber essa mistura, respectivamente. E diz o verso 30: “*mirra e cássia e incenso se misturavam*” (*múrra kàt kasía líbanos t’ onemeíkhnutó*) - substâncias aqui referidas pela primeira vez na Grécia³⁶ e procedentes do Oriente³⁷.

Esses aromatas entraram no mundo grego a partir de povos orientais e foram adotados para duas esferas principais. Uma é a dos rituais de sacrifícios aos deuses, pois, queimadas, essas substâncias exalavam uma fumaça que carregava aos deuses como oferendas dos homens as suas fragrâncias. É nesse contexto que Safo, no Fr. 2 Voigt (vv. 1-4) fala do “incenso” (*líbanos* ou *libanotós*)³⁸.

A outra esfera é a do casamento. Observa Vernant que a “mirra e os aromatas encontram ali o seu lugar, dessa vez não mais sob a forma de incenso odorante subindo em direção aos deuses ou convidando-os a se aproximar da refeição dos mortais, mas como perfumes, provocando por sua virtude afrodisíaca a emoção do desejo e a aproximação dos sexos” (1999: 127); embora necessários à sua consumação na união sexual dos noivos, os aromatas são, exatamente pelas propriedades descritas, perigosos para o casamento que, em princípio, “não tem por objetivo o prazer” (p. 128).

No fragmento de Safo, pode-se pensar que os aromatas apontam, de um lado, para a presença dos deuses e para o sopro sacro que perpassa as bodas de Heitor e Andrômaca, e, de outro, para o caráter sensual implícito nas festividades nupciais e indicado antes na caracterização de Andrômaca (vv. 5 e 7), nos artigos do dote da noiva (vv. 8-10) e na mistura de sons de instrumentos (vv. 24-5) e, no verso 30, na mistura de “mirra e cássia e incenso”.

Vale ainda notar que a sensualidade também emana da mescla sáfica promovida no Fr. 44 em que sobre a tradição grega épico-homérica sopram ventos de novos tempos - a virada dos séculos VII-VI a.C. - e espaços - a Eólida, região norte da costa da Ásia Menor incluindo a ilha de Lesbos, local de outra tradição poética, a lésbio-eólica. Insira-se entre esses elementos a “revolução orientalizante” (c. 750-650 a.C.), durante a qual se verifica um intenso influxo de elementos orientais nos mais variados aspectos da vida e da cultura gregas, como bem mostra W. Burkert (1992), desde o vestuário e os artigos de luxo até as técnicas arquitetônicas e práticas religiosas.

A idéia da mistura está plasmada, ainda, nas formas verbais que Safo usa para expressá-la - *onemígnuto* (“se misturou”, v. 24), referente à música; *onemeíkhnuto* (“se misturavam”, v. 30), relativo aos aromatas. Ambas vêm de *meígnumi* (“misturo, mesclo”), freqüentemente empregado na literatura no sentido da fusão sexual entre amantes e, portanto, forma verbal carregada de erotismo e sensualidade.

O cenário da procissão em honra dos noivos Heitor e Andrômaca guarda, portanto, múltiplas dimensões já bastante enfatizadas quase ao final do fragmento: a geográfica, a visual, a sonora, a odorífera, a divina. Essas dimensões estão permeadas por elementos dos universos dos povos orientais muito presentes na lírica de Safo, entre os quais se incluem os próprios personagens do Fr. 44, Andrômaca e os habitantes de Tróia, cidade da região da antiga Frígia, na Ásia Menor. E esse fato é em parte responsável pelo frescor que Safo confere à tradição épico-homérica da qual se apropria, frescor este decorrente também do tema não-heróico e não-homérico escolhido e do trabalho com a linguagem que o constrói – esta resultante de uma fina arquitetura apoiada no entrelaçamento inovador da dicção daquela tradição à dicção poética da lírica sáfica, da própria poeta de Lesbos.

O último bloco (vv. 31-4), cuja edição fez-se possível pela descoberta do papiro de Oxirrincos 2076 – que também trouxe o início dos versos 23-30³⁹ – apresenta-se em boas condições. Nele, a narrativa vai mostrando a procissão a percorrer e arrebatar toda a cidade de Tróia.

Similarmente ao que se viu quando das referências aos carros e carruagens, organizados com base no sexo e hierarquia dos ocupantes (vv. 13-9), há nesses versos uma distinção dos costumes determinados às mulheres “*mais velhas*” (*progenésterai*, v. 31) e aos “*homens*” (*ándres*, v. 32). Aquelas soltam “*alto brado*” (*elélusdon*, v. 31); estes entoam “*adorável e alto / peã invocando o Arqueiro hábil na lira*” (*epératon íakhon órthion / páon’ onkaléontes Ekábolon eulúran*, vv. 32-33). Ao arqueiro, Apolo, cabe a dupla adjetivação *Ekábolon* – epíteto homérico exclusivo do deus e referente à sua habilidade com o arco e flecha – e *eulúran* – epíteto referente à sua habilidade musical. E também o próprio “*peã*” (*‘páon’*), termo que significava para os gregos “uma dança e um hino com um ritmo específico dotado de um poder de absolvição e de cura, bem como um deus presente nesse hino, deus este igualado a Apolo”⁴⁰, que tem por epíteto, entre outros, o Peã.

Na *Ilíada* (I, v. 473), os aqueus entoam, como uma das oferendas, além dos sacrifícios, que estão realizando para apaziguar a ira de Apolo, um *paiéona*, um canto coral em honra do deus que envolve música e dança. O contexto do Fr. 44 Voigt é diverso, pois estamos num cortejo nupcial, mas é igualmente festivo e ligado a Apolo, o protetor de Tróia na tradição épico-homérica, o hábil arqueiro e tocador de lira evocado nos

epítetos *Ekábolon* e *eulúran*, o deus que cura, evocado pelo nome do hino a ele entoado, o peã. Ao final do fragmento, a cidade está plena de sons que saem de instrumentos e das bocas das *párthenoi*, das mulheres mais velhas e dos homens. Estes – e as ruas de Tróia em festa – “*hineavam*” (*úmnen*, 3ª pessoa do plural do indicativo imperfeito) Heitor e Andrômaca *theoikélois*, “*aos deuses símeis*”, diz o epíteto composto que arremata o canto sáfico.

PRIMEIRO RETRATO DE HEITOR E ANDRÔMACA: DOR E MORTE NA TRÓIA DE HOMERO

O canto VI da *Iliada* é conhecido como “A despedida de Heitor e Andrômaca”. Nele, o poeta oferece um olhar sobre a vida em Tróia, cujas dimensões são profundamente exploradas “sobretudo através das mulheres e suas reações diante de Heitor”, elas que serão as verdadeiras vítimas da queda da cidade de Príamo⁴¹. Este é enviado à cidade. Do verso 237 ao último desse canto, vemos os encontros de Heitor com sua mãe, Hécuba, seu irmão Páris, sua cunhada Helena, as servas de sua casa, sua esposa e seu filho Astiánax. Essa é a cena que ora cabe observar (vv. 369-502).

Saindo dos aposentos de Páris, Heitor procura sua esposa. Esse momento é cuidadosamente construído pelo narrador que, primeiro, promove o desencontro e, depois, o encontro do casal (v. 390), quando Andrômaca é assim referida:

... a esposa de múltiplos dons ...
Andrômaca, filha de Eecião, o de grande coração,
Eecião, o que habita ao pé do Placo coberto de árvores,
na Tebas Hipoplácia, reinando sobre os homens cilícios; (vv. 394-7)

Andrômaca - cujo renome advém, entre outras coisas, de sua riqueza material⁴² - é descrita, inicialmente, como *álokhos polúdoros*, “*esposa de múltiplos dons*” (v. 394), “que trouxe muitos dons na forma de um dote ao invés de meramente uma esposa generosa”⁴³. Para o leitor do fragmento de Safo, é imediata a associação do epíteto aos versos 8-10 da fala de Ideu, em que é descrito o dote noiva de Heitor⁴⁴. Além da referência às riquezas de Andrômaca, a *Iliada* oferece um dos elementos de identificação mais importantes no universo grego - a genealogia -, dizendo que ela é filha de Eecião (v. 395), rei dos cilícios na cidade de Tebas, no sopé do monte Placo, na Ásia Menor⁴⁵. No fragmento sáfico,

não há menção à genealogia da noiva, mas sua origem geográfica, outro elemento de identidade, é apontada (vv. 5-6).

Após a apresentação de Andrômaca nos versos 394-397 do poema homérico, há um verso que enfatiza a legitimidade da união já sinalizada pela palavra “*esposa*” em grego, *álokhos* (v. 394)⁴⁶, pois é dito que Eecião deu a filha a Heitor (v. 398).

Ao se aproximar do marido, Andrômaca vem já angustiada e emocionada e acompanhada de uma ama que carrega no colo o pequeno Astiánax. Heitor, vendo-os, sorri “*em silêncio*” (*siopêi*, v. 404); depois, de sua esposa em pranto ouviu o discurso de lamento pungente em que ela antecipa a dor que advirá da morte do marido e a extrema solidão e desamparo de si mesma quando viúva e de seu filhinho quando órfão (vv. 407-39). Andrômaca já perdeu o pai e os sete irmãos, todos mortos por Aquiles – que será, numa trágica coincidência, o algoz de Heitor –, e também a mãe, escravizada pelo herói grego e, depois de libertada, morta pela deusa Ártemis. Perder Heitor é perder tudo, novamente, declara a ele a triste jovem, na intenção de comovê-lo e de fazê-lo ficar longe dos combates (vv. 429-30):

“Heitor, agora tu és para mim pai e veneranda mãe
e irmão, e tu és meu marido na flor da idade;”

Heitor responde-lhe com calma e doçura, lembrando que a vergonha diante do olhar de todos, a desonra de sua família e seus próprios brios o impedem de atender o pedido dela⁴⁷. Mas ele, ao dizer “*eu bem sei isto em minha mente e em meu peito*”, (v. 447), não oculta a plena consciência de seu fim e do fim de Tróia, tão próximos (vv. 447-9). A dor que sobrevirá da queda da cidade e da morte dos seus pais e irmãos, no entanto, não será maior do que a dor que causará a imagem e o lamento de Andrômaca escravizada pelo inimigo, conforme declara Heitor (vv. 450-65).

As palavras trocadas entre os cônjuges revelam a impotência de Andrômaca diante dos acontecimentos, a “capacidade de Heitor para o amor e a compaixão e, através de ambos, o trágico conflito entre o dever público e o dever privado que a natureza heróica é a menos apta a resolver”⁴⁸, por ser justamente o que a constitui.

Ao diálogo do casal, que partilha da “*homophrosune*, a união de corações e mentes”, diz Redfield (1982: 197), segue-se uma das cenas mais tocantes da épica, pois o pai afetuoso e paciente toma nos braços o filho

que, a princípio, chora assustado pela visão do elmo de Heitor. “Que outro herói épico foi alguma vez visto numa atitude tão humana e familiar?”, indaga J. de Romilly (1997: 50).

A cumplicidade do casal está no sorriso que trocam diante da reação de Astiánax, que se acalma quando o pai retira da cabeça o elmo. Ele, então, com o filho nos braços, faz uma prece a Zeus carregada do ideal heróico. Feito isso, ele devolve o bebê, agora, diretamente à esposa que sorri e chora ao mesmo tempo (vv. 482-4). Comovido ao vê-la assim, ele a acarinha e tenta consolá-la, em vão (vv. 484-93): retomando nas mãos o elmo – reinvestindo-se do papel de heróico guerreiro troiano, de sustentáculo de Tróia (v. 403), ele parte para a guerra enviando Andrômaca para o palácio, dizendo-lhe para tratar das tarefas domésticas⁴⁹ (vv. 495-9).

Ao entrar na casa, Andrômaca leva suas servas à comoção; “*elas, então, a Heitor, estando vivo, choram como morto*” (*hai mèn éti zdoòn Héctora*, v. 500), pois sabiam que o herói *androphónoio*, “o matador de homens” (v. 498), nunca mais retornaria vivo dos combates (vv. 501-2). A sombra trágica que envolve sua figura ganha aqui uma materialidade evidente que antecipa os cantos XXII e XXIV.

Assim, como no fragmento de Safo, a cena homérica entre Heitor e Andrômaca acontece ao ar livre. E assim como na poeta, a jovem é a rica habitante da Tebas da região da Plácia que Heitor traz para Tróia legitimamente como sua esposa. Contudo, enquanto o Fr. 44 Voigt celebra a união do casal cuja chegada próxima o arauto Ideu anuncia a todos, o que faz espalhar festa e alegria pela cidade que sai em procissão, o canto VI da *Ilíada* canta a separação trágica e iminente do jovem casal, agora já com um filho ainda de colo. Justamente, é a tragicidade do comovente amor que une Heitor e Andrômaca, cujo brusco desenlace é decretado pela guerra, que marca fortemente esses personagens, e não a alegria e os festejos de sua união.

No poema de Homero, na única vez em que Heitor e Andrômaca podem se falar e se ver, paira sobre ambos a morte certa do herói e o sombrio futuro da jovem viúva – a escravidão – e mesmo do filho. Depois disso, Andrômaca será o centro de dois poderosos momentos da *Ilíada*: aquele em que ela recebe a notícia da morte de Heitor pelas mãos de Aquiles - o matador do pai e dos irmãos da jovem e, agora, daquele que era, além de marido, toda a sua família -, no canto XXII, e aquele em que ela fala ao cadáver do marido, no canto XXIV.

No canto XXII, cujo evento central é o duelo entre Aquiles e Heitor e a morte deste, a *polúdoros* Andrômaca, a “*de múltiplos dons*” (v. 88) aparece, primeiramente, exercendo uma tarefa feminina por excelência, o tecer⁵⁰, à qual Heitor, no canto VI, antes de partir, a exortara a se lançar (v. 493). Ignorando a morte do marido, ela trabalha no tear a fazer “*um manto duplo purpúreo*” (*díplaka porphuréen*) no qual borda “*flores furta-cor*” (*thróna poikíl*), diz o verso 440, as quais simbolizam tanto o momento primaveril de nossa existência quanto a efemeridade de nossas vidas. Além disso, Andrômaca, a *nepié*, a “*tola*” (v. 445)⁵¹ esposa, já havia ordenado que as servas preparassem água quente para que Heitor pudesse, assim que voltasse, tomar um banho.

Subitamente, contudo, em meio a essa cena doméstica e cotidiana⁵², ela ouve os gritos e prantos das mulheres vindos da torre, entre os quais distingue a voz de Hécuba, e, deixando cair da mão a lançadeira e tremendo, ela convoca duas servas para acompanhá-la à torre (vv. 446-9); o coração acelerado e o temor a tomam – “*perto dos filhos de Príamo há um mal*” (v. 453), ela declara, dizendo temer o encontro entre Heitor e Aquiles. Homero, ao “manter Andrômaca ignorante da situação, ganha uma cena de extraordinário poder dramático, uma *anagnorisis* [uma cena de reconhecimento] que poderia ser digna do elogio de Aristóteles, afirma C. Segal (1971: 36-7)”. Além disso, continua o helenista, o poeta dá maior relevo à dor da jovem e distingue bem a cena deste canto XXII daquela do canto XXIV, quando Andrômaca reencontra o marido, já morto.

“*Como louca*” (*mainádi íse*, v. 460) passando por todos na torre e chegando à muralha, ela, que não recebera o anúncio da morte de Heitor por um mensageiro (vv. 438-9), vê o cadáver do marido amado ser ultrajado e arrastado na terra pelo carro de Aquiles, que o conduz ao acampamento grego (vv. 460-5). A visão desse horror faz desfalecer a jovem Andrômaca, numa imagem que o poeta da *Ilíada* frequentemente emprega para retratar a morte de um guerreiro na batalha, aos pés do inimigo: “*a noite escura eclipsou seus olhos*” (v. 466); ao fazê-lo, o poeta dá a Andrômaca e à sua dor uma dimensão especial, pois a transforma naquela que carrega “o sofrimento de todas as mulheres na guerra e, talvez, o de todas as mulheres em todas as guerras”, nas palavras de Segal (1971: 55)⁵³.

Além dos olhos serem anoitecidos, sai do corpo da jovem sua *psukhé* (v. 467), seu sopro vital; os adornos que enfeitam sua cabeça e seus cabelos se soltam (vv. 468-70) e também o *krédemnon*, “véu” – “um símbolo do casamento”⁵⁴, “um emblema da castidade”⁵⁵ prestes a ser quebrada, motivo pelo qual esse *krédemnon* pode ser, como é no caso de Andrômaca, um presente da “*áurea Afrodite*” (v. 470). A deusa o dera a ela

no dia em que Heitor de elmo-coruscante a conduziu
da casa de Eecião, depois de dar a ela incontável dote. (vv. 471-2)

Há, nesses versos, menção ao dote que o noivo levava à noiva e a seu pai antes de se casar com ela. Os dons desse dote que simbolizam a união eloqüentemente desprendem-se do corpo de Andrômaca no instante em que ela sofre o impacto da irrevogável separação de Heitor, agora morto. A expressão formular “*áurea Afrodite*” “realça a justaposição da felicidade do passado e de seu cancelamento no presente. O epíteto da deusa [...] pode ser visto um elemento que contribui para a atmosfera de uma luminosidade distante agora colocada fora de alcance”, observa Segal (1971: 49).

A jovem morre por alguns instantes, em seu desmaio, mas sua dor não terá remédio tão rápido. Cercada pelas irmãs de Heitor, a órfã e viúva profere às troianas um doloroso e longo discurso (vv. 477-514) com o qual se encerra o canto XXII, ao som do coro plangente das mulheres em luto e pranto (v. 515). Dirigindo-se ao marido, ela constata o “*fado*” (*aísei*, v. 478) terrível que ambos partilham: são filhos de pais desventurados – o velho Príamo e Eecião; ambos têm o mesmo algoz, Aquiles; Heitor morre e ela torna-se viúva com um filho pequeno e, provavelmente, será prisioneira dos aqueus com a queda iminente de Tróia. Pelo filho, nada mais poderá fazer o pai; pelo pai, nada pôde o bebê nem poderá o adulto Astiánax - em quem o discurso passa a se concentrar. Órfão, só lhe restará sofrer, junto à mãe, a ausência de Heitor e o próprio fim de Tróia. Andrômaca, ao concluir sua fala, anuncia: queimará as roupas do marido, pois a um cadáver elas não mais servirão.

De certa forma, impossibilitada de dar um funeral apropriado ao corpo do herói levado por Aquiles, Andrômaca torna esse ato uma “espécie de rito fúnebre ‘substituto’ em sua honra. É tudo o que ela pode fazer, e isso apropriadamente simboliza tanto sua devoção como esposa quanto seu desespero diante da perda sofrida”⁵⁶. Acrescente-se que a queima das vestes do marido “marca o engolfamento final” do mundo domésti-

co, pacífico, pelo mundo da guerra e de suas violências e horrores, conforme anota Segal (1971: 56).

No canto XXIV, veremos a última aparição de Andrômaca no momento em que, obtido o resgate junto a Aquiles, Príamo entra em Tróia trazendo o cadáver de Heitor; a irmã deste, Cassandra, é quem anuncia a chegada do rei e do herói (vv. 695-774). A dor, então, arrebatada toda a cidade. Ao corpo sem vida de Heitor, jazendo sobre um leito cercado por cantores que entoam trenos (*thrènon*, v. 720)⁵⁷ em lamento e pelo pranto das mulheres, vêm falar sua mãe, Andrômaca e Helena, em três discursos seqüenciais. É o discurso da esposa que aqui interessa.

Aproximando-se do marido, a jovem viúva inicia seu *gôoio*, seu “*lamento*” (v. 723) de maneira comovente, tomando em suas mãos a cabeça morta de “*Heitor, o matador de homens [androphónoio]*” (v. 724), diz o poeta ironicamente. Essa cena lembra o final da despedida do casal no canto VI, em que, vendo o pranto de Andrômaca, as servas elevam um *gôon*, um lamento fúnebre (v. 500), pelo herói então ainda vivo e referido também pelo epíteto *androphónoio* (v. 498).

Sustentando entre as mãos a cabeça de Heitor, Andrômaca inicia sua fala (vv. 723-45) pelo lamento da morte prematura do jovem marido e de sua conseqüente e prematura viuvez e orfandade de seu filho, constatando a desventura de si mesma e do herói. Além disso, ela já antecipa o destino de Astiánax, que não chegará à juventude, pois a cidade ruirá antes. O amparo de Tróia – como se lê no canto VI (v. 403) - e protetor “*das esposas diligentes e das infantes crianças*” (v. 730) está morto, e o destino dessas mulheres e infantes será o da servidão ao inimigo. Eis o fim de Andrômaca e de seu filho, se é que este escapará, ressalta a mãe, de uma “*morte tenebrosa*” (*ligròn ólethron*, v. 735) e não for lançado da torre por um aqueu. Esse é o retrato que um fragmentário poema do “ciclo épico”, o *Saque de Tróia*, posterior à *Ilíada*, pintará ao narrar as ações dos gregos após a invasão e saque da cidade⁵⁸.

A dor advinda da morte do marido e dos futuros eventos antevistos domina a jovem viúva que, a lamentar sua situação e o desconsolo de não poder guardar um gesto ou palavra final do herói e a elogiar a coragem de Heitor, termina sua fala em prantos compartilhados pelas mulheres ao seu redor (vv. 746-47). Aqui, como no canto VI (vv. 500-502), a “expressão individual da dor do sofredor é respondida por um eco que afirma a participação da comunidade no sofrimento e na perda [...]”⁵⁹.

Encerrada esta fala, não mais veremos Andrômaca. Um pouco adiante, os derradeiros versos da *Ilíada* trazem o início dos funerais de Heitor *hippodámoio*, “domador de cavalos” (v. 804), epíteto que encerra o poema com uma certa ironia trágica, pois o domador foi domado pelo inimigo e pela morte.

CERIMÔNIAS FÚNEBRES E DE CASAMENTO: DO LUTO ÀS BODAS OU DAS BODAS AO LUTO

A narrativa do Fr. 44 Voigt se encerra com um epíteto homérico, *theoikélois*, “aos deuses símeis”, atribuído a um casal como um elogio que retoma a expressão do verso 21 do fragmento, *ikeloi théois*, para a qual a tradução é a mesma, que devia referir-se a Heitor e Andrômaca, talvez no momento de sua chegada em Tróia⁶⁰. Eis, aqui, um dos elementos usados em favor de uma tese que, em última instância, visa a resolver o desconforto da singularidade do Fr. 44 no *corpus* sáfico: sendo o tema as bodas de Heitor e Andrômaca e havendo no seu tratamento o elogio dos noivos – aspecto característico do gênero⁶¹, o fragmento seria, por essas razões, um epitalâmio, uma “canção de casamento” fundamentalmente, cuja finalidade era a de suscitar a atração sexual entre os noivos⁶².

De acordo com H. Fränkel (1975: 172), os epitalâmios de Safo “eram os mais famosos” na Antigüidade. Testemunhos antigos afirmam que ela teria tido em Alexandria “um livro inteiro”, o livro IX, somente de textos desse gênero, conforme ressalta C. M. Bowra (1961: 214). Esse dado é, todavia, controverso. A. Lesky, como outros helenistas, declara seu ceticismo afirmando que “não passa de hipótese que o último dos nove livros [da edição alexandrina] compreendesse os *Epitalâmios*. [...]. Os *Epitalâmios* eram uma parte reduzida da sua obra” (1995, pp. 168-9)⁶³.

Essa tese, porém, não se afirmou entre os helenistas que normalmente tomam o texto de Safo como poesia narrativa⁶⁴. Entre os argumentos contrários à sua admissão, dois são mais relevantes: o de que nenhum outro epitalâmio da poeta tem o metro usado no Fr. 44 e o de que a história do casal mítico configura-se como, no mínimo, inadequada para os festejos matrimoniais, pois estes deviam ser inseridos numa esfera positiva permeada de alegria e bons presságios para os noivos⁶⁵. Como puderam mostrar as passagens da *Ilíada* anteriormente comentadas, principalmente as dos cantos VI, XXII e XXIV, a história de Heitor

e Andrômaca, que primeiro conhecemos pelo poema homérico, está profundamente marcada pela tragédia, pela morte e pela separação inexorável e irremediável do casal.

Esse fato parece não ter escapado à poeta do Fr. 44, pois nele a escolha dos elementos da composição da imagem da festa das bodas nos lembra dos paralelos que, ressalta Redfield (1982: 188), são “especificamente gregos [...] entre o casamento e o funeral”. Segundo o helenista, estes são os seguintes:

Ambos envolvem a purificação com fogo e água; à pira funerária corresponde a tocha matrimonial. A noiva, como o cadáver, é lavada, banhada, perfumada, adornada com laços (*tainiai*) e coroada. Ambas as cerimônias são literalmente ritos de passagem e envolvem uma mudança de residência. Em ambos os casos, a jornada é feita num carro, e à noite – embora a procissão de casamento aconteça ao anoitecer, e a de funeral antes do amanhecer. Em ambos os casos, a procissão é acompanhada por flautas; o carro é puxado por mulas e adequado à roda ritual, virtualmente especializada para essas duas ocasiões. Ambas as cerimônias envolvem o canto coral. Ambas as cerimônias envolvem banquetes, embora nas bodas o banquete aconteça no início da cerimônia, e no funeral, no final. [...] O funeral, como o casamento, é uma preocupação especial das mulheres. Elas lavam o corpo, e elas são as que lideram os lamentos. [...] Esses paralelos [...] são, contudo, relativamente superficiais e resultam do fato de tanto o casamento quanto o funeral serem festivais familiares e ambos serem iniciações.(pp. 188-9)⁶⁶

Na *Ilíada*, acompanhando a cerimônia fúnebre de Heitor, seguimos vários desses passos (vv. 695-804): o transporte do cadáver de carro puxado por mulos, as mulheres pranteando o morto, o preparo da pira onde Heitor, envolto em vestes purpúreas – como o manto que Andrômaca tecia (canto XXII, 440) antes de saber de sua morte –, é posto nas primeiras horas da aurora, as libações de vinho, o banquete. Na imagem sáfica das bodas do herói com Andrômaca também se destacam as mulheres na procissão e os carros tocados por cavalos ou mulas; ademais, é possível que haja um banquete de celebração (v. 29) numa atmosfera plena de música e perfumes.

Na *Ilíada*, o rito de passagem, com mudanças de *status* social e alterações físicas, é o de Heitor, do mundo dos vivos para o dos mortos, de guerreiro para sombra, de sua casa em Tróia à casa de Hades, o submundo. Em Safo, o rito é o de Andrômaca, de Tebas a Tróia, da casa do pai à do marido, de moça virgem a esposa. No Fr. 44, a chegada dos

noivos é anunciada por um personagem conhecido já da épica, Ideu, o “*veloz mensageiro*” (v. 3) cujas palavras, segundo o texto fragmentário, concentram-se em Andrômaca, a jovem que vem acompanhada de Heitor e dos companheiros deste (vv. 5-7); logo depois, os familiares se movem dando início à festa das bodas, da qual participam também os moradores da cidade. No canto final do poema homérico, como antes apontei, a chegada do cadáver de Heitor trazido por seu velho pai, Príamo, é anunciada por Cassandra, sua irmã, cuja fala concentra-se no herói e inaugura os lamentos da esposa, da mãe e da cunhada, ecoados pelas mulheres que as rodeiam e, mais tarde, nos derradeiros versos, por todos os troianos. Em ambos os casos, portanto, o casamento e o funeral começam no âmbito privado, mas rapidamente passam ao âmbito público⁶⁷.

No poema sáfico, os noivos parecem ser chamados por duas vezes de *íkēloi théois* (v. 21) e *theoikélois* (v. 34), um epíteto que, na épica, é somente atribuído aos heróis e, na *Ilíada*, a Aquiles (I, v. 131; XIX, v. 155), cujo *kléos* é objeto de canto épico, ressalta Rissman (1983: 124). Ao empregá-lo para qualificar Heitor e Andrômaca, Safo nos faz pensar no algoz de ambos, Aquiles, o que se configura como um mau presságio a pairar sobre a festa das bodas que se encerra, no verso 34, justamente com tal epíteto, *theoikélois*. Conforme afirma L. Schrenk, a poeta, na última palavra de seu poema, amarra

estritamente o casamento de Heitor com sua morte nas mãos de Aquiles e, por implicação, a posterior escravidão de Andrômaca; o epíteto que mais alegremente celebra suas núpcias também anuncia seus trágicos fins. [...] A atitude de Safo para com o casamento de Heitor e Andrômaca reconhece tanto a alegria do presente quanto a dor do futuro [...] (1994: 149-50).

Esse aspecto duplo faz lembrar, nota o helenista (*op. cit.*, p.150), a imagem sáfica de *éros*, que é “*doce-amargo*” (*glukúpikron*, Fr. 130 Voigt) – prazer, alegria e dor.

ABSTRACT

In this article, Sappho's Fr. 44 Voigt and chants VI, XXII and XXIV of Homer's *Iliad* are approached as portraits, respectively, of the joy of the marriage feast of Hector and Andromache in Troy and the pain of their irrevocable separation by his premature death. In Sappho, a lyric narrative fills our senses with the richness of detail of the wedding feast. In the

Iliad, we are moved by the farewell of Hector and Andromache, Hector's death and the last words of the young widow to her lifeless husband. Being the *Iliad* our primary source to the couple's tragic story, it is impossible to observe the happiness of the Sapphic scene without the sad memory of the Homeric verses; and their echoes may be heard in the bitter note played right at the end of Fr. 44 and in the remarkable parallels between marriage and funeral celebrations in Greek culture.

Key words: Sappho; *Iliad*; marriage; death; festivity.

NOTAS

¹ Este texto foi desenvolvido a partir da comunicação "Tróia em festa: as bodas de Heitor e Andrômaca no Fr. 44 V de Safo", apresentada em 15/06/2005 no VI Congresso SBEC – "Memória e Festa: SBEC 20 anos".

² Ver edição Voigt (1971).

³ Ragusa (2005, p. 443).

⁴ Kirkwood (1974, p. 146).

⁵ Cf. Page (1987, pp. 66-7).

⁶ *Op. cit.*, p. 114.

⁷ *Op. cit.*, p. 71: a cena é extraída "não da tradição ou da imaginação de Safo, mas da vida contemporânea". Cf. Pernigotti (2001, p. 16).

⁸ Cf. também Bowra (1961, pp. 227-9).

⁹ Hunt (1927, p. 26).

¹⁰ Para Ateneu, cf. Gulick (1955). Para o Fr. 44 Voigt e suas fontes, cf. Nicosia (1976, pp. 217-23).

¹¹ Cf. discussão em Ragusa (2005, pp. 389-92).

¹² Redfield (1982, p. 188).

¹³ Cf. Rissman (1983, pp. 123-4) e West (1988, pp. 152-6). Para a tradução, Nagy (1979, pp. 16-7).

¹⁴ Cf. Volk (2002, pp. 61-8).

¹⁵ Cf. Romè (1965, p. 232).

¹⁶ Para os problemas em torno do significado, cf. Kirk (1995a, p. 63).

¹⁷ Cf. Gerber (1970, p. 171), West (1988a, p. 249).

¹⁸ Cf. Gerber (1970, p. 171), Allen, Halliday e Sikes (1980, p. 375), Rissman (1983, pp. 136-7).

¹⁹ Plácia seria o nome de uma nascente do monte Placo mencionado em Homero, e não de um lugar.

²⁰ Para Afrodite, Píndaro, *Ode Pítica* 6 (v. 1). Para Homero, *Iliada* (I,v. 389). Cf. Kirk (1995a, p. 63). Para a Équidna, Hesíodo, *Teogonia* (vv. 298 e 307).

²¹ Evelyn-White (1998, p. 79). Cf. também o mesmo epíteto no *Hino Homérico VI, a Afrodite* (v. 19).

²² Goff (1990, p. 20). Cf. Calame (1999, p. 21).

²³ Romè (1965, p. 230).

²⁴ Cf. estudo do léxico dos itens do dote por Marzullo (1958, pp. 140-50).

²⁵ Cf. Gerber (1970, p. 171).

²⁶ Cf. Frs. 16, 39, 96, 98 e 132 Voigt.

²⁷ A primeira seria fenícia; a segunda, viria do acadiano (Burkert, 1992, p. 36; West, 1997, p. 13-4).

²⁸ Cf. Marzullo (1958, p. 150).

²⁹ Cf. Schrenk (1994, p. 148).

³⁰ Cf. Campbell (1998, p. 275).

³¹ Cf. Marzullo (1958, p. 155-6).

³² Cf. Rissman (1983, p. 132).

³³ Cf. discussão em Campbell (1998, p. 275). Vide Marzullo (1958, pp. 161-3) e Gerber (1970, p. 173).

³⁴ Cf. Redfield (1982, pp. 190-2).

³⁵ Cf. Marzullo (1958, p. 175-176).

³⁶ Cf. Campbell (1998, p. 276).

³⁷ Cf. Atallah (1966, pp. 44-8) e Detienne (1972), sobre esses elementos.

³⁸ Cf. Ragusa (2005, p. 426).

³⁹ Cf. Grenfell e Hunt (1927, p. 49).

⁴⁰ Burkert (1998, p. 44). Cf. também p. 145.

⁴¹ Kirk (1995, p. 155).

⁴² Rissman (1983, p. 125).

⁴³ Kirk (1995, pp. 210-211).

⁴⁴ Cf. Schrenk (1994, p. 147).

⁴⁵ Cf. Kirk (1995, p. 211).

⁴⁶ Cf. Segal (1971, pp. 37-8).

⁴⁷ Sobre a preocupação de Heitor com seu *kléos*, cf. Mackie (1996, pp. 85-125).

⁴⁸ Kirk (1995, pp. 155-6).

⁴⁹ Cf. Katz (1992, pp. 19-44).

⁵⁰ Cf. Snyder (1981, pp. 193-6) e Pantelia (1993, pp. 493-501).

⁵¹ Cf. Segal (1971, pp. 41-2).

⁵² Cf. Pantelia (1993, pp. 495-6).

⁵³ Cf. Richardson (1996, p. 156).

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 157.

⁵⁵ Redfield (1982, p. 196). Cf. Segal (1971, p. 50).

⁵⁶ Richardson (1996, p. 162).

⁵⁷ Cf. *op. cit.*, pp. 351-2.

⁵⁸ Cf. Richardson (1996, p. 354) e a edição de West (2003) dos fragmentos e testemunhos sobre o poema.

⁵⁹ Segal (1971, p. 35).

⁶⁰ Cf. Gerber (1970, p. 171) e Fowler (1987, p. 67).

⁶¹ Ver estudo e tradução do Fr. 112 Voigt, um epitalâmio de Safo, em Ragusa (2005, pp. 368-71).

⁶² Sobre o epitalâmio, cf. Lesky (1995, pp. 168-70).

⁶³ Cf. Page (1987, p. 125; 1ª ed.: 1955) e Kirkwood (1974, pp. 142-7).

⁶⁴ Cf. Page (1987, pp. 72-4; 1ª ed.: 1955), Marzullo (1958, pp. 140-94), Bowra (1961, pp. 227-32), Fränkel (1962, p. 174), Campbell (1998, p. 273; 1ª ed.: 1968), Gerber (1970, p. 170), entre outros.

⁶⁵ Redfield (1982, p. 182).

⁶⁶ Cf. também Rehm (1996, p. 29).

⁶⁷ Schrenk (1994, p. 148).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Safo – edições e traduções:

CAMPBELL, D. A. (ed. e trad.). *Greek lyric I*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. [1ª ed.: 1982].

_____. *Greek lyric poetry*. London: Bristol Classical Press, 1998. [1ª ed.: 1967].

GERBER, D. E. (ed. e coment.). *Euterpe*. Amsterdam: Hakkert, 1970.

LOBEL, E. (ed.). *SAPPHOUS MELÇ*. Oxford: Clarendon Press, 1925.

_____.; PAGE, D. (eds.). *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1997. [1ª ed.: 1955].

VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep, 1971.

2. Algumas fontes do Fr. 44 Voigt de Safo e comentários:

GALLAVOTTI, C. Studi sulla lirica greca. *RIFC* 21, 1942, pp. 103-124.

GRENFELL, B. P.; HUNT, A. S. (eds.). *The Oxyrhynchus papyri – Part X*. London: Egypt Exploration Fund, 1914.

GULICK, C. B. (ed. e trad.). *Athenaeus. The deipnosophists – V*. Cambridge: Harvard University Press, 1955.

HUNT, A. S. *The Oxyrhynchus papyri – Part XVII*. London: Egypt Exploration Society, 1927.

3. Obras literárias:

ALLEN, T. W. et alii (eds.). *The Homeric hymns*. Amsterdam: Hakkert, 1980.

CAMPOS, H. de. (trad.). *Ilíada de Homero: volume I*. São Paulo: Mandarin, 2001.

_____. (trad.). *Ilíada de Homero: volume II*. São Paulo: ARX, 2002.

EVELYN-WHITE, H. G. (trad.). *Hesiod, Homeric hymns, epic cycle, Homeric*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RACE, W. H. (trad.). *Pindar*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

WEST, M. L. (ed. e coment.). *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1988a.

_____. (ed. e trad.). *Greek epic fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

4. Estudos e comentários:

ATALLAH, W. *Adonis dans la littérature et l'art grecs*. Paris: Klincksiek, 1966.

BOWRA, C. M. Homeric epithets for Troy. *JHS* 80, 1960, pp. 16-23.

_____. *Greek lyric poetry*. 2ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1961.

BURKERT, W. *The orientalizing revolution*. Trad. M. E. Pinder e W. Burkert. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

_____. *Greek Religion*. Trad. J. Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

- CALAME, C. *The poetics of eros in ancient Greece*. Trad. J. Lloyd. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- DETIENNE, M. *Les jardins d'Adonis*. Paris: Gallimard, 1972.
- FOWLER, R. L. *The nature of early Greek lyric*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- FRÄNKEL, H. *Early Greek poetry and philosophy*. Trad. M. Hadas e J. Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975. [1ª ed. orig. alemão: 1962].
- GOFF, B. E. *The noose of words*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- HARVEY, A. E. Homeric epithets in Greek lyric poetry. *CQ* 7, 1957, pp. 206-223.
- KATZ, M. A. The divided world of *Iliad* VI. In: FOLEY, H. P. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*. Philadelphia: Gordon and Breach, 1992, pp. 19-44.
- KIRK, G. S. *The Iliad: a commentary. Vol. II: books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- KIRKWOOD, G. M. *Early Greek monody*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- LESKY, A. *História da literatura grega*. Trad. M. Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. [1ª ed. orig. alemão: 1957].
- MACKIE, H. *Talking Trojan*. London: Rowman & Littlefield, 1996.
- MARZULLO, B. *Studi di poesia eolica*. Firenze: Felice Le Monnier, 1958.
- NAGY, G. *The best of the Achaeans*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
- NICOSIA, S. *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*. Roma: Ateneo, 1976.
- PAGE, D. The authorship of Sappho â2 (Lobel). *CQ* 30, 1936, pp. 10-15.
- _____. *Sappho and Alcaeus*. Oxford: Clarendon Press, 1987. [1ª ed.: 1955].
- PANTELIA, M. C. Spinning and weaving: ideas of domestic order in Homer. *AJPh* 114, 2002, pp. 493-501.

- PERNIGOTTI, C. Tempi del canto e pluralità di prospettive in Saffo, Fr. 44 V. *ZPE* 135, 2001, pp. 11-20.
- RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- REDFIELD, J. Notes on the Greek wedding. *Arethusa* 15, 1982, pp. 181-201.
- REHM, R. *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek Tragedy*. 3rd ed. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- RICHARDSON, N. *The Iliad: a commentary. Vol. VI: books 21-24*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- RISSMAN, L. *Love as war: Homeric allusions in the poetry of Sappho*. Königsstein: Verlag Anton Hain, 1983.
- ROMÈ, A. L'uso degli epiteti in Saffo e Alceo con riferimento alla tradizione epico-rapsodica. *SCO* 14, 1965, pp. 210-246.
- ROMILLY, J. de. *Hector*. Paris: Éditions de Fallois, 1997.
- SCHRENK, L. Sappho Fr. 44 and the *Iliad*. *Hermes* 122, 1994, pp. 144-150.
- SEGAL, C. Andromache's *anagnorisis*. *HSCP* 75, 1971, pp. 33-57.
- SNYDER, J. M. The web of song. *CJ* 76, 1981, pp. 193-196.
- TSAGARAKIS, O. Broken hearts and the social circumstances in Sappho's poetry. *RMPH* 129, 1986, pp. 1-17.
- VERNANT, J.-P. O casamento. In: _____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. M. Campello. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, pp. 48-70.
- _____. Entre animais e deuses. Dos jardins de Adônis à mitologia dos aromatas. In: _____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. M. Campello. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, pp. 122-153.
- VOLK, K. KLEOS APHITION revisited. *CPh* 97, 2002, pp. 61-68.
- WEST, M. L. Greek poetry 2000-700 B.C. *CQ* 23, 1973, pp. 179-192.

- 
- 
- _____. The rise of the Greek epic. *JHS* 108, 1988, pp. 151-172.
- _____. *Greek metre*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- _____. *The east face of Helicon. West Asiatic elements in Greek poetry and myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

A FUNÇÃO DA POESIA TEOGNÍDEA

Glória Braga Onelley

RESUMO

No ambiente de conflitos políticos e sociais e de mudanças de valores que marcaram a Grécia arcaica, o testemunho literário mais significativo do decadente exclusivismo aristocrático é a coletânea de elegias reunida sob o nome de Teógnis, poeta que floresceu possivelmente em meados do século VI a.C., em Mégara.

A coletânea de elegias que lhe atribuem, os *Theognidea*, representa um corpus substancial de poesia destinada à preservação do ideário aristocrático, haja vista nela transparecer um programa para o restabelecimento dos tradicionais valores de uma nobreza decadente e destituída. Pretende-se, então, no presente trabalho, demonstrar, com base na tradução e análise de versos elegíacos, que a função da poesia teognídea é de cunho político, já que constitui um eficaz instrumento de manutenção da *paidéia* aristocrática.

Palavras-chave: Elegia grega arcaica; ideal pedagógico; Teógnis.

A sociedade aristocrática do período arcaico, predominante na maior parte do mundo grego, confrontou-se, a partir do século VII a.C., com profundas crises sociais, políticas e econômicas. No que diz respeito à cidade de Mégara Niséia, uma pequena *pólis* situada no Peloponeso, o testemunho literário mais marcante do decadente exclusivismo aristocrático é a coletânea de elegias reunida sob o nome de Teógnis de Mégara.

Ainda que se saiba que a obra poética não se insere nos domínios da autobiografia, nem constitui prova documental do mundo em que viveu o poeta, em passagens várias dos *Theognidea* ressoam aspectos da crítica situação sociopolítica, econômica e, até mesmo, moral da estirpe aristocrática – a classe dos ἀγαθοί / ἔσθλοί ‘homens de bem, nobres, aristocratas’ –, que se viu destituída da riqueza e, por conseguinte, do poder político, em virtude do aparecimento de uma nova classe enriquecida – a dos κακοί / δειλοί ‘homens inferiores, vulgares, não aristocratas’ – que ascendeu ao poder em Mégara, possivelmente na primeira metade do século VI a.C.

Nos *Theognidea* retrata-se uma situação de instabilidade social e política, isto é, um estado de lutas civis (στάσεις, v. 51), em que homens de baixa estirpe usurpam o poder à antiga nobreza, tornando-a ética, social e politicamente inferior. Nesta coletânea também transparece, dada a aplicabilidade geral dos conselhos e admoestações destinados, ao que parece, a um limitado círculo de ἀγαθοί / ἔσθλοί, unidos pelo sangue e por tradição, um programa para a preservação dos tradicionais valores de uma nobreza decadente, os quais muitos aristocratas não mais pareciam seguir, em virtude de a nova realidade político-social ter provocado mudanças no sistema de valores, antes alicerçado na pureza do sangue nobre, na riqueza, sobretudo fundiária, e na excelência, transmitida pela herança de sangue.

Aludem a essa inversão de valores os versos 183-190, nos quais se demonstra que o princípio aristocrático da pureza de sangue não mais se adequava à realidade dos novos tempos, já que nobres decadentes e corrompidos, para resgatar a riqueza, o poder e os privilégios perdidos, violavam os fundamentos eugênicos, aos quais até mesmo obedeciam os criadores de animais, como se infere dos dísticos seguintes:

κριοὺς μὲν καὶ διζήμεθα Κύρνε καὶ ἵππους
 εὐγενέας, καὶ τις βούλεται ἐξ ἀγαθῶν
 185 βήσεσθαι· γῆμαι δὲ κακὴν κακοῦ οὐ μελεδαίνει
 ἔσθλος ἀνὴρ, ἦν οἱ χρήματα πολλὰ διδῶι,
 οὐδὲ γυνὴ κακοῦ ἀνδρὸς ἀναίτει εἶναι ἄκοιτις
 πλουσίου, ἀλλ' ἀφνεὸν βούλεται ἀντ' ἀγαθοῦ...
 χρήματα μὲν τιμῶσι· πλοῦτος ἔμειξε γένος.
 190 καὶ κακὸς ἐξ ἀγαθοῦ· πλοῦτος ἔμειξε γένος
 οὕτω μὴ θαύμαζε γένος Πολυπαΐδη ἀστῶν
 μαυροῦσθαι· σὺν γὰρ μίσγεται ἔσθλὰ κακοῖς.

Procuramos, Cirno, carneiros, burros e cavalos
 de boa raça, e qualquer um prefere que eles sejam descendentes dos bons;
 mas um homem nobre não teme desposar a filha
 de um homem inferior, se ela lhe oferece muitos bens,
 e a mulher não se nega a ser esposa de um homem inferior,
 se ele é rico, mas prefere o rico ao homem de bem...
 Só estimam as riquezas; o nobre casa-se com a filha de um inferior,
 e o inferior com a de um homem de bem; a riqueza degenera a raça.
 Assim, Polipaidés, não te admires de a raça de nossos concidadãos
 tornar-se obscura, pois os bens misturam-se com os homens inferiores.

Note-se que a reprovação à conduta dos nobres evidencia-se na oposição entre os critérios usados para a preservação das espécies de animais de raça e os empregados pelos nobres que, movidos pela ambição, permitem a união de seus filhos com os descendentes dos κακοί, renegando a própria tradição aristocrática, inconcebível sem a pureza do sangue. Assim, enquanto os criadores de animais asseguram a genealogia, adquirindo animais ‘de boa raça’ – εὐγενέας encontra-se em posição de destaque no início do pentâmetro (v. 184) –, os nobres desprezam os princípios de eugenia, em nome da riqueza. A prova de que essas uniões híbridas só se concretizavam por causa da riqueza dos κακοί é reiterada, nos versos 186, 188, 189 e 190, pelo acúmulo de termos enfeixados no campo semântico da riqueza, tais como χρήματα, ‘bens, riquezas’ (vv.186 e 189), πλουσίου e ἄφνεόν, ‘rico’ (v. 188), e πλοῦτος, ‘riqueza’ (v. 190).

É, pois, incontestável que a riqueza apresenta um valor ambíguo, pois, ao mesmo tempo que representa para os nobres corrompidos o sustentáculo de auto-afirmação política, transforma-se em agente aniquilador da casta aristocrática: “a riqueza”, clama amargurado o portavoiz dos genuínos ἀγαθοί, “degenera a raça” (v.190).

Faz-se mister assinalar que, embora a oposição semântica ἀγαθός / ἔσθλός ‘homem de bem/nobre’ / κακός / δειλός ‘homem inferior, vulgar’ – leitmotiv das elegias sociopolíticas dos *Theognidea* – esteja associada, respectivamente, às classes dos aristocratas e dos não aristocratas, o “homem de bem”/“nobre” (ἀγαθός / ἔσθλός) não é, no *Corpus Theognideum*, somente o aristocrata de nascimento, mas aquele que permanece indissolúvelmente ligado aos valores de seu *génos*, de sua *hetairía* política, assim como o homem inferior/vulgar (κακός / δειλός) não é apenas o homem de baixa estirpe que se assenhorou do poder, mas também o nobre de nascimento que está em desacordo com o comportamento ético e político estabelecido pela aristocracia.

Assim, nesse novo contexto político-social, em que os nobres de outrora se tornaram κακοί, e os antigos κακοί, senhores da riqueza e do poder político, era evidente que os princípios convencionais da amizade partidária estivessem profundamente afetados. Como bem observa David Konstan (2005:72), esta inversão de valores dá origem a ‘reflexões e conselhos acerca da não-confiabilidade das amizades’. O relacionamento, portanto, deveria ser pautado numa rígida distinção de classes e de preceitos ideológicos. Ilustram-no bem os versos 31-38:

ταῦτα μὲν οὕτως ἴσθι· κακοῖσι δὲ μὴ προσομίλει
 ἀνδράσιν, ἀλλ' αἰεὶ τῶν ἀγαθῶν ἔχεο·
 καὶ μετὰ τοῖσιν πῖνε καὶ ἔσθιε, καὶ μετὰ τοῖσιν
 ἴζε, καὶ ἄνδανε τοῖς ὦν μεγάλη δύναμις
 35 ἐσθλῶν μὲν γὰρ ἄπ' ἐσθλὰ μαθήσεαι· ἦν δὲ κακοῖσι
 συμμίσγησις, ἀπολείς καὶ τὸν ἔοντα νόον
 ταῦτα μαθῶν ἀγαθοῖσιν ὁμίλει, καὶ πότε φήσεί
 εὖ συμβουλεύειν τοῖσι φίλοισιν ἐμέ.

Fica sabendo essas coisas: não freqüentes homens inferiores,
 liga-te sempre aos homens de bem;
 e com eles bebe e come com eles
 senta-te, e agrada àqueles cujo poder é grande.
 35 Dos nobres aprenderás o bem; mas se com os inferiores
 te misturares, perderás até teu espírito.
 Tendo aprendido esses princípios, convive com homens de bem, e um
 [dia dirás
 que eu aconselho bem os meus amigos.

Como se depreende da leitura dos versos precedentes, não se imiscuir com os κακοί, considerados um tipo de escória social, constitui um meio capaz de resguardar as disposições congênitas dos nobres, transmitidas pela herança de sangue. Assim, se a excelência dos aristocratas pode ser aprimorada por meio do bom exemplo, também ela é susceptível de ficar prejudicada em conseqüência das más companhias. Unir-se “àqueles cujo poder é grande” (v. 34), isto é, aos genuínos aristocratas, constitui a meta pedagógica do sujeito do enunciado, pois o bem só se aprende com homens de bem (v. 35), sendo eles os baluartes dos princípios éticos, morais e políticos da aristocracia. Logo, a admoestação dada ao destinatário impessoal para relacionar-se somente com homens das mais altas e valorosas qualidades, os κακοί, é reiterada nos versos 31-32 e 37 pelo emprego dos verbos προσομιλέω, ἔχω e ὁμιλέω – “freqüentar”, “ligar-se a”, “conviver” – cujos sentidos se inserem nas esferas moral e social e, ainda, nos versos 33-4, pelo uso do polissíndeto καὶ... πῖνε καὶ ἔσθιε καὶ... ἴζε καὶ ἄνδανε, “e... bebe e come e.../ senta-te e agrada”, procedimento sintático que põe em relevo os três primeiros verbos, indicadores de gestos típicos do ambiente simpótico, comum à vida aristocrática.

Ratificam também a função político-pedagógica da poesia teognídea os versos seguintes (vv.27-30):

σοὶ δ' ἐγὼ εὖ φρονέων ὑποθήσομαι, οἷά περ αὐτὸς
Κύρν' ἀπὸ τῶν ἀγαθῶν παῖς ἔτ' ἐὼν ἔμαθον.
πέπνυσο, μηδ' αἰσχροῖσιν ἐπ' ἔργμασι μηδ' ἀδίκοισιν
τιμὰς μηδ' ἀρετὰς ἔλκεο μηδ' ἄφενος.

A ti, por considerar-te, ensinarei precisamente aquilo que eu mesmo,
Cirno, aprendi, ainda criança, dos homens de bem.
Sê prudente, não obtenhas, por atos vergonhosos ou injustos,
nem honrarias, nem fama, nem riqueza.

Note-se que, nesses versos, o sujeito do enunciado, julgando-se detentor de uma sabedoria herdada da classe dos nobres, assume o papel de pedagogo e mentor espiritual do destinatário Cirno – jovem efebo, representante da casta aristocrática e, segundo a *Suda*, o ἐρώμενος do poeta Teógnis, admoestando-o a distanciar-se das honrarias, da fama e da riqueza alcançadas por meios ilícitos. Ser um aristocrata, portanto, não implicava somente nascimento e riqueza, mas pressupunha a posse de uma moralidade superior, consolidada no cumprimento da justiça, a virtude mais valorosa.

Com base nos versos já citados infere-se que a educação destinada à classe dos ἀγαθοί era pragmática, assentada em exemplos nobres de conduta e no estrito relacionamento, em quaisquer circunstâncias, com indivíduos procedentes da mesma estirpe.

É importante, então, destacar que, embora a fidelidade e a confiança constituíssem a base da autêntica amizade, que só se devia travar entre companheiros da mesma *hetairía* política, a alteração dos laços tradicionais da fili/a aparece vinculada a circunstâncias político-sociais ocorridas na cidade, após a dominação dos novos ricos. Com efeito, o que se observa no ambiente hostil e competitivo entrevisto nos versos teognídeos é, segundo Walter Donlan (1985:225), “uma forma de amizade qualitativamente diferente do ideal tradicional”.

De fato, numa sociedade em que a traição, a desconfiança e a deslealdade despontavam de todos os lados, era mister disfarçar-se, travando um relacionamento aparente, superficial, com os κακοί, relação que não se podia inserir na esfera da autêntica φιλία, praticada, aliás, por uma pequena parcela de nobres que permanecia fiel aos valores aristocráticos.

É este o conselho expresso nos versos 61-68, que fazem parte da elegia compreendida entre os versos 53-68:

μηδένα τῶνδε φίλον ποιεῖν Πολυπαΐδη ἀστῶν
 ἐκ θυμοῦ χρεΐης οὔνεκα μηδεμιῆς·
 ἀλλὰ δόκει μὲν πάσιν ἀπὸ γλώσσης φίλος εἶναι,
 χρῆμα δὲ συμμείξῃς μηδενὶ μηδ' ὀτιοῦν
 65 σπουδαῖον· γνώσῃ τὰς οἰζυρῶν φρένας ἀνδρῶν,
 ὥς σφιν ἐπ' ἔργοισιν πίστις ἐπ' οὔδεμια,
 ἀλλὰ δόλους ἀπάτας τε πολυπλοκίας τ' ἐφιλησαν
 οὔτως ὥς ἄνδρες μήκετι σωιζόμενοι.

De nenhum desses cidadãos, Polipaides, te tornes,
 do fundo do coração, amigo, por qualquer vantagem;
 ao contrário, parece ser amigo de todos em palavras,
 e não te mistures com nenhum deles em qualquer negócio sério;
 65 de fato, aprenderás a conhecer os corações desses homens,
 como, em seus próprios atos, não há confiança alguma,
 mas amam dolos, enganos e ardis,
 como se fossem homens perdidos.

Conselho análogo assume nota mais proeminente nos versos seguintes
 (vv. 215-8):

215 πουλύπου ὀργὴν ἴσχε πολυπλόκου, ὅς ποτὶ πέτρῃ,
 τῇ προσομιλήσῃ, τοίος ἰδεῖν ἐφάνη.
 νῦν μὲν τῇδ' ἐφέπου, τότε δ' ἄλλοῖος χροῶ γίνου.
 κρέσσω τοι σοφίῃ γίνεται ἀτροπίης.

215 Assume a postura do polvo enroscado, que, sobre o rochedo
 a que se prende, se mostra semelhante a ele.
 Agora, adapta-te a ele, e, algumas vezes, torna-te diferente na cor.
 A habilidade é melhor que a intransigência.

Nesse novo contexto político em que, no dizer de Walter Donlan
 (*ibidem*, p. 225), “a lealdade e a fidelidade não são mais reflexos auto-
 máticos”, era imperioso ter um comportamento camuflado, fingindo ser
 amigo de todos “em palavras” (v. 63) ou assumindo a propriedade do
 polvo que, com astuto mimetismo, adquire a cor do rochedo ao qual se
 prende. Observe-se que a admoestação expressa em ἄλλοῖος χροῶ γίνου,
 ‘torna-te diferente na cor’ (v.217), acentua a comparação com o
 polvo, cuja policromia constitui um meio de defesa. Logo, a analogia entre
 a mutabilidade do polvo e o comportamento dos nobres leva a supor que
 a situação política exigia, da parte destes, grande habilidade (σοφίη) no

relacionamento político-social, em virtude da progressiva expansão dos novos ricos nos diversos setores da aristocracia.

Convém assinalar que, se os laços convencionais da amizade partidária se enfraqueciam ou se dissolviam, em decorrência das mudanças políticas ocorridas na cidade, também a ligação afetiva entre um indivíduo adulto (ἐραστής, “amante”) e um adolescente (ἐρώμενος, “amado”), relação institucionalizada nos meios aristocráticos como um instrumento de ação pedagógica, podia ser desfeita em razão do total envolvimento do jovem com elementos não pertinentes a sua estirpe. É o que se observa nos versos 1377-1380, nos quais o ἐραστής, embora lamenta a dissolução do relacionamento afetivo, tendo em vista que age contra sua vontade (ἀεικῶν, v. 1379), prefere afastar-se do jovem, ao constatar sua vergonhosa relação com homens socialmente inferiores (vv.1377-8). Vale a pena citá-los:

καλὸς ἐὼν κακότητι φίλων δειλοῖσιν ὀμιλεῖς
ἀνδράσι, καὶ διὰ τοῦτ' αἰσχρὸν ὄνειδος ἔχεις
ὦ παῖ· ἐγὼ δ' ἀεικῶν τῆς σῆς φιλότητος ἄμαρτων
1380 ὠνήμην, ἔρδων οἷα τ' ἐλεύθερος ὢν.

Sendo belo, freqüentas, por causa da vileza de teus amigos, homens vulgares e, por isso, és objeto de vergonhosa censura, ó jovem; mas eu, contra a minha vontade, encontro vantagem em desprezar o teu amor, agindo como um homem livre.

Evidenciam, pois, os versos citados que a ética prescrita nas relações amoroso-pederásticas se encontra em perfeita harmonia com as regras e preceitos estabelecidos pela *hetairía* política, cuja violação é entendida como traição dos princípios aristocráticos.

Da leitura dos versos elegíacos aqui referidos, depreende-se a função político-pedagógica da poesia dos *Theognidea*, pois nela está implícito um projeto, ainda que utópico, para o restabelecimento de princípios éticos em que se fundamentava a decadente aristocracia: a pureza de sangue, a restrita convivência com os ἀγαθοί, nos âmbitos político, social e amoroso-pederástico, a fidelidade e a confiança entre os membros da mesma classe, a prudência, a moderação e a justiça.

ABSTRACT

In the environment of political and social conflicts and of a change of values that characterized the Archaic Greece, the most significant literary testimony of the decaying aristocratic exclusivism is a compilation of elegies put together under the name of Theognis, a poet who possibly flourished in the mid-sixth century B.C., in Megara.

The compilation of elegies ascribed to him, the *Theognidea*, represents a substantial *corpus* of poetry destined to the preservation of the aristocratic ideology, once a program aimed at the re-establishment of the traditional values of a decaying and dismissed nobility is evident in it.

Thus, the purpose of this paper is to demonstrate, based on the translation and analysis of elegiac lines, that the role of the theognidean poetry is of a political nature, since it constitutes an effective means to maintain the aristocratic *paideia*.

Key words: Archaic Greek elegy; pedagogical ideology ;Theognis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DONLAN, Walter. 'Pistos Philos Hetairos'. In: FIGUEIRA, T and NAGY, G. (eds). *Theognis of Megara: Poetry and the polis*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985. p. 223-244.

IAMBI ET ELEGIA GRAECIA ANTE ALEXANDRUM CANTATI. Edidit M.L.West. 2nd. ed. London: Oxford University Press, 1989 – v. I/ 1992 v. II.

KONSTAN, David. *A amizade no mundo clássico /Friendship in the Classical World [1997]/*. Tradução de Márcia Epstein Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

SUIDAE LEXICON. Edidit Ada Adler. Stuttgart, Teubner, 1971.

THEOGNIS. *Le première livre edité avec un commentaire*. B.A. van Groningen. Amsterdam: N.V. Noord; Hollandsche Uitgervers Maatschappij, 1996.

A ALMA DO CORPO E O CORPO DA ALMA ENTRE OS GREGOS ANTIGOS¹

Henrique Cairus

RESUMO

O presente capítulo busca oferecer subsídios à investigação das sedes físicas do sentimento a partir da perspectiva da literatura grega. Pretende-se apontar dados que insiram o discurso acerca do tema em um projeto de legitimação do campo da medicina e de construção de uma via de acesso à *psykhé* através do corpo.

Palavras-chave: Fisiologia antiga; História das idéias; *psykhé*.

Oceano: Tu não sabes disso, Prometeu: que, para falar dessa fúria doentia, há termos médicos?
(P.V.,384)

A Grécia é a origem que o Ocidente dá a si. A eleição desse tempo e desse espaço tem suas motivações e suas conseqüências. E, dentre as conseqüências, uma se mistura com a motivação: a urdidura de uma identidade à qual sempre se retorna, e que, tal qual Penélope, tecemos e destecemos sempre que a história exige.

A identidade que nos faz ocidentais tem como um de seus patrimônios as bases da medicina como área do saber. E, para ser mais exato, a primeira área de saber claramente delimitada no seio dessa herança helênica.

As fronteiras que delineavam o campo da medicina atuavam em várias frentes, desde o estabelecimento de um léxico próprio – condição fundamental para geração e manutenção de um campo do saber –, até a proposição de controle da relação entre natureza e cultura.

O estabelecimento de um léxico próprio, ou jargão, integra o aparato que servia para consolidar a medicina e vê-la distinta de uma sistematização do pensamento mais genérica à qual se deu o nome de filosofia. Do instrumental da medicina, de seu “*organon*” disperso por tantas obras, destaca-se como um marco e ponto fundamental o mapeamento do corpo a partir dos critérios axiológicos nem sempre claros e bem definidos.

Podemos reconhecer dois tipos de funções primárias do corpo: a do corpo para si – como a circulação, a respiração etc – e a do corpo para fora – como a locomoção, a fala etc. E, para além desses dois tipos de função, os antigos, especialmente alguns autores do *Corpus hippocraticum*, ainda distinguiam a atividade física de interseção entre o interno e o externo, e uma metodologia clara da medicina era a de propor, com fins semiológicos, essa ponte entre o interno e o externo, antes que ela se fizesse por si, aflorando em forma patológica crônica ou aguda. Nisso consiste o prognóstico, tema principal de um tratado hipocrático e tema secundário de vários outros.

Esse ponto de interseção, contudo, pode ter outras formas, outras feições. Essas outras interseções dão-se no ambiente que os gregos com certa frequência chamavam *psykhé*.

A *psykhé* – chamemo-lo assim – é um espaço a custo mapeado. Podemos notar não muito mais do que o fato de alguns autores hipocráticos perceberem ali uma parte mais externa, aflorada, a qual chamaram de *áisthesis*, considerando-a uma porta de entrada para a própria *psykhé*. A *áisthesis*, de fato, é precisamente a percepção física de qualquer elemento do universo extracorpóreo.

No célebre tratado hipocrático *Da medicina antiga* (9,3), em um importante comentário metodológico, a *áisthesis* toma surpreendente vulto, porquanto é considerada a única medida – o *métron*, conforme o texto do tratado – a partir da qual se aplica a noção numérica à realidade.

Tal assertiva faz ecoar o famoso fragmento de Protágoras *ánthropos métron pánton* – o homem é a medida de tudo, mas o homem do tratado hipocrático é o homem que sente, e principalmente se sente como indivíduo. E individualizar o homem como sujeito que sente foi uma das missões da medicina hipocrática.

A individualização dá-se, é notório, tendo como base o corpo que sente. Na referida passagem do tratado *Da medicina antiga*, o que temos é a *áisthesis tōu sómatos*: a *áisthesis* do corpo.

É possível, pois, pensar-se na referência textual ao corpo como um sinal de uma potencial oposição a uma *áisthesis* menos corpórea que, partindo de uma denotação, expressasse a percepção do intelecto. É assim que a vemos claramente em um texto pouco mais de um século mais recente do que o tratado hipocrático, a *Ética a Nicômaco* (IX,9;1170a), onde se lê: “Sentir (*aisthánesthai*) que sentimos (*aisthanómetha*) ou que pensamos (*noúmen*) é sentir que somos”²².

Aristóteles parece referir-se primeiramente a uma sensibilidade física que, aos poucos, vai cedendo lugar a uma percepção menos concreta, e vai configurando uma nova forma de saber, em tudo complementar ao *noêin*, ao saber intelectual por excelência.

O raciocínio da referida passagem da *Ética a Nicômaco* chega imediatamente ao ponto em que é preciso admitir: “existir, como foi dito, é sentir ou pensar, e sentir que se vive é algo agradável por si só” (*ibidem*). E essa conclusão parece completar o fragmento DK3B de Parmênides: “*tò autó noêin estin te kái êinaĩ*” (“com efeito, o mesmo é pensar e ser”).

Para além do *cogito* cartesiano, que, de certa forma, faz ecoar esse pensamento aristotélico e parmenídeo, é preciso reconhecer que a *áisthesis* cumpre um movimento de fora para dentro, que perpassa o corpo, atinge a faculdade perceptiva e vai ainda além, ao menos nos reflexos que desencadeia.

A *áisthesis*, sem deixar de ser uma porta de entrada, é também uma via de mão dupla. É, como vimos, um novo tipo de conhecimento, um conhecimento proveniente da interseção do intra e do extracorpóreo, mas sem que se restrinja a uma atitude unidirecional.

Ela se aplica ao sentir e ao sentir-se, e o sentir-se é uma atitude de dentro do corpo para fora, porquanto reflexiva por natureza.

O espaço mais proeminente da *psykhé*, a *áisthesis*, encontra-se do lado de dentro do corpo com o espaço mais interno desse complexo característico da vida. Mas esse espaço físico obriga-nos a retomar uma das marcas do pensamento de muitos autores gregos – a começar pela maioria dos pensadores pré-socráticos: a imbricação entre o significado e o significante na relação metafórica.

Se perguntarmos o que Tales queria dizer com seu “tudo é água”, dificilmente conseguiríamos chegar a uma resposta que distinguisse o sentido “químico” e o sentido metafórico da colocação. Tudo é água, de fato, e tudo é como água. A água é o mundo e é também uma chave de leitura da realidade.

Parece dar-se o mesmo com a face interna da *psykhé*. No fígado, no coração, no diafragma ou no cérebro, a *psykhé* repousa sua cabeça conforme convém ao seu conforto, conforme ficar mais adequada a relação entre significado e significante, entre o que é fisicamente e o que é enquanto signo.

Para pensarmos sobre o lugar interno da *psykhé*, retomemos a metodologia de Claude Bernard, e estudemos o normal a partir do patológico, pois, se extrairmos um nervo, podemos conhecer a sua função.

O discurso da afirmação de uma *psykhé* ligada – ou mesmo subordinada – ao corpo é parte de uma estratégia retórica ainda vigente no discurso médico. Tal estratégia serve evidentemente à frágil legitimação do campo da medicina, para a qual é fundamental a somatização do espírito.

Dois doenças da *psykhé* assinalam claramente seus correspondentes somáticos: a melancolia e a frenite.

A frenite (*phrenítis*) é uma enfermidade bem descrita pelos médicos da Grécia antiga. Ela se localiza nas *phrénes*, isso é, no diafragma, e consiste numa “alienação mental acompanhada de febre”. Essa descrição sucinta é posterior aos tratados hipocráticos, mas, no tratado cnídio *Doenças I*, 30, febre e alienação mental estão muito unidas, e ali pode-se ler:

Φρενίτις δὲ ὧδε ἔχει· τὸ αἷμα τὸ ἐν τῷ ἀνθρώπῳ πλεῖστον ξυμβάλλεται μέρος συνέσιος· ἐνιοὶ δὲ λέγουσι, τὸ πᾶν· ὁκόταν οὖν χολὴ κινηθεῖσα ἐς τὰς φλέβας καὶ ἐς τὸ αἷμα ἐσέλθῃ, διεκίνησε καὶ διώρρωσε τὸ αἷμα ἐκ τῆς ἐωθυίης συστάσιός τε καὶ κινήσιος, καὶ διεθέρμηνε· διαθερμανθὲν δὲ διαθερμαίνει καὶ τὸ ἄλλο σῶμα πᾶν, καὶ παρανοεῖ τε ἄνθρωπος καὶ οὐκ ἐν ἑωυτῷ ἐστὶν ὑπὸ τοῦ πυρετοῦ τοῦ πλήθους καὶ τοῦ αἵματος τῆς διορρώσιός τε καὶ κινήσιος γενομένης οὐ τῆς ἐωθυίης. Προσεοίκασι δὲ μάλιστα οἱ ὑπὸ τῆς φρενίτιδος ἐχόμενοι τοῖσι μελαγχολῶσι κατὰ τὴν παράνοιαν· οἱ γὰρ μελαγχολῶδες, ὁκόταν φθαρῇ τὸ αἷμα ὑπὸ χολῆς καὶ φλέγματος, τὴν νοῦσον ἴσχουσι καὶ παράνοοι γίνονται, ἐνιοὶ δὲ καὶ μαινόνται· καὶ ἐν τῇ φρενίτιδι ὡσαύτως· οὕτως δὲ ἦσσαν ἢ μανίη τε καὶ ἡ παραφρόνησις γίνεται, ὅσῳ περ ἢ χολὴ τῆς χολῆς ἀσθενεστέρη ἐστίν.

Em relação à frenite, passa-se assim: o sangue, no homem, leva maior parte do conhecimento (*synesis*) ou, segundo alguns, todo ele. Quando a bile em movimento penetra nas veias e no sangue, move violentamente o sangue, tornando-o seroso, e o aquece. Aquecendo, aquece todo o corpo, e o homem delira (*paraphronêi*) e não fica em si, devido à força da febre, à sua serosidade e ao seu movimento incomuns. Os que sofrem sob a ação da frenite parecem sobretudo com os melancólicos, graças ao delírio (*paránoia*). Isso porque, nos melancólicos, quando o sangue é perturbado pela bile e pelo fleuma, a doença prevalece e eles tornam-se delirantes (*paránooi*); alguns tornam-se maníacos (*mainontai*), e o mesmo se passa na frenite. Assim, a *manía* e a alienação (*paraphrónesis*) diminuem à medida que a bile se torna mais fraca.

Esse trecho registra a única ocorrência do termo *paraphrónesis* no *Corpus hippocraticum*. A tradução de *paraphrónesis* – palavra oriunda de *phrénes* e cognata de *phrenítis* – é delicada, porquanto a maioria dos tradutores não a distingue de *paránoia*. Estudos mais recentes – nomeadamente os de Jackie Pigeaud – propõem que *paraphrónesis* e *paraphrosýne* sejam traduzidas por “alienação”. Essa opção interpretativa encontra respaldo em outros textos antigos, como as *Histórias* de Heródoto (I,109), onde o verbo *paraphronô* caracteriza uma espécie de estágio mais agravado da *manía*: “Não obedecerei a Astíages, ainda que ele se aliene (*ei paraphronései*) e enlouqueça (*manéetai*) mais ainda do que já está louco (*máinetai*)”. Esse trecho refere-se à recusa de Hárpagos a matar Ciro, o bebê nascido de Mandane, e que viria mais tarde a reinar sobre a Ásia. Tal recusa significaria descumprir as ordens de Astíages e provocar o agravamento de sua *manía*. A primeira *manía* referida na passagem citada é a que levou Astíages a ordenar o terrível ato, e a segunda, a que parece equivaler à *paraphrónesis*, diz respeito ao agravamento da primeira *manía*, provocada pela consciência de que o soberano teria de ter sido desobedecido.

A bile, como se pode perceber pelo trecho citado do *Doenças I*, origina tanto a frenite quanto a melancolia³. Distingue-as contudo o fato de a melancolia ter uma conexão com a presença do fleuma e, talvez por isso, não ser acompanhada de febre. A famosa descrição do estado melancólico, no sexto livro dos *Aforismos*, dimensiona bem o quadro sintomático dessa doença: “Quando o medo e a distímia (*dysthymía*) persistem por muito tempo, tal estado é melancólico” (*Af.VI,23*). Por tratar-se de um quadro sintomatológico é natural que, no aforismo, os dados da *manía* sejam relativos à *psykhé*.

Ainda que se suponha, a partir da observação semiológica, o que pode distinguir a melancolia da frenite, ainda restaria uma questão mais complexa, a convergência conceitual entre *manía* e *paraphrónesis*.

A palavra *phrenítis*, como já vimos, está relacionada às *phrénes*, ou seja, aos ‘diafragmas’. Não se pode, contudo, tirar disso conclusão apresada. A frenite implica em outros lugares do corpo, e o envolvimento dessas outras partes vale ser examinado. No tratado – também cnídeo – *Das afecções* (10) pode-se ler:

Φρενίτις ὅταν λάβῃ , πυρετὸς ἴσχει βληχρὸς τὸ πρῶτος, καὶ ὀδύνη πρὸς τὰ ὑποχόνδρια, μᾶλλον δὲ πρὸς τὰ δεξιὰ ἐς τὸ ἦπαρ· ὅταν

δὲ τεταρτάϊος γένηται καὶ πεμπταΐος, ὃ τε πυρετὸς ἰσχυρότερος γίνεται, καὶ αἱ ὀδύνηαι, καὶ τὸ χρῶμα ὑπόχολον γίνεται, καὶ τοῦ νοῦ παρακοπή. ... Ἡ δὲ νοῦσος γίνεται ὑπὸ χολῆς, ὅταν κινηθεῖσα πρὸς τὰ σπλάγχνα καὶ τὰς φρένας προσίζη.

Frenite: quando se a pega, primeiramente prevalece uma febre fraca e uma dor nos hipocôndrios, mais forte do lado direito, em direção ao fígado. Mas no quarto ou quinto dia, a febre e a dor tornam-se mais fortes, a coloração é sub-biliosa, e ocorre o delírio (*tôu nôu parakopé*). (...) Essa doença ocorre sob a ação da bile, que, quando posta em movimento, fixa-se nas vísceras (*tà splánkhna*) principais e nas *phrénes*.

O termo *splánkhnon*, especialmente no seu plural – *splánkhna* –, expressa o conjunto de vísceras que correspondem anatomicamente às sedes da *psykhé*, coração, fígado e diafragma(s). E é precisamente o diafragma que é destacado, segundo Littré (VI, p.217), por motivação etimológica. Creio, no entanto, haver um reconhecimento pelo médico cnídio da primazia das *phrénes*. Destaca-se também, como víscera fundamental, nessa passagem, o fígado, e a dor tem lugar no hipocôndrio direito.

As ocorrências de *phrén* e de seu plural, *phrénes*, na literatura grega são abundantes, e sua interpretação fisiológica oscila um pouco entre diafragma, denotação mais aceita e defendida por helenistas como B. Snell e J. Dumortier; pericárdio, segundo O. Körner, e até mesmo pulmão, como defende Onians (2000:23-42)⁴.

No verso 881 do *Prometeu acorrentado* encontra-se uma frase reveladora: “*kardía dè phóbo, phréna laktízei*” (“com o medo, meu coração pisoteia o diafragma”). Faz-se, no entanto, uma distinção entre o plural e o singular de *phrén*, deduzindo-se, a partir da observação do uso, que o plural tende a uma denotação⁵ mais psíquica. Dumortier, em sua famosa obra *Le vocabulaire médical d’Eschyle et les écrits hippocratiques* (1935), dedica um subcapítulo à *phrén* e outro às *phrénes*, mas o que o motiva a fazê-lo é mais a linguagem hipocrática que habitualmente prefere a forma plural para falar do diafragma do que a linguagem de Ésquilo, como se pode depreender da frase citada acima, tirada do verso 881 do *Prometeu acorrentado*. De resto, todo o *Corpus hippocraticum* emprega o termo no plural e a única ocorrência do singular *phrén* em toda a Coleção está em *Prenoções de Cós* (34,571).

Apesar de sugerido pela expressão “*phragmòs ho tôn phrenôn*” (a divisão das *phrénes*), no tratado hipocrático *Dos ventos* (10Littré), o re-

gistro mais remoto do termo *diáphragma* está no *Timeu* (70a 6) platônico. Seu significado ali era o de um atributo das *phrénes*:

Ἐν δὴ τοῖς στήθεσιν καὶ τῷ καλουμένῳ θώρακι τὸ τῆς ψυχῆς θνητὸν γένος ἐνέδουν. Καὶ ἐπειδὴ τὸ μὲν ἄμεινον αὐτῆς, τὸ δὲ χεῖρον ἐπεφυκει, διοικοδομοῦσι τοῦ θώρακος αὐτὸ κύτος, διορίζοντες οἶον γυναικῶν, τὴν δὲ ἀνδρῶν χωρὶς οἴκησιν, τὰς φρένας διάφραγμα εἰς τὸ μέσον αὐτῶν τιθέντες. Τὸ μετέχον οὖν τῆς ψυχῆς ἀνδρείας καὶ θυμοῦ, φιλότικον ὄν, κατώκισαν ἐγγυτέρω τῆς κεφαλῆς μεταξὺ τῶν φρενῶν τε καὶ αὐχένος, ἵνα τοῦ λόγου κατήκοον ὄν κοινῇ μετ' ἐκείνου βίᾳ τὸ τῶν ἐπιθυμιῶν κατέχοι γένος, ὅπῃ ἐκ τῆς ἀκροπόλεως τῷ τ' ἐπιτάγματι καὶ λόγῳ μηδαμῇ πείθεσθαι ἐκὼν ἐθέλοι.

No peito e no chamado tórax é que eles [os imortais] instalaram uma espécie (*génos*) mortal de *psykhé*. E, como uma parte dessa *psykhé* era, por natureza, melhor e outra pior, eles dividiram em duas partes a cavidade do tórax, e as separaram, como se separa os aposentos das mulheres e dos homens, colocando no meio as *phrénes diáphragma*⁶. Essa parte da *psykhé* que toma parte na coragem (*andréia*) e no ímpeto (*thymós*), sendo ela amante da vitória, eles a fizeram residir mais próxima à cabeça, entre as *phrénes* e o pescoço, para que ela, depois de dar ouvidos à razão (*lógos*) e estar de acordo com esta, contenha, pela força, a espécie de desejos, quando não quiser obedecer de bom grado às ordens e à razão (*lógos*) que vêm daquela “acrópole”.

Esse trecho do *Timeu* integra a longa passagem em que Platão mapeia somaticamente a *psykhé* (69c-76e). A julgar por esse excerto, as *phrénes* em forma de membrana (*diáphragma*) prestam o serviço de manter a parte melhor da *psykhé* mortal mais perto da cabeça e, por conseguinte, manter o ímpeto, o *thymós*, mais perto da razão. Naturalmente essa é uma perspectiva bastante particular, mas sua inscrição no horizonte do possível já é suficiente para pensar-se o *thymós* como um residente da *psykhé*, e ainda é lícito notar que há certa tendência a colocar a cabeça para fora e para cima da *psykhé*.

Heráclito de Éfeso, em DK108B, parece propor uma proximidade entre *nôus* e *phrén*: “Qual a *phrén* ou o *nóos* deles? Fiam-se nos aedos e têm a turba como mestre, sem se dar conta de que ‘a maioria é má e poucos são os bons’”. A discussão sobre a relação proposta entre *nôus* e *phrén* no fragmento heraclítico é delicada, mas não pode ser levada adiante sem que se note que entre *nóos* e *phrén* há um ‘ou’ (gr. *é*), e não um ‘e’ (gr. *kái*), o que permite uma interpretação que considere uma busca de compreensão, tentando o uso de dois termos que expressavam idéias

próximas. Os dois termos diferem entre si em vários pontos, mas interessa-nos notar sobretudo que *nôus*, ao contrário de *phrén*, não tem uma contrapartida fisiológica, permitindo, assim, a leitura de um *phrén* sede do *nôus*, com o qual se confundiria na perspectiva adotada pelo texto. No *Prometeu acorrentado* (480-1), mais precisamente numa fala de Prometeu, *nôus* faz-se ladear novamente por *phrén* (desta vez no plural, *phrénes*), mas une-se a esta por *kái*, e ambos, *nôus* e *phrénes* opõem-se a *népioi*, palavra recorrente no texto homérico e hesiódico, que indica a incapacidade de reflexão: “*nepíous óntas tò prîn / énnous étheka kài phrenôn epebólous*” [sendo tolos anteriormente / dei-lhes *nôus* e *phrénes*].

Os tratados *Epidemias V* e *Epidemias VII* apresentam, cada um, uma ocorrência do termo *diáphragma* (respectivamente, em 95Littré e 121Littré). Essas duas ocorrências apresentam o termo com o sentido próximo ao de ‘diafragma’; todavia, as partes de ambos os tratados em que o termo figura são situadas por Jouanna (1992:532) num lapso entre 358-7 a.C., posto que em todos os dois há referências, a propósito de um ferido por catapulta, ao sitiamento de Datos por Filipe da Macedônia.

Em todo caso, é notória a importância das *phrénes* em relação à do *diáphragma*. Seu convívio textual próximo com a *kardía* pode dimensionar essa relevância.

Podemos, por exemplo, encontrar juntos *kardía* e *phrénes*, no fragmento elegíaco 191West de Arquíloco, onde se lê:

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρωσ ὑπὸ καρδίην ἔλυσθεις
πολλὴν κατ’ ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στήθεων ἀπαλᾶς φρένας.

Tal é o desejo de amor que assola o meu coração (*kardíe*)
que derramou mui opaca névoa sobre meus olhos
tendo roubado de meu peito o sentimento (*phrénes*).

Para compreender melhor o fragmento acima, é útil evocar o fr.124bWest de um tetrâmetro do mesmo poeta. Neste, nota-se uma certa relação complementar entre *phrénes* e *nôus*, deixando entrever tratar-se de uma integração entre a razão e o sentimento, e essa hipótese motivou a tradução:

ἀλλά σεο γαστήρ νόον τε καὶ φρένας παρήγαγεν
εἰς ἀναιδείην,
mas tua gula (*gastér*) desvia teu senso (*nôus*) e teu sentimento (*phrénes*)
para a falta de pudor

Há nesse fragmento também o uso do termo *gastér* (ventre) para designar a gula. Esse uso, sem que seja precisamente denotativo, aproxima-se, no entanto, mais da denotação do que qualquer ocorrência de *phrénes*.

No breve tratado hipocrático *Das virgens*, o autor explica que, se as mulheres permanecerem virgens por mais tempo do que devem, o sangue da menstruação, não encontrando abertura suficiente para o fluxo menstrual normal, acumula-se. Com o passar dos anos o nível do sangue acumulado pode chegar ao diafragma e ao coração, e a mulher será tomada pela *paraphrosýne* e pela *manía*: “A partir do coração e das *phrénes*, [o sangue] flui de volta lentamente, pois as veias [ali] são oblíquas e a região é vital (*epíkairos*) e sujeita ao delírio (*paraphrosýne*) e à *manía*”.

A *manía* e o delírio, segundo esse pequeno tratado, têm sua origem tanto na *kardía* quanto nas *phrénes*. Apesar de haver algumas especulações a esse respeito, não creio que a conjunção aditiva entre *manía* e *paraphrosýne* desassocie-as. A conjunção (*kái*, e não *te kái*) pode ter duas interpretações: a temporal – primeiro o delírio e depois a *manía*, e, assim o delírio seria parte da *manía* – e a ênfase – onde o delírio seria o sintoma da *manía* a ser destacado.

A expressão *phrenomanés* (*Agamemnon*, 1140), quase um *hápax legómenon* no *Agamemnon* esquiliano⁷, por si só ilustra a relação entre *manía* e *phrénes*.

Enquanto a passagem do *Prometeu acorrentado* oferece subsídios para compreender-se o uso não médico de termos como *kardía* e *phrénes*, a mesma *kardía*⁸ apresenta, por vezes, fronteira tenuemente marcada com o fígado.

No tratado hipocrático *Doenças IV* (36), lê-se: “imediatamente dói o fígado (*hêpar*), que as crianças chamam de *kardíe*”. Os textos conduzem-nos à crença de que, pelo menos para alguns, o fígado era realmente a sede – ao menos parcial – da alma. Aristóteles, no opúsculo *Das partes dos animais*⁹ (676b), relata justamente a opinião daqueles que julgam ter o fígado essa função: “por isso dizem que a bile, mordendo parte da alma que está na região do fígado, o contrai, e, soltando-o, ela o aplaca”.

Aristóteles, no primeiro livro da extensa obra *História dos animais* (496b), declara que:

Τὸ δ' ἥπαρ ὡς μὲν ἐπὶ τὸ πολὺ καὶ ἐν τοῖς πλείστοις ἔχει χολήν, ἐπ' ἐνίοις δ' οὐκ ἔπεστιν. Στρογγύλον δ' ἐστὶ τὸ τοῦ ἀνθρώπου ἥπαρ καὶ ὅμοιον τῷ βοεῖῳ. Συμβαίνει δὲ τοῦτο καὶ ἐν τοῖς ἱερείοις, οἷον ἐν μὲν τόπῳ τινὶ τῆς ἐν Εὐβοίᾳ Χαλκιδικῆς οὐκ ἔχει τὰ πρόβατα χολήν, ἐν δὲ Νάξῳ πάντα σχεδὸν τὰ τετράποδα τοσαύτην ὥστ' ἐκπλήττεσθαι τοὺς θύοντας τῶν ξένων, οἰομένους αὐτῶν ἴδιον εἶναι τὸ σημεῖον, ἀλλ' οὐ φύσιν αὐτῶν εἶναι ταύτην.

O fígado geralmente e na maior parte dos animais tem bile (*kholé*)¹⁰, mas, em alguns, não tem. O fígado do homem é arredondado como o do boi. Nota-se isso nas vítimas sacrificiais, como em certa região da Calcídia na Eubéia, onde o rebanho não tem bile (*kholé*); mas, em Naxos, quase todos os quadrúpedes¹¹ têm tanta [bile] que os estrangeiros que praticam seus rituais de sacrifício, julgando ser-lhes pessoalmente dirigido aquele sinal [diferente], não imaginam ser aquela mesmo a natureza daquelas vítimas.

O fígado tem sua carga significativa relacionada à bile, cuja denotação faz-se presente na fisiologia e no psiquismo, sem que se faça, como já disse, real distinção entre ambos os aspectos. É assim que, no canto XVI da *Ilíada* (v.203), Aquiles, dirigindo-se aos Mirmidões, lembra-lhes as ameaças dirigidas aos troianos “enquanto durou o seu *khólos*”¹².

Essa mesma fala de Aquiles, na *Ilíada*, termina com um verso onde consta o termo *êtor*, um termo típico da poesia épica¹³, que traduz a idéia de sede da *psykhé*. Esse termo, porém, não encontrou o destino anatômico, e sua correspondência física mais próxima é a que se pode depreender da leitura do verso 169 do canto XX da *Ilíada*: “no seu coração (*kradíe*), o ‘êtor’ aperta-se”. Essa breve passagem, que coloca lado a lado *kradíe* e *êtor*, indica que o *êtor* reside no interior do coração, e compromete a interpretação mais comum para *êtor*, que o traduz por ‘coração’. De qualquer forma, não há muitos indícios para a localização fisiológica de *êtor*, que, por sua vez, parece ter prescindido disso. Como sentenciar o Príncipe dos poetas, Píndaro¹⁴: “a imensa multidão dos homens tem seu *êtor* cego”.

Não foi essa a única oportunidade que *kardía* encontrou para confundir-se com outra possível sede da *psykhé*. Jean Dumortier, de fato, lembra que o coro de velhos e o Corifeu da tragédia esquiliana *Agamemnon*, quando se referem à sede da *psykhé*, não empregam o termo *kardía*, que talvez soasse pueril – se fiarmo-nos na avaliação do autor do *Doenças IV*. Poder-se-ia acrescentar que as situações onde se

emprega o termo *kardía*, na peça em questão, são as que trazem à cena o velho estatuto cujo conflito com o novo as tragédias comumente tematizam. Assim, empregam *kardía*, onde poderia empregar-se *hêpar*, ao falar-se, por exemplo, da mântica (*Agamemnon*, 977 e 1028, por exemplo).

A poesia arcaica é rica em exemplos onde a *kardía* sedia os sentimentos¹⁵, e, nesses contextos, pode o termo conviver com o *hêpar*. Não obstante, é o fígado o órgão a ser atingido pela águia que martiriza Prometeu. Mais do que suspeitar da consciência da propriedade regenerativa do órgão, interessa perceber a preferência pelo fígado como órgão mais relevante, inclusive para o castigo que se pretendia eterno.

As vísceras dos *splánkhna*, a partir de certos textos hipocráticos, parecem disputar com o cérebro o encargo de sediar a *psykhé*. Tertuliano (*De anima*, 15,5), com efeito, diz que “*anima in cerebro cubat secundum Hippocratem*” (“a alma, segundo Hipócrates, está contida no cérebro”).

Nada no *Corpus hippocraticum* confirma textualmente essa sentença tão categórica de Tertuliano, mas é verdade que o célebre tratado *Da doença sagrada* deixa entrever com considerável clareza essa idéia. Tertuliano (séc.III d.C.), para construir tal assertiva, provavelmente baseou-se no médico efésio Sorano, que escreveu, entre 210 e 213 A.D., uma obra sobre a *psykhé* – *Perì psykhês* – em quatro livros. Sorano professa, nessa obra, sua crença de que a *psykhé* é absolutamente corpórea e tenta buscar raízes hipocráticas para sustentar sua tese¹⁶.

No capítulo 3Litré¹⁷ do tratado *Da doença sagrada*, quando o autor localiza a etiologia dos males convulsivos, lê-se: “Mas, de fato, o cérebro (*enképhalon*) é o causador dessa afecção, assim como das outras doenças mais importantes (*mégista*). De que maneira ocorre e a partir de qual motivação é o que exporei claramente”.

A exposição, a partir de então, é detalhada. O autor preocupa-se imediatamente em ligar ao cérebro, pela circulação sangüínea, o *figado* (de onde parte a veia mais grossa do corpo), as *phrénes* (subordinando-lhes os pulmões) e o coração. As *phrénes* e a *kárdie* são irrigadas pela veia que vem do fígado. A segunda veia mais grossa vem do baço. Vindas de todo o corpo, as veias, finas ou grossas, levam o sangue até o cérebro. A irrigação deve ser perfeita e sua perturbação é a causa para vários sintomas dos males epiléticos.

Ao cérebro também ocorre o ar respirado, o *pnêuma*. Destaca-se o papel do *pnêuma* com duas funções: a de resfriamento – especialmente

do processo digestivo – e a de condutora da consciência, da *phrónesis*, que deve chegar ao cérebro, ventilando-o com esse invisível entorno do mundo externo. O tratado *Da doença sagrada* (7Litré) registra:

τὸ πνεῦμα πρῶτον μὲν ἐς τὸν ἐγκέφαλον ἔρχεται, ἔπειτα δὲ ἐς τὴν κοιλίην τὸ πλείστον μέρος, τὸ δὲ ἐπὶ τὸν πλεύμονα, τὸ δὲ ἐπὶ τὰς φλέβας. Ἐκ τούτων δὲ σκίδναται ἐς τὰ λοιπὰ μέρη κατὰ τὰς φλέβας· καὶ ὅσον μὲν ἐς τὴν κοιλίην ἔρχεται, τοῦτο μὲν τὴν κοιλίην διαψύχει, καὶ ἄλλο τι οὐδὲν συμβάλλεται· ὁ δ' ἐς τὸν πλεύμονά τε καὶ τὰς φλέβας ἀπὸ συμβάλλεται ἐς τὰς κοιλίας ἐσιῶν καὶ ἐς τὸν ἐγκέφαλον, καὶ οὕτω τὴν φρόνησιν καὶ τὴν κίνησιν τοῖσι μέλεσι παρέχει.

O ar (*pnêuma*) chega primeiramente ao cérebro; em seguida, vai majoritariamente para o ventre, uma parte ainda vai para o pulmão, e outra, para as veias. Dessas partes, o fôlego distribui-se às outras através das veias. O [ar] que chega ao ventre resfria o ventre, e não serve para nenhuma outra coisa. O [ar] que é lançado ao pulmão e às veias, chegando às cavidades e ao cérebro, torna, dessa forma, possíveis a consciência (*phrónesis*) e o movimento (*kínesis*) dos membros.

O autor do tratado, que atribui ao aeramento do cérebro a consciência e o movimento articulado, prova sua tese mostrando como a obstrução do ar atinge essas duas atividades.

O *pnêuma* é, assim, uma parte integrante desse núcleo da *psykhé*, responsável principalmente pelo seu caráter motor, que é tomado como que de empréstimo das propriedades do próprio ar.

Ainda em relação ao *pnêuma*, é curioso notar um poema de Dioscórides, poeta do fim do século III a.C. e começo do II. O autor alexandrino, no poema que figura no sexto livro de Epigramas votivos (VI) da Antologia Palatina¹⁸, fala de *ágría pnéumata*, dos ‘sopros selvagens’, que não esfriam, mas são esfriados pela ação de uma terrível carga divina (*khalepè theuphoríe*). Os ‘sopros selvagens’ são precisamente o desejo ardente de reverenciar Sardes. Esse desejo é caracterizado como uma desrazão, aparentemente abrandada¹⁹ pelo resfriamento dos *ágría pnéumata*:

Σάρδεις Πεσσινόεντος ἀπὸ Φρυγῶς ἦθελ' ἰκέσθαι,
ἐκφρων μαινομένην δούς ἀνέμοισι τρίχα,
ἀγνὸς Ἄτυς, Κυβέλης θαλαμηπόλος· ἄγρια δ' αὐτοῦ
ἐψύχθη χαλεπῆς πνεύματα θευφορίας
ἐσπέριον στείχοντος ἀνά κνέφας·

Quis tanto submeter-se a Sardes, de Pessinonte, na Frígia,
que fora de si (*ékphron*), o casto Átis, o camareiro de Cibele,
entregou seus cabelos enlouquecidos (*mainoméne thríx*) aos ventos,
mas o sopro selvagem vindo da imbatível ação divina foi esfriado,
quando ele andava pela noite escura²⁰

Não demoraria muitos séculos para que *pnêuma* (e sua forma latina *spiritus*) e *psykhé* (e sua forma latina *animus* ou *anima*) frutificassem em sentidos próximos, distinguidos, por vezes, pelas especulações metafísicas mais recentes.

Nesse epigrama elegíaco, o *pnêuma* não resfria, mas é resfriado, e esse resfriamento parece ter uma relação com o enlouquecimento temporário de Átis. Pode-se, então, imaginar que o adjetivo *ágria* qualifique *pnémata* que ainda estão fora do corpo, e, por conseguinte, distantes de serem incorporados pela cultura e traduzidos por ela, como bem sugere o adjetivo *ágrios*.

Outros tratados hipocráticos, como o *Ares, águas e lugares*, estão de acordo com o do *Da doença sagrada*, no tocante ao papel central do cérebro. De resto, esses dois tratados, citados nominalmente, parecem ter tido o mesmo autor.

Como vimos mais acima, Platão compara o cérebro à acrópole que detém e emana o *lógos*. O que Platão chamava exatamente de *lógos* é tema de cansativo debate, mas consideremos o texto: nele o *lógos* – emanado da cabeça – opõe-se ao *thymós*, que lhe deve obediência. Esse *thymós*, por sua vez, irmana-se à *andréia*, à coragem viril tão relacionada aos feitos de guerra. Esse projeto de Platão, tão de acordo com os ideais políades dos séculos V e IV quanto em desacordo com o tipo de belicosidade épica, encontra correspondente na estratégia discursiva que Tucídides celebrizou ao tratar a cidade como corpo, especialmente em seu livro segundo²¹.

Todos os espaços físicos consagrados à *psykhé* faziam conviver pelo menos dois níveis de representação simbólica, e a nenhum dos dois era facultada uma leitura menos eficaz, diferentemente do que poderia supor uma abordagem baseada na dicotomia entre conotação e denotação. Se é possível contemplar nesses espaços físicos a denotação e a conotação, seria preciso dizer que ambas se complementam e se fundem em um só princípio representativo, como foi dito no início deste texto.

Enképhalon, kardía, phrénes, êtor, hêpar. Todos eles participaram, em contextos diferentes e com motivações variadas, da representação espacial da parte física interna da *psykhé*. De algum deles sairia em algum momento o *thymós*, o ímpeto vital tantas vezes traduzido por ‘alma’ ou ‘espírito’ ou ‘desejo’. O *thymós* é a força interna que impulsiona o ato, é o mais próximo do que tantos séculos depois da Antiguidade veio a ter o nome de pulsão. E o *thymós* se faz duplo, porquanto seja tão importante para os gregos serem homens, quanto para os gregos serem gregos.

ABSTRACT

This article aims to offer support to the investigation of the physical basis of emotions from the Greek Literature perspective. It is intended to indicate data that may insert such discourse about the theme in a legitimation project in the field of medicine and also to construct an access path of the *psykhé* through the body.

Key words: Ancient physiology; History of ideas; *psykhé*.

NOTAS

¹ Uma outra versão deste texto será publicada no início de 2007, no livro *Neurociências: diálogos e interseções*, organizado pelos Professores Rodrigo Siqueira Batista e Vanderson Esperidião Antonio.

² Lembremo-nos aqui de que a *áisthesis* como característica da existência e da vida aproxima-a de forma evidente da *psykhé*, termo denotativamente relacionado à vida, especialmente na poesia épica e lírica arcaica.

³ Sobre esse ponto, é valioso lembrar a passagem VII, 5 (Kühn, V, 135) do tratado *Da bile negra*, de Galeno, onde o autor relembra o caso mítico das filhas de Preto, que, tomadas pela *manía* (gr. *maneísas*), curaram-se pela purgação da bile negra através da catarse provocada pela ingestão de heléboro. Galeno, criticando, não sem forte ironia, a posição de Erasístrato acerca da bile negra, fornece um interessante depoimento sobre a relação entre a melancolia, a mania e a frenite: “Erasístrato faria melhor se demonstrasse que nem a melancolia e nem qualquer tipo de mania é oriundo da bile negra, assim como nem o câncer, nem a elefantíase, nem os delírios [*parakopáí*] furiosos nas frenites nem as varizes nem as hemorróidas, e nem que muitas pessoas são acometidas de melancolia na medida em que se livra dessas coisas”. Nota-se, nessa passagem, que, pelo menos para Galeno, a melancolia é uma das manias oriundas da bile negra (talvez a que fosse exclusivamente oriunda desse humor), e que a frenite está dissociada da mania, mas relacionada à bile negra. Pode-se ainda depreender uma apreciação mais fisiológica da frenite, que, no excerto, está acompanhada de males com localização somática bem precisa.

⁴ Pierre Chantraine, em seu dicionário, considera vagos os argumentos de Onians.

⁵ Insisto na “denotação psíquica” em detrimento da “conotação”, que traria uma idéia de um deslocamento semântico em prol de um uso ou de um contexto menos comprometido com uma finalidade específica.

⁶ Pode-se entender “*phrènes diáphragma*” como ‘as *phrènes* enquanto divisão’.

⁷ Há ainda outra única ocorrência do termo em Aristodemo, historiador do séc. I d.C.

⁸ *kardía*, *kardíe* ou *kradíe*, conforme o dialeto, e equivalente ao cognato *kêr* (*kéar*).

⁹ Dentre os textos da Antiguidade ocidental que nos chegaram, os mais antigos que interpretam o homem como um animal são os tratados *Da doença sagrada* e *Ares, águas e lugares*, respectivamente em 3Littre e 19Littre. No *Da doença sagrada* (*loc.cit.*), lê-se: “O cérebro do homem é duplo, como os de todos os outros animais (*álloisi zóoisin hápasin*)”. Tal interpretação, como se sabe, é comum em Aristóteles.

¹⁰ Paul Louis, em sua histórica tradução publicada pela Ed. Les Belles Lettres, prefere traduzir *kholé* por ‘vesícula biliar’, considerando uma metonímia autorizada pelos melhores léxicos e dicionários. Apesar disso, preferi aqui fazer ressoar o nome ‘bile’, numa tentativa de reconstituir a carga metonímica original.

¹¹ Observe-se aqui a importância capital da categoria ‘quadrúpede’ na taxonomia aristotélica.

¹² *khólos* é a forma empregada principalmente pela épica para o jôn.-át. ‘*kholé*’.

¹³ Encontrado também em Píndaro (*Sétima Ode Neméia*, 24) e Ésquilo (somente em *Persas*, 992).

¹⁴ *Neméia* VII,24.

¹⁵ Podem-se arrolar exemplos como Píndaro (*Neméia* I, 54; *Pítica* I,20), Álcman (fr.59aPage), etc. Em Álcman, de resto, encontramos o belo dístico: “O doce Eros novamente, sob Cípris/inundando-me o coração (*kardíe*), acalenta-me”.

¹⁶ CAIRUS, 2005, p.66, n.96.

¹⁷ 3Littre = 6Jones

¹⁸ A.P., VI,220

¹⁹ A idéia do abrandamento é sugerida pela conjunção ‘*dé*’, de valor levemente adversativo e que aqui foi traduzida por ‘mas’.

²⁰ vv.1-5. A elegia possui 16 versos.

²¹ DRAEGER & CAIRUS, 2004, pp.253-65.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTOTE. *L’homme de génie et la mélancolie*. Introduction, traduction et notes par Jackie PIGEAUD. Paris: Rivages, 1987.

BERNARD, Claude. *Introdução à medicina experimental*. Trad. Maria José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

- BOURGEY, Louis. Hippocrate et Aristote: l'origine, chez le philosophe, de la doctrine concernant la nature. In: *Hippocratica*. Paris, Centre National de La Recherche Scientifique, 1980. pp.59-65.
- _____. La relation du médecin au malade dans les écrits de l'école de Cos. In: *La Collection hippocratique et son rôle dans la médecine: Colloque Hippocratique de Strarsbourg*. Lieden. E.J.Brill, 1975. pp.209-27.
- CAIRUS, Henrique Fortuna. *O vocabulário fisiológico do tratado hipocrático Da natureza do homem*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas sob a orientação da Professora Doutora Nely Maria Pessanha.
- _____. *Os limites do sagrado na nosologia hipocrática*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999. Tese de Doutorado em Letras Clássicas sob a orientação da Professora Doutora Nely Maria Pessanha.
- _____. & DRAEGER, Andrea Coelho. O método hipocrático em Tucídides. In: NASCIMENTO, Dilene Raimundo do & CARVALHO, Diana Maul de. *Uma história brasileira das doenças*. Brasília: Paralelo 15, 2004. pp.253-65.
- _____. & RIBEIRO Jr., Wilson A. *Textos hipocráticos: o doente, o médico, a doença*. Rio de Janeiro: Ed.Fiocruz, 2005.
- DA NATUREZA DO HOMEM. Trad., introd. e notas de Henrique CAIRUS. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. [órgão oficial da Fundação Oswaldo Cruz] VI(2) – julho -dezembro de 1999.
- DUMORTIER, Jean. *Le Vocabulaire Médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*. Deuxième tirage revu et corrigé. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- DURLING, Richard J. *A dictionary of medical terms in Galen*. Leiden/ New York/Köln: E.J.Brill, 1993.
- EDELSTEIN, Ludwig. *Ancient Medicine: Selected Papers of L.Edelstein*. Edited by O.Temkin and C.L.Temkin. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

GALIEN. *De la bile noire*. Introduction, traduction et notes par Vicent BARRAS, Terpsichore BIRCHLER et Anne-France MORAND. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *L'âme et ses passions*. Introduction, traduction et notes par Vicent BARRAS, Terpsichore BIRCHLER et Anne-France MORAND. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

_____. *Souvenir d'un médecin*. Texte traduit et présenté par Paul MOLRAUX. Paris: Les Belles Lettres / Centre National des Lettres, 1985.

GOUREVITCH, Danielle. Hippocrate au cours des siècles. In: HIPPOCRATE. *De l'art médical*. Paris: Le Livre de Poche, 1994. pp.59-77.

_____. *Le triangle hippocratique dans le monde gréco-romain: le malade, sa maladie et son médecin*. Rome: École Française de Rome, 1984.

GRMEK, Mirko D. La pratique médicale. In: HIPPOCRATE. *De l'art médical*. Paris: Livre de Poche, 1994. pp.40-59

_____. Le concept de maladie. In: _____. (org.) *Histoire de la pensée médicale en Occident: Antiquité et Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1995. pp.211-227.

_____. *Les maladies à l'aube de la civilisation occidentale*. Paris: Payot, 1983.

HIPPOCRATE. *Airs, eaux, lieux*. Texte établi et traduit par Jacques JOUANNA. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

_____. *De la génération. De la nature de l'enfant. Des Maladies IV. Du foetus de huit mois*. Texte établi et traduit par Robert JOLY. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

_____. *Des lieux dans l'homme. Du système des glandes. Des fistules. Des hémorroïdes. De la vision. Des chairs. De la dentition*. Texte établi et traduit par Robert JOLY. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

_____. *Des vents. De l'art*. Texte établi et traduit par Jacques JOUANNA. Paris: Les Belles Lettres, 1988.

_____. *Du régime*. Texte établi et traduit par Robert JOLY. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

- _____. *Du régime des maladies aiguës. Appendice. De l'aliment. De l'usage des liquides.* Texte établi et traduit par Robert JOLY. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- _____. *L'ancienne médecine.* Texte établi et traduit par Jacques JOUANNA. Paris: Les Belles Lettres, 1990.
- _____. *La consultation.* Préface de Jacques JOUANNA. Textes choisis et présentés par Armelle Debru. Paris: Hermann, 1986.
- _____. *Maladie II.* Texte établi et traduit par Jacques JOUANNA. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- _____. *Sur le rire et la folie.* Préface, traduction et notes d' Yves HERSANT. Paris: Rivages, 1989.
- HIPPOCRATIS De morbo sacro. Édité et établi par H. GRENSEMANN. In: *Corpus medicorum Graecorum.* Berlin: Akademie-Verlag, 1975. vol.I.
- HIPPOCRATIS De hominis natura. Édité, traduit et établi par Jacques JOUANNA. In: *Corpus medicorum Graecorum.* Berlin: Akademie-Verlag, 1975. [separata].
- IPPOCRATE. *Testi di Medicina greca.* Introduzioni di Vincenzo Di BENEDETTO. Premessa al testo, traduzione e note di Alessandro Lami. Milano: Rizzoli, 1983.
- JOLY, Robert. *Le niveau de la science hippocratique.* Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- _____. Un peu d'épistémologie historique pour hippocratiseurs. In: *Hippocratica: Colloque Hippocratique de Paris.* Paris: Centre National de La Recherche Scientifique, 1980. pp.285-99.
- JOUANNA, Jacques. *Hippocrate.* Paris: Fayard, 1992.
- _____. *Hippocrate et l'École de Cnide.* Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- _____. Ippocrate e il sacro. In: *Koinônia* (12). Milano, 1988, pp.91-113.
- _____. La naissance de l'art médical occidental. In: GRMEK, Mirko D. (org.) *Histoire de la pensée médicale en Occident: Antiquité et Moyen Âge.* Paris: Seuil, 1995. pp.25-66.
- LLOYD, G.E.R. *Origines et développement de la science grecque: magie, raison et expérience.* Paris: Flammarion, 1990.

MOLLO, Helena. *A influência do Corpus hippocraticum na historiografia de Tucídides*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994. Dissertação de Mestrado em História sob a orientação do Professor Doutor Arno Wehling.

OEUVRES complètes d'Hippocrate. Traduction, introduction et notes philologiques par Émile LITTRÉ. Paris, Academie Royale de Médecine, tomo I, 1839; tomo II, 1840; tomo IV, 1844; tomo VI, 1849; tomo VII, 1851; tomo VIII, 1853; tomo IX, 1861a; tomo X, 1861b.

ONIANS, R.B. *The Origins of European Thought : About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000 [1951].

PELLEGRIN, Pierre. Médecine hippocratique et philosophie. In: HIPPOCRATE. *De l'art médical*. Paris: Le livre de poche, 1994. pp.14-40.

PIGEAUD, Jackie. *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine: la manie*. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

_____. *La maladie de l'âme: Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

_____. L'hippocratisme de Cardan: Étude sur le Commentaire d' Airs, eaux et lieux par Cardan. In: *Res publica litterarum* [VIII], Kansas: The University of Kansas, 1985. pp.219-29.

_____. Nature et culture dans l' Ethique à Nicomaque d' Aristote. Conferência proferida na X Reunião da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. São Paulo: 1997. [Publicação restrita ao Congresso]

_____. Remarque sur l'inné et l'acquis dans le *Corpus hippocratique*. In: *Actes du IVème Colloque International hippocratique*, Genève: Doz, 1993. pp.41-55.

VITRAC, Bernard. *Médecine et philosophie au temps d'Hippocrate*. Saint-Denis: Presse Universitaire de Vincennes, 1989.

BYBLIOPOLAE - EDITORES/LIVREIROS NA ROMA IMPERIAL

Leni Ribeiro Leite

RESUMO

Durante o século I d.C., graças a seu desenvolvimento extraordinário, as letras latinas adquiriram definitivamente seus títulos de nobreza. A atividade literária durante aquela época ganhou grandes proporções, e teve papel essencial na vida social da época, como provam a grande quantidade de textos e a construção de bibliotecas. No entanto, para que o florescimento da cultura do livro fosse possível, a cópia e distribuição de obras literárias já não podiam ocorrer de maneira individual, como ocorrera até então. Para tanto, foi necessário o surgimento de uma figura central, responsável pela edição e circulação dos livros na Roma Imperial: o *bybliopola*. Este trabalho centra-se no papel do *bybliopola* e seu trabalho, buscando analisar seu lugar na sociedade como mediador entre os autores e seu público, através dos testemunhos deixados por alguns autores da época.

Palavras-chave: *Bybliopola*; livros; Marcial; Roma Imperial.

O livro e a cultura escrita, sua história, suas perspectivas e suas razões, são atualmente tema de importância crescente nos estudos acerca das mais diversas épocas da história da humanidade. Se uma vez tomados como transparentes, os registros escritos deixados por homens de todas as épocas nos parecem cada vez menos inocentes, cada vez menos neutros em seu testemunho. Assim, fez-se de repente necessário debruçar-se sobre as origens do fenômeno da escrita, bem como tentar desvendar a forma como esses materiais surgiam e circulavam nas diversas sociedades.

Hoje nos parece óbvio que as premissas modernas de criação, inscrição e circulação de materiais escritos não se aplicam às sociedades antigas. Os trabalhos de Rosalind Thomas (THOMAS, 1998) e Jesper Svenbro (SVENBRO, 2002) nos mostram como a escrita e a importância dada ao texto escrito na Grécia antiga diferem dos conceitos moder-

nos. Assim, da mesma forma a grande quantidade de textos legada a nós pela Roma Antiga oferece agora uma série de questões acerca de como acontecia sua criação e difusão em um momento tão recuado no tempo.

Os estudos de Marc Baratin (BARATIN & JACOB, 2000) e Catherine Salles (SALLES, 1992) já apontaram para o papel preponderante que os círculos literários e as *recitationes* têm na criação dos textos que circulavam em Roma, desde o período da República até o fim do Império. Sabe-se da mesma forma que os textos, uma vez finalizados, eram copiados e encadernados por escravos dos próprios autores ou de outros, e oferecidos como presentes dentro do círculo de amigos dos escritores. No entanto, é notório o fato de que muitos escritores romanos gozaram de grande popularidade ainda em vida, e que seus textos eram encontrados em bibliotecas de todas as partes do Império, circulando também através de pessoas que não viviam em Roma nem conheciam pessoalmente seus autores.

Uma passagem de Plínio, o Jovem, nos apresenta a figura de um cidadão de parte longínqua do Império que vem a Roma unicamente para ver Tito Lívio. Sendo verdadeira ou não, esta história prova a glória literária de certos escritores nas regiões mais afastadas do centro do Império. E não estamos tratando aqui de autores antigos e consagrados, cujos textos certamente serviam de base ao ensino do latim em toda parte, como Cícero ou Vergílio, mas de autores famosos quando ainda vivos. *Toto notus in orbe Martialis*¹ – é assim que Marcial, autor do século I d.C., se define em um de seus poemas mais famosos – famoso não só em Roma como também “através das cidades e nações que Roma domina”². Marcial sabe que seus livros estão nas mãos de membros das ordens senatorial e equestre, mas também entre libertos e cidadãos que cultivam algum gosto intelectual. De que forma esses textos chegavam aos confins do Império Romano, quais eram as pessoas envolvidas neste comércio livreiro, qual o papel do autor nesta distribuição? Eis as perguntas que, brevemente, tentaremos aqui responder.

Os primeiros testemunhos de comércio de livros em Roma datam do século I a.C. Cícero, nas *Filípicas*, faz alusão a uma *taberna libraria* próxima ao Fórum. É nessa mesma época que temos a primeira notícia do ofício de *bybliopola*, em que se mesclam o papel do livreiro e o do editor. Responsável tanto pela reprodução como pela venda dos livros, o *bybliopola* emprega um número de escravos encarregados do serviço de cópia, os *librarii*. Aparentemente, os *bybliopola* são, de uma forma

geral, gregos libertos, e sabemos os nomes de muitos através dos autores cujos livros vendiam: os irmãos Sosii, editores de Horácio, Dorus, contemporâneo de Cícero e Tito Lívio, Tryphon, livreiro de Marcial.

No poema I, 117, Marcial nos faz conhecer o aspecto de uma livraria romana:

(...)
Argi nempe soles subire Letum:
Contra Caesaris est forum taberna
Scriptis postibus hinc et inde totis,
Omnis ut cito perlegas poetas.

Sem dúvida tu costumava ir ao Argileto:
Em frente ao Fórum de César há uma loja
Com seus portais completamente cobertos,
Para que possas ler toda a lista de poetas.

Em Roma, os livreiros estavam reunidos no Argileto, no *Vicus Tuscus*, no *Vicus Sandaliarius* e perto das *Sigillaria*. Era uma situação privilegiada, em áreas povoadas da cidade, próximas a regiões de grande movimento como o Fórum e o Circo Máximo. Um público numeroso e variado devia freqüentar as portas das *tabernae librariae*, não só por sua localização mas também pela cultura do livro que se criou durante o Império Romano. Como o próprio Marcial atesta em seu livro XIV, *Apophoreta*, os livros eram um presente comum, e o hábito de ler e de oferecer livros certamente contribuiu para a riqueza de muitos livreiros.

Catherine Salles sugere ainda que o hábito, atestado por Marcial no poema acima transcrito, de pendurar as obras nos portais ou móveis da loja teria sido também um fator de popularização dos gêneros de poesia curtos, as *nugae* de Catulo e Marcial. Claramente este não seria o único fator, sendo as *recitationes* outro elemento importante na formação da preferência do público a favor das obras de menor extensão.

Assim, através destas lojas de livros, os escritores tornavam-se acessíveis a um público maior do que aquele formado pelos círculos intelectuais. Tal popularidade é, no entanto, suspeita aos olhos de escritores mais refinados, e Horácio se recusa à vergonha de ter seus livros ofertados aos olhos dos passantes:

(...)
nulla taberna meos habeat neque pila libellos,
quis manus insudet volgi (..)
(Hor. Sat. I,4,72-3)

Nenhuma loja, nenhuma banca terá meus livros
Para que a mão do povo os molhe com seu suor.

No entanto, se desprezados por alguns escritores, que preferiam ver seus livros apenas nas mãos das classes superiores, as relações entre autores e vendedores de livros não parece ter sido marcada por animosidades. Parece ter havido uma relação de simpatia entre os homens das letras e seus editores. Os livreiros abriam suas lojas aos autores que quisessem realizar pequenas *recitationes* de fragmentos de suas obras e acompanhar as vendas. Os vários epigramas em que Marcial indica a seus leitores as lojas que vendem seus poemas são de fato um serviço de publicidade para os livreiros, como se pode perceber no poema XIII, 3.

Omnis in hoc gracili Xeniorum turba libello
Constabit nummis quattuor empta tibi.
Quatuor est nimium? Poterit constare duobus,
Et faciet lucrum bybliopola Tryphon.

Toda a coleção de dedicatórias neste fino livrinho
Custar-te-á quatro moedas, ao ser comprado.
Quatro é muito? Poderia custar duas
E o livreiro Tryphon ainda teria lucro.

O mesmo Tryphon é ainda o destinatário de uma carta de recomendação de Quintiliano, no livro I de suas *Institutiones Oratoriae*, único exemplo em Roma de uma obra introduzida por uma carta ao editor. Plínio, o Jovem, no entanto, ainda que muito preocupado com a publicação de suas obras, jamais nomeia seu livreiro, referindo-se a ele simplesmente como *bybliopola*.

O silêncio da maioria dos autores acerca do comércio de seus livros nos faz trabalhar com uma quantidade reduzida de testemunhos, mas que nos faz supor três etapas no processo de edição de um livro. Inicialmente, seria necessário que o livreiro obtivesse a autorização do escritor para a publicação de uma obra. Em segundo lugar, ocorreria a compra do manuscrito. Por fim, e em função da venda do manuscrito, os direitos sobre a obra reverteriam para o editor, que poderia recopiá-la à vontade.

Quanto à primeira etapa, os testemunhos que nos legaram a Antigüidade são bastante contraditórios. Alguns atestam a necessidade desta autorização; assim é o que nos diz Plínio, o Jovem, que se queixa das insistentes propostas de livreiros para a publicação de uma de suas obras.

O livreiro Tryphon teria insistido longamente com Quintiliano para obter o direito de publicação das *Institutiones Oratoriae*.

Por outro lado, alguns livreiros parecem ter buscado aumentar suas vendas publicando, sem autorização, obras da juventude de autores famosos – o próprio Quintiliano é quem nos informa ter visto seus discursos proferidos muitos anos antes sendo vendidos sem seu prévio consentimento. Pollius Valerianus põe à venda uma coletânea de poemas da juventude de Marcial, que, ao contrário de Quintiliano, se alegra em rever após tanto tempo seus poemas já esquecidos. Em outros epigramas, Marcial comenta ainda ter encontrado edições, nem sempre corretas, de suas obras em cidades distantes de Roma, vendidas por livreiros de forma nenhuma autorizados pelo autor.

Parece claro que, juridicamente, não havia nada parecido com o que hoje chamamos de direito autoral, e os editores mais inescrupulosos, bem como os plagiadores, não correm qualquer risco de serem alvo da lei. Muitos se contentam em utilizar como texto de referência uma cópia qualquer, sem a preocupação de conferir com o autor se ela está de acordo com a obra original, e suas publicações são repletas de erros e lacunas. Estrabão é quem nos informa que, tanto em Roma quanto em Alexandria, certos livreiros têm péssimos copistas. Ainda segundo Plínio, o jovem, o senador Maecilius Nepos pediu ao autor que conferisse as cópias de suas obras e retificasse os erros antes que as levasse em viagem.

Sêneca, no *De Beneficiis*, escolhe os livros como um exemplo de sua tese de que uma mesma coisa pode pertencer, ao mesmo tempo, a duas pessoas. Os livros de Cícero, afirma Sêneca, pertencem tanto ao seu autor como ao livreiro Dorus, o comprador (*emptor*); ou seja, ao comprar os manuscritos de Cícero, Dorus torna-se ele também proprietário da obra. Conclui-se portanto que o autor tinha algum ganho financeiro com suas obras, e que a cessão do manuscrito original era feita através de pagamento prévio. Sêneca compara este procedimento ao de um locatário que, ao pagar o aluguel, ganha o direito de uso de uma casa que pertence a outro. Da mesma forma Marcial, no poema I.29, diz diretamente a um plagiador: “se queres que sejam seus, compra-os”. O autor parece aí apontar justamente para a possibilidade de que o manuscrito de uma obra seja comprado, e, uma vez feita a troca, eles passariam a ser do comprador.

Marcial, no poema já citado do livro XIII, menciona o preço de seu livro, acrescentando que, mesmo cobrando a metade do valor afixado, Tryphon ainda assim teria lucro. Há variados testemunhos da época, não só do próprio Marcial, espalhados por toda a sua obra, como o de Juvenal na sátira VII, acerca da pobreza dos poetas de seu tempo. Ainda que não queiramos nos alongar aqui no já extenso debate acerca da veracidade do estado de miséria reclamado por Marcial, é importante lembrar que este poeta é conhecido por vestir sua *persona* poética de forma diferente a cada instante. Assim, sabemos através de outros poemas que Marcial recebera do Imperador o benefício do *ius trium liberorum*, o que certamente não combina com a imagem de um poeta esfarrapado, humilhado por uma toga suja e pés descalços. No entanto, sabemos também que Marcial jamais ascendeu da ordem eqüestre a que pertencia para a ordem senatorial, o que nos faz considerar que, se não vivia no estado de mendicância de que se queixa em certos poemas, também possivelmente não era um homem rico, como Plínio ou Sêneca. Ora, seus quatorze livros de poemas, vendidos a quatro sestércios por uma edição simples (sabe-se que as edições de luxo alcançavam valores bem maiores), poderiam ter feito a fortuna de seu autor, caso ele recebesse alguma porcentagem sobre a venda. Concluimos portanto que, uma vez vendido o manuscrito, o autor não recebia qualquer valor sobre a venda de sua obra, nem mesmo se editada mais de uma vez, como certamente foi o caso da maioria dos poetas cujas obras chegaram até nossos dias. Nem Marcial, nem Juvenal, nem qualquer outro poeta faz qualquer alusão a ganhos financeiros a partir da venda de seus livros, e, ao contrário do que se esperaria caso os autores tivessem lucro com seus livros, os escritores do fim do século I d.C. parecem cada vez mais dependentes de seus mecenas para que possam sobreviver.

Por fim, a existência dos plagiadores prova que o escritor não tem qualquer possibilidade de controle sobre a distribuição de sua obra. Parece mesmo que qualquer um poderia passar adiante uma obra própria com o nome de um autor famoso. Marcial é quem nos dá maior quantidade de testemunhos, a maioria irônicos, acerca de plágios de suas obras. Em alguns poemas, ele ataca aqueles falsos escritores que, sentindo-se donos dos poemas após tê-los comprado ao livreiro, cometem a imprudência de fazer recitações públicas. Um certo Fidentinus é o alvo preferido de Marcial, não tanto por sua desonestidade quanto por sua tolice: após

ter se apropriado de uma obra conhecida por seu público como sendo de Marcial, o infeliz plagiador comete o erro de incluir entre os poemas um de sua autoria, que “estraga” completamente o conjunto da obra. Esta passagem encontra-se em Marcial I.53:

Una est in nostris tua, Fidentinus, libellis
Pagina, sed certa domini signata figura,
(...)
Indice non opus est nostris nec iudice libris:
Stat contra dicitque tibi tua pagina: fur es.

Fidentinus, há uma página sua em nossos livros,
Mas estampada com a figura inegável de seu dono.
(...)
Meus livros não precisam de testemunha nem juiz:
Tua própria página te confronta e diz: és um ladrão.

Fidentinus é ainda o tema nos poemas I.29, I.38 e I.72. Um outro plagiador, anônimo, é o tema do poema I.66, em que o poeta afirma: *Mutare dominum non potest liber notum* – Um livro famoso não pode mudar de dono.

A repetição do tema do plágio nos epigramas de Marcial parece apontar para a possibilidade de que tais personagens tenham sido de fato tão numerosos para dar origem a um tipo literário, assim como o novo-rico, o liberto que ascende socialmente, e o mau escravo, ambos fartamente encontráveis na obra do mesmo autor, também o foram.

Por fim, se o comércio livreiro não fez a fortuna de seus autores, e sim possivelmente dos livreiros que a ele se dedicavam, vale lembrar que o interesse dos escritores na distribuição de seus livros trazia um outro benefício, considerado maior e mais duradouro: a consagração e a glória da imortalidade. Se o ganho financeiro cessa a partir da venda do manuscrito ao editor, todos são unânimes em se vangloriar de terem suas obras conhecidas por todos. Além disso, a proteção ou amizade de pessoas influentes eram igualmente graças a seu sucesso nas livrarias. Na verdade, apenas os escritores já nascidos em meio à riqueza escreviam o que queriam, e quando queriam – os afortunados como Lucano e Quintiliano, apontados por Juvenal como senhores de grande patrimônio. Para os demais, o sucesso literário era também um meio de obter ganhos através da criação de relações com membros das ordens superiores, ou mesmo com a nobreza de pequenas cidades das províncias, que saberiam

recompensar os autores pelas horas de lazer proporcionadas através dos livros.

Toto notus in orbe Martialis – e também Plínio, e Tito Lívio, e Juvenal, e tantos outros, cuja popularidade atravessou mais séculos do que talvez os próprios pudessem prever, devem parte de sua notoriedade ao comércio livreiro que, pioneiro em sua magnitude no mundo ocidental, estabeleceu-se em Roma a partir do século I a.C. e criou a possibilidade de que suas obras, copiadas inúmeras vezes, chegassem aos olhos da modernidade.

ABSTRACT

During the first century a.D., due to its extraordinary development, Latin literature definitely acquired its noblesse. The literary activity during that period reached was widely spread, and played an essential role in the social circles by then, as the great amount of text and the building of libraries are to prove. Nonetheless, the flourishing of the culture of books wouldn't be possible if the copying and distribution of books occurred individually, as it used to happen until then. The appearance of a main character, the *bybliopola*, responsible for the edition and circulation of literary works, was crucial. This paper is centered on the role and work of the *biblyopolae*, by analyzing their place in society and their job as mediators between the writers and their public, through the testimonies left by authors of that age.

Key words: *Bybliopola*; books; Martial; Imperial Rome.

NOTAS

¹ Marcial, I,1,2.

² Marcial, VIII, 61, 5.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARATIN, Marc & JACOB, Christian. *O poder das bibliotecas – a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- MARTIAL. *Épigrammes*. Texte établi et traduit par H. J Izaac. Paris: Les Belles Lettres, 1930. 3v.
- SALLES, Catherine. *Lire à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- SULLIVAN, J.P. *Martial, the unexpected classic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- SVENBRO, Jesper. A Grécia arcaica e clássica: a invenção da leitura silenciosa. In: CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (org.) *História da Leitura no Mundo Ocidental*. Trad. Fulvia L.M. Moretto et al. São Paulo: Ática, 2002.
- THOMAS, Rosalind. A cultura escrita e a cidade-estado na Grécia Arcaica e Clássica. In: BOWMAN, Alan K. & WOOLF, Greg (org.) *Cultura escrita e poder no mundo antigo*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1998.

TRADUÇÃO DE TEXTO TEATRAL GRECO-LATINO: COM OU SEM DIDASCÁLIAS?

Maria Celeste Consolin Dezotti

RESUMO

Os manuscritos de textos teatrais greco-latinos se caracterizam pela ausência de orientações cênicas (didascálias), apresentando, quando muito, sinais diacríticos marcadores da interlocução. As modernas traduções desses textos evidenciam uma falta de critérios na construção de indicações orientadoras do leitor: elas oscilam entre a absoluta inexistência de didascálias (mantendo-se apenas as indicações de interlocução), e a presença volumosa de indicações, que faz do tradutor um perfeito diretor teatral. Examinar se essas informações são úteis ou não para o leitor é o objetivo deste estudo.

Palavras-chave: dramaturgia; teatro greco-latino; tradução; didascália.

É consenso que teatro é, por essência, representação. Portanto, um texto de teatro ainda não é teatro, é um dos componentes da *representação*. Ele não é escrito para ser lido, mas para, amalgamado aos signos não-verbais, compor a peça teatral. Contudo, não há como negar que é o texto lingüístico que subsiste como material disponível para *leitura*. E é por meio da leitura que nós, professores de letras clássicas, abordamos em sala de aula o teatro greco-latino. O que discutiremos aqui é a forma como esse texto é apresentado aos leitores pelos tradutores.

DIDASCÁLIAS E RUBRICAS: ONTEM E HOJE

Os modernos estudos sobre teoria do drama ensinam que o texto de teatro se compõe de duas partes indissociáveis, o *diálogo* e as *didascálias*. Modernamente entende-se por *didascálias* as indicações cênicas que descrevem o contexto da comunicação. O diálogo é enunciado pela personagem, enquanto a didascália, pelo autor, que nomeia as personagens, insere-as num tempo e num espaço, determina quem vai falar num dado momento e o quê, indica seus gestos e suas ações. São sinônimos de didascália: *indicações cênicas* ou *rubricas*, *texto secundário*, *paratexto*

(Pavis, 1999, p. 96 e 278). Impressas em tipo gráfico diferente do usado para as falas dialogadas, as didascálias constituem, portanto, texto utilitário que tem a função de “formular as condições concretas de uso da fala” (Ubersfeld, 2005, p. 6).

Tais condições são de dois tipos: as concretas e as ficcionais.

São consideradas condições de enunciação *cênicas*, concretas, as determinadas pelo código de representação, que preexiste ao texto teatral. Constituem as condições materiais da representação — a relação entre platéia e palco, a forma do palco, por exemplo —, que, embora convencionais, podem ser modificadas pelo diretor (Ubersfeld, 2005, p.160). Cito um exemplo: fazia parte das convenções do teatro grego antigo o coro adentrar o seu espaço, a orquestra, pelas entradas laterais, cantando o párodo; contudo, uma peça como *As Tesmoforiantes*, de Aristófanes, parece subverter tal convenção, alterando a natureza do párodo e promovendo um verdadeiro baralhamento entre a *skéné* e a *orkhéstra*. Lembremo-nos de que o tempo da comédia é “o segundo dia das Tesmofórias” (v. 80); portanto, quando tem início a ação, o festival já está em transcurso, e as devotas da deusa, que compõem o coro, possivelmente já estejam na orquestra, dentro de barracas, de onde imaginasse que elas saiam para a performance do párodo (cf. Mazon, 1904, p. 129; Russo, 1994, p. 192).

Já as condições de enunciação ficcionais são *imaginárias*, construídas pela representação, e vêm indicadas pelas *didascálias*. Consistem elas, portanto, em um texto de direção, trazendo indicações para os profissionais de teatro (diretor, cenógrafo, atores etc.) encarregados de providenciar a existência cênica do texto. Mas são também um suporte para o leitor construir imaginariamente uma encenação.

Num texto teatral moderno, encontramos dois tipos de didascálias: além das externas, comentadas acima, há, no interior dos diálogos, informações que também constituem orientações cênicas; são as chamadas didascálias internas.

Os termos *rubrica* e *didascália*, hoje sinônimos, possuem, ainda, nos estudos sobre o teatro antigo, outros significados.

Andrieu (1954: 89) denomina *rubrica*¹ (i) as listas de nomes de personagens e de papéis colocados entre as cenas, ou (ii) as listas de personagens que precedem o texto todo. *Didascália* são anotações dos antigos gramáticos com informações sobre lugar, cenário, detalhes do con-

curso teatral etc. Segundo ele, elas são praticamente ausentes dos manuscritos. Nos manuscritos gregos, o que se encontra é um certo número de anotações, quase sempre musicais, enquanto nos latinos tais anotações constituem glosas. Possivelmente sejam vestígios de uma antiga preparação cênica, supõe Andrieu (1945: 187).

Rubricas do primeiro tipo eram exclusivas do teatro latino; são inexistentes no teatro grego, pois nele o coro, elemento permanente em cena, anunciava do párodo ao êxodo a entrada e saída de personagens, preenchia com cantos as pausas da ação e contribuía para dissimular a cena vazia. Típico do teatro grego é a lista de personagens no início do texto; contudo elas são tardias e a ordem de apresentação obedece à da aparição da personagem na intriga (Andrieu, p. 91-94)².

Entre as questões que Andrieu procura investigar estão as seguintes: haveria diferença entre o manuscrito do autor, o do diretor e o livro de leitura? O autor destinaria seu texto a um leitor e a um espectador ao mesmo tempo? Ele constata que as indicações fornecidas pelos diálogos, ao menos as mais importantes, parecem restringir-se à encenação. E observa que a situação do espectador e a do leitor, em face da obra, são bem diferentes: o primeiro *vê* os elementos do espetáculo, os movimentos das personagens, o desenrolar do diálogo, as trocas de interlocutores, ao passo que o leitor deve *imaginar* o jogo cênico apenas com os recursos do texto. Assim, as indicações fornecidas pelo diálogo são essencialmente destinadas ao espectador e visam a tornar inteligível o que ocorre na cena: funções das personagens, significado da decoração, expressão de tempo e de lugar. Quanto ao diretor, é provável que ele usasse um texto especialmente preparado para a organização cênica. Fragmentos em papiros parecem confirmar a existência desse tipo de texto³.

Andrieu considera, então, três modos de existência do texto teatral primitivo:

- a) o exemplar do autor, comportando o diálogo com uma apresentação sumária;
- b) o texto do diretor, enriquecido de anotações diversas para a encenação;
- c) o livro de leitura, que na Grécia conserva até época tardia o aspecto despojado do manuscrito do autor. Essa condição rudimentar denota a atitude do leitor antigo, talvez bem menos passiva que a do leitor moderno. E Andrieu conclui:

Desde logo deve ter havido edições de obras teatrais, e foram objeto de leitura e de comentários. Mas pode ser que tudo o que avaliamos como deficiência seja explicado pela atitude do leitor antigo, bem diferente da nossa. Para os antigos a versão oral de um texto era superior à escrita. A disposição do leitor antigo era ativa, de um decifrador. A leitura era atividade de uma minoria preparada, que lia o texto que já havia visto no palco. Isso explica por que até o sec. V d.C. as edições continuaram rudimentares (1954: 204-205).

Acrescentar ou não indicações cênicas (= didascálias ou rubricas) ao texto teatral é questão que remonta ao classicismo francês. Segundo Pavis, nesse período cobrava-se dos dramaturgos a incorporação dessas indicações nos diálogos, mas alguns deles preferiam escrevê-las à parte, para não sobrecarregar o texto. Veja-se o comentário de Corneille: “O ator supre isto facilmente no teatro, porém no livro ficar-se-ia com bastante freqüência obrigado a adivinhar” (*apud* Pavis, 1996, p. 206)

DIDASCÁLIAS EM TRADUÇÕES

Os textos teatrais greco-latinos que circulam atualmente entre nós são traduções de textos preservados em manuscritos medievais, textos que informam, na melhor das condições, os participantes dos diálogos. Nessas traduções, tudo o mais que constitui o que modernamente chamamos rubricas é de autoria do tradutor. Vejamos, então, como nossas traduções lidam com as rubricas. Faremos comentários a partir do exame de um conjunto aleatório de traduções de tragédias e de comédias (estas em número bem menor), dando-se preferência aos textos disponíveis em mais de uma tradução, como é o caso do *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, e da *Antígona*, de Sófocles, o que favorece um estudo comparativo.

Ao finalizar seu trabalho, um tradutor de texto dramático grego ou latino deve decidir-se entre deixar o texto despojado de indicações cênicas, mantendo-o tal qual nos foi transmitido pelos manuscritos, ou construir didascálias, a partir das indicações internas do diálogo, para orientar o leitor em sua composição mental da representação.

Ao que parece, esta última decisão é a adotada pela maioria dos tradutores. A primeira, contudo, vem ganhando adeptos como Jaa Torrano, Trajano Vieira e Donald Schüller. As primeiras traduções de Trajano Vieira (1997), o *Ájax* de Sófocles e o *Prometeu* de Ésquilo, revelam uma certa

indecisão do tradutor quanto ao acréscimo de informações cênicas: na primeira (1997, p. 185) há anotações sobre o cenário (*junto à Tróia destruída, diante do acampamento grego, Atena e Ulisses*); a segunda nada menciona sobre o cenário, limitando-se a informar as entradas e saídas de personagens. Essa indecisão se resolve, nas traduções posteriores, pela eliminação sumária das indicações: *Édipo Rei de Sófocles* (2001) e *As Bacantes de Eurípides* (2003) apresentam o texto despojado, opção adotada, aliás, por Jaa Torrano desde o *Prometeu* de Ésquilo (1985).

Temos de considerar que a tradução sem rubricas exige do leitor moderno um maior esforço em sua tarefa de imaginar uma representação virtual. Tarefa complexa, quando apoiada somente em informações internas aos diálogos, essa performance imaginária corre o risco de nem sempre ser bem sucedida, pois as informações internas, que por natureza não estão ali para atender precipuamente a esse tipo de necessidade, se distribuem ao longo do texto segundo critérios exclusivamente poéticos, não se preocupando em nenhum momento com as solicitações de uma eventual leitura. Ao contrário, se há um elemento da cadeia teatral (autor-texto-público) privilegiado pelo poeta na elaboração de seu texto, esse elemento é, sem dúvida alguma, o espectador, e não o leitor! Não nos esqueçamos de que o texto era composto *para* a representação, isto é, para *ser visto* pelo público dos festivais.

Examinemos, então, algumas ocorrências de didascálias internas e suas implicações para a experiência do leitor. Começemos pelo *Prometeu Acorrentado*, um texto rico em detalhes de representação que podem passar despercebidos ao leitor desinformado que não conta com uma tradução enriquecida de didascálias. Comentemos alguns deles.

A ausência, em algumas traduções (cf. Torrano 1985; Vieira 1997), de didascália informativa do cenário é suprida, logo no início, com as informações que abrem a primeira fala do prólogo, proferida pelo Poder: “Eis-nos chegados a um solo longínquo da terra, caminho da Cítia, deserto ínvio.” (v.1-2; trad. J. Bruna, s/d, p. 19)

A seguir, a personagem menciona os “rochedos de escarpas abruptas” (v. 4-5); o pronome “nos” do primeiro verso também se esclarece, quando Poder dirige a palavra a Hefesto e este, ao replicar, dirige-se ao Poder e à Força (v. 12). Portanto, os doze versos iniciais possibilitam ao leitor configurar mentalmente a cena: as personagens são quatro (Poder,

Força, Hefesto e Prometeu) e estão naquela região inóspita para acorrentar Prometeu. Contudo, há um aspecto da caracterização de Hefesto que o texto silencia e que, sem o alerta da rubrica, permanece oculto para o leitor comum: esse deus caminha coxeando. Tal informação, porém, é incluída por Jaime Bruna (s/d, p. 19) e por Paul Mazon (1969, p. 161) entre as didascálias sobre o cenário, informadas em texto que eles fazem figurar antes de iniciar o prólogo.

O coro das Oceânides chega em um carro alado e pousa sobre o pico de um dos rochedos. Nos versos 114ss, Prometeu diz estar ouvindo um ruído estranho (*akhó*, v. 114), que depois define como um tumulto de aves (*kináthisma oionôn*, vv. 124-25), um ruflar de asas rápidas (vv. 125-26). Quando as Oceânides começam a falar, apresentam-se como um grupo amigo que chega trazido pela rapidez das asas. Ora, tudo contribui para que o leitor imagine as Oceânides como seres alados, o que, na verdade, elas não são. As asas a que elas se referem são as do carro alado que as transporta, só mencionado dez versos mais à frente, no final da fala (v. 135). Um outro detalhe interessante, que pode se perder em uma tradução sem didascália, é que esse coro, contrariando a tradição, canta e dança sem descer do carro, o que deve implicar em uma coreografia singular. Depreende-se isso cento e vinte versos depois do párodo, já no final do primeiro episódio, quando o corifeu diz que vai descer do carro e pisar o solo (v. 280).

Vale reiterar que o texto teatral é composto para a representação e não para a leitura. Quando ele integra a representação, proferido pelo ator, o público está vendo a cena. Em tal circunstância, qualquer comentário que a personagem faça sobre algum aspecto de sua aparência física constitui quase sempre uma reiteração verbal do que já está sendo visualizado concretamente no palco.

Os tradutores mais antigos preferem incluir em didascálias as indicações dessa natureza. Para tanto, apóiam-se, necessariamente, nas informações explícitas localizadas no interior do diálogo (didascálias internas) ou, então, levam em conta as convenções cênicas vigentes no tempo em que a peça foi composta. Algumas vezes, porém, o tradutor desconsidera esse dado e cria rubricas que não se sustentam. Vejamos um exemplo.

Movido certamente pelo intento de ajustar o texto grego às convenções cênicas modernas, Jaime Bruna, em sua tradução do *Hipólito* con-

vencional do teatro grego. O prólogo se abre com a fala de Afrodite, que o tradutor faz acompanhar da indicação *surgindo do jardim* (p.95) entre parênteses. Ora, sabemos que os deuses, nas representações de tragédias no tempo de Eurípides, apareciam no *theologeïon*, de onde falavam aos mortais. Essa convenção do teatro grego é considerada na tradução francesa de L. Méridier, que faz preceder à fala de Afrodite a seguinte rubrica: *Afrodite surge no alto do palácio* (1956, p. 29). No final de sua fala, a deusa avista Hipólito se aproximando e diz “vou afastar-me desses lugares” (*éxo tónde bésomai tópon*, v. 53). Note-se que ela usa *tópon* (“lugar”), um termo geral, que não denomina particularmente o local onde ela está; para o espectador, essa particularização ocorre com a visualização do local, apontado pelo pronome dêitico *tónde* (“estes”). Jaime Bruna, fiel ao projeto de desconsiderar o *theologeïon*, traduz o verso assim: “afasto-me, por isso, do caminho” (p. 96). Essa opção, que evita informar nas didascálias certas convenções do teatro grego, priva desse conhecimento o leitor.

Diferentemente de *Prometeu* e de *Hipólito*, o texto grego de *Antígona*, de Sófocles, não traz informações de espaço e tempo logo no início do prólogo. A peça se abre com o diálogo entre as duas irmãs, Antígona e Ismene, sem nenhuma menção ao local onde elas se encontram. Mais tarde, nos vv. 18-19, é que Antígona informa ter trazido Ismene para fora do palácio, a fim de comunicar-lhe decisões importantes. Até então o leitor não tem como saber em que lugar a ação está transcorrendo. Informações sobre o tempo, contudo, só virão oitenta versos à frente, quando o coro menciona, no início do párodo, o surgimento dos primeiros raios de sol (v. 100). Daí depreende-se que a ação começa logo ao romper do dia.

Das quatro traduções de *Antígona* examinadas neste trabalho (Almeida, 1952; Mazon, 1955; Melro, 1983; Schüller, 1999), apenas Melro e Mazon antecipam em didascália informações sobre o espaço e o tempo. Aliás, a comparação de diferentes traduções de uma mesma obra permite observar-se as diferentes posturas dos tradutores em face das rubricas. No caso de *Antígona*, a tradução mais recente, a de Donaldo Schüller, constitui um exemplo de tradução despojada de indicações cênicas. A única orientação inserida pelo tradutor é a divisão do texto em partes, devidamente nomeadas com os rótulos: prólogo, párodo, episódios e estásimos.

Já a mais antiga, a de Guilherme de Almeida, publicação bilíngüe de 1952, vem acompanhada de inúmeras indicações sobre entradas e saídas de personagens e, também, sobre os destinatários de determinadas falas, sobretudo quando ocorre, numa mesma réplica, mudança de destinatário (cf. a fala de Creonte, no segundo episódio, v. 440ss, em que ele ordena ao Guarda que saia e, em seguida, dirige-se a Antígona). Mas os avisos de entradas e saídas de personagens não seguem um critério coerente: a mesma situação ora merece, ora não merece rubrica. Outras vezes a rubrica redundante em uma informação já anunciada pelo coro. É o caso das rubricas *Ismene aparece e entra Hemon*, que precedem o v. 525 e o v. 626, respectivamente, logo após o corifeu ter anunciado nominalmente essas personagens. Contudo, a entrada de Eurídice, também anunciada pelo corifeu (vv. 1180-82), não mereceu rubrica; nesse caso, o tradutor deve ter considerado suficiente a informação do coro.

Outras rubricas trazem informações novas, não mencionadas previamente: após o v. 1114, há a indicação de que Creonte *sai com escravos* (1952, p. 73). Curiosamente, a rubrica que antecede sua entrada no v. 990 diz apenas *entra Creon* (p. 67), nada informando ao leitor sobre estar ele acompanhado de escravos.

Há, ainda, didascálias que não encontram sustentação em elementos do texto grego. Um exemplo é a que anuncia a entrada de Antígona, após ter sido pilhada realizando os ritos fúnebres: *entra o Guarda, trazendo, acorrentada, Antígone* (p. 31). Nenhum dado textual justifica o adjetivo *acorrentada*; além do mais, ela não oferece resistência à prisão (cf. v. 431). Para essa mesma cena, Paul Mazon (1955, p. 86) apresenta indicação cênica diferente: *entra o Guarda empurrando para frente Antígona*. Já Fernando Melro, tradutor português, propõe uma rubrica mais neutra: *aparece Antígona ao lado do guarda* (1983, p. 31).

Outro momento do texto que gera divergências nas interpretações cênicas dos tradutores é a exibição do cadáver de Eurídice. Guilherme de Almeida não antepõe rubrica à fala do coro: “Bem podes vê-la; já não mais se esconde” (v. 1293). No palco, a encenação afasta qualquer dúvida, mas na leitura a didascália faz falta, pois há uma certa ambigüidade na oração “já não mais se esconde”: não se esclarece, para o leitor, que o cadáver de Eurídice estaria visível ao espectador. Fernando Melro prefere indicar que seu corpo foi trazido à cena *transportado sobre uma máquina* (1983, p. 81); a *máquina* referida é o *ekkýklima*, um dos recur-

sos convencionais do teatro grego. Contudo, Paul Mazon resolve a cena de modo diferente: *Pela porta totalmente aberta vê-se Eurídice morta* (1955, p. 120).

As traduções de tragédias se fazem acompanhar de menor quantidade de didascálias que as de comédias, talvez pelo fato de os textos trágicos pressuporem uma performance mais sóbria. O texto cômico é por natureza mais movimentado, com cenas farsescas e quebras de ilusão dramática. Em geral, as traduções de comédias trazem, além das indicações de cenário, entrada e saída de personagens e mudanças de interlocutor, informações sobre movimentação no palco, gestualidade, expressão de sentimentos, tons de voz etc., com o objetivo de possibilitar ao leitor a reprodução da vivacidade que caracteriza a performance cômica. A título de exemplo, sugere-se um rápido exame das três traduções, em língua portuguesa, da comédia *Aves* de Aristófanes, a de Maria de Fátima Sousa e Silva (1989), a de Mário da Gama Kury (1996) e a de Adriane da Silva Duarte (2000). As diferenças entre elas, no trato com as rubricas, se notam já no texto informativo sobre o cenário, que precede o início de prólogo⁴. Desse exame, a impressão que fica é a de ser inconcebível um texto cômico sem rubricas.

Contudo, há tradutores tão entusiasmados com a elaboração de indicações cênicas que adotam a função de verdadeiros diretores teatrais, construindo didascálias em quantidade tal que esse texto secundário acaba por concorrer em extensão com texto do poeta. Um exemplo dessa postura é o tradutor português Walter de Medeiros, que além de oferecer ao leitor as costumeiras orientações sobre cenário e entradas e saídas de personagens, diverte-se em dirigir o ator virtual, orientando passo a passo seus gestos, tons de voz, e arriscando sugestões de figurino. Veja-se o início do prólogo de sua tradução da *Comédia da panela*, de Plauto (1985, p. 31):

Sem rumor nem esforço, como accionada por uma força misteriosa, abre-se de par em par a porta da casa de Euclião. Uma figura serena e jovial, de alta estatura, preenche o vão escancarado. Veste uma túnica ligeira, cingida por uma faixa cor de púrpura, e traz na mão o corno da abundância. Depois de saborear por instantes o efeito da surpresa, avança lentamente para o proscênio. Na sua voz límpida e desenfadada lateja a segurança de quem está habituado a ver ao longe e ao perto: com igual clareza.

O DEUS LAR DA FAMÍLIA *em toada amena*

Escusam de se admirar e perguntar: ‘Quem é?...’ Em poucas palavras eu lhes vou dizer.

Eu sou o Lar da Família — desta família de onde me viram sair.

O tronco e o braço executam uma breve rotação para trás. Mas os olhos não acompanham o movimento demonstrativo: cintilam apenas, sem desfitarem o público.

Esta casa, há muitos anos já que é meu senhorio e morada: para bem do pai e do avô do fabiano que actualmente aqui reside.

Um aceno discreto do polegar mitiga o hieratismo da figura. É um contador de histórias que se prepara, com bonomia, para cativar os seus ouvintes.

ABSTRACT

Greek and latin dramatic texts’ manuscripts are without stage directions (didascalía), presenting only the dialogue plus signs for changing of speakers. The modern translations of these texts show a lack of criteria for providing informations which guide the reader: they alternate between a completely absence of didascalía (with the exception of the speakers’ names), and a strong presence of stage directions, that makes the translator a perfect director. The aim of this article is to examine whether these informations are valuable or not to the reader.

Key words: Drama; greek-latin theatre; translation; didascalía.

NOTAS

¹ Etimologicamente, elementos escritos em vermelho.

² Andrieu (1954: 95) observa que a confecção dessas listas às vezes sofre interferência de leitores eruditos que atribuem nomes próprios (extraídos dos relatos míticos) a personagens que o dramaturgo preferiu manter anônimas. Um exemplo citado é o mensageiro, anônimo, da tragédia *Agamemnon*, de Ésquilo: nos manuscritos F e V ele é nomeado Taltfbios, certamente por influência da *Ilíada* (cf. I, 320).

³ Andrieu (1954: 189-191) menciona a existência de um manuscrito de mimo, com duas versões: uma bastante anotada, com indicações musicais, distribuição de falas entre atores, e outra, que ele considera o livro de leitura, sem rubrica nem didascália,

com interlocução reduzida a sinais diacríticos. Um outro manuscrito de mimo anota as seqüências de cenas e, ao lado, os objetos cênicos requeridos para cada uma delas.

⁴ É supérfluo reproduzir, com essas comédias, a comparação que realizamos ao longo do trabalho com algumas tragédias; os resultados não seriam diferentes. Mas registre-se, ao menos, uma rubrica descabida, decorrente sem dúvida de leitura desatenta. Trata-se da tradução de *Aves*, de Aristófanes, preparada por Mário da Gama Kury. No prólogo, Evélpides e Pistétero chegam à morada da Poupa carregando, cada um deles, uma ave (uma gralha e um corvo, respectivamente), batem à porta chamando pela Poupa e são atendidos por um Escravo. Então a fala do escravo vem precedida da seguinte indicação oferecida pelo tradutor: *O Escravo, que está com a Poupa no braço, sai da moita* (2004, p. 94). Trata-se de uma indicação descabida, pois a Poupa é uma personagem representada por um ator, que entra em cena logo a seguir e tem muitas falas. Não há como nivelar a Poupa à gralha ou ao corvo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *Sófocles. Antígone*. São Paulo: Alarico, 1952.
- ANDRIEU, J. *Le dialogue antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- ARISTÓFANES. *As aves*. Trad. M.F.Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *As vespas. As aves. As rãs*. Trad. M.G.Kury 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004 [1996].
- _____. *As aves*. Trad. de A.da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.
- _____. *Duas comédias. Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Trad. Adriane da S. Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRUNA, Jaime. *Prometeu acorrentado, de Ésquilo; Hipólito, de Eurípides*. in: *Teatro Grego*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MAZON, Paul. *Essai sur la composition des comédies d' Aristophane*. Paris: Hachette, 1904.
- MAZON, Paul. *Antigone*. In: SOPHOCLE. *Les Trachiniennes. Antigone*. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- _____. *Prométhée Enchainé*. In: ESCHYLE. *Les Suppliantes. Les Perses. Les Septe contre Thèbes. Prométhée Enchainé*. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

- MEDEIROS, Walter de. *Plauto. Comédia da panela*. Coimbra: INIC, 1985.
- MELRO, Fernando. *Sófocles. Antígona*. Lisboa: Inquérito, 1983.
- MÉRIDIÉ, Louis. *Hippolyte*. In: EURÍPIDE. *Hippolyte. Andromaque. Hécube*. Tome II. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RUSSO, Carlo F. *Aristophanes. An author for the stage*. London and New York: Routledge, 1994.
- SCHÜLER, D. *Sófocles. Antígona*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- TORRANO, Jaa. *Ésquilo. Prometeu prisioneiro*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VIEIRA, Trajano. *Ájax; Prometeu Prisioneiro*. In: _____ & ALMEIDA, G. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.
- _____. *As Bacantes de Eurípides*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

A INVENÇÃO DOS NOMOS E SEU DESENVOLVIMENTO NO *SOBRE A MÚSICA*, DE PLUTARCO

Roosevelt Araújo da Rocha Júnior

RESUMO

Meu objetivo, neste artigo, é discutir o que eram os nomos e que formas eles podiam assumir de acordo com o instrumento musical que acompanhava ou executava a melodia principal. Para isso, tomarei como ponto de partida os testemunhos que chegaram até nós no livro *Sobre a Música*, de Plutarco. Citando autores como Heráclides do Ponto (IV a.C.) e Glauco de Régio (V a.C.), Plutarco diz quais foram os principais inventores dos nomos citaródicos, aulódicos e auléticos mais conhecidos, voltando assim ao *tópos* do *prôtos heuretés*. Todas essas informações são de grande valor porque nos permitem saber como eram as formas poético-musicais do período arcaico grego.

Palavras-chave: Nomo, *prôtos heuretés*, Terpandro, Clonas, Olimpo.

O livro *Sobre a Música*, de Plutarco,¹ é uma espécie de tratado onde três personagens, após um banquete, falam sobre a história, sobre a teoria e o papel da música na educação. Após o prólogo, Onesícrates, o anfitrião, incita seus convidados, Lísias e Sotérico, a discursarem sobre a arte musical. Sotérico de Alexandria, especialista em teoria musical com vasta formação cultural, trata da origem divina da música, da sua importância na educação e da teoria harmônica, entre outros temas. Lísias, citarista profissional, também fala das origens míticas da arte musical e traça um esboço de uma história da música grega do período arcaico. Ele fala dos poetas e compositores que ficaram famosos por terem introduzido inovações determinantes para a tradição musical helênica, destacando sempre suas invenções. Dentre essas primeiras invenções, uma das mais importantes é a forma poético-musical chamada de *nómos*.

O nomo, pelo menos no período arcaico, era um tipo de peça poético-musical muito simples e que obedecia a regras estritas. Segundo Plutarco (c. 6, 1133B), cada nomo tinha uma tonalidade (*tásis*) adequada a ele e essa característica era observada pelos músicos que o executava-

vam. Era proibido, inclusive, mudar de harmonia ou de ritmo ao tocar ou cantar um nomo.

Encontramos essa maneira de conceber o nomo musical como algo comparável a uma lei em outros autores, anteriores e posteriores a Plutarco, que viveu, aproximadamente, entre 45 e 120 d.C. Isso acontecia porque a palavra nomo, além de designar uma forma poético-musical específica, também significava ‘lei’, ‘costume’ ou ‘convenção’. Ela designava a originalidade de cada canção, de cada melodia, na qual as notas tinham uma ordem, um lugar e uma sucessão. A ordem das notas era a essência da canção. Por isso, podemos dizer que o nomo era o arranjo característico de cada tema musical; o termo *nómos*, nesse sentido, deriva do verbo *némô*, que significa ‘dispor’, ‘distribuir’, ‘ordenar’.²

Platão trata do nomo em três passagens das *Leis* e faz analogias entre música e política nesses trechos. Em 799e, ele diz que “nossas leis são nossas canções”, possivelmente aludindo ao fato de que alguns povos antigos que não conheciam a escrita tinham o costume de cantar suas leis para memorizá-las, como assinala o Pseudo-Aristóteles, no *Problema*, XIX, 28. Em outro paralelo entre o nomo musical e o nomo como lei, Platão (*Leis*, 722d-e) diz que a forma poético-musical convencional era precedida de um prelúdio e isso não acontecia com as leis que regiam a cidade.³

Aristides Quintiliano, autor que viveu na virada do século III para o IV d.C., no seu *De Musica*, II, 6, apresenta uma concepção de nomo bastante próxima da definição de Plutarco, segundo a qual ele seria um tipo de melodia estabelecida pela lei para ser usada em festividades particulares e em festas públicas sagradas. Desse modo, a melodia não deveria sofrer nenhuma transformação, permanecendo inviolável.

Proclo (*Chrestomatia*, 40-47 Severyns), por outro lado, diz que o termo *nómos* teria origem no epíteto *Nómimos* (legislador), atribuído ao deus Apolo.⁴ Além disso, ele afirma que os primeiros nomos citaródicos eram compostos em hexâmetros dactílicos, mas outros ritmos também eram utilizados.⁵ Mais adiante (320b16-30), Proclo diz também que os nomos, em oposição aos ditirambos eram calmos, grandiosos e imponentes (lembramos que eles estavam associados a Apolo). Cada um usava harmonias adequadas; a usada pelos citaredos era a Lídia. Essa maneira de ver o nomo aparece também na *Suda* (s.v. *nómos*) onde é dito que ele tem “uma harmonia determinada e um ritmo definido”.

Assim, o nomo se apresenta, inicialmente, como um tipo de canto que tinha uniformidade de harmonia, de ritmo e de tonalidade. E a constância e a imutabilidade de suas características básicas certamente eram marcantes em cada nomo e facilitavam a sua identificação, pelo menos nas primeiras décadas do período arcaico. Posteriormente, a partir da segunda metade do século V a.C., depois das inovações de Frinis e Timóteo, os nomos não mais obedecerão à regra da constância métrica e harmônica e passarão a admitir modulações nas suas escalas e nos seus ritmos.

Plutarco fala de três tipos de nomos classificados de acordo com o instrumento que acompanhava o canto ou executava uma melodia em solo. O nomo citaródico era cantado ao som da cítara; o aulódico era cantado com o acompanhamento do *aulo*. E o nomo aulético era executado por um *aulo* solo. Havia ainda o nomo citarístico, tocado numa cítara solo, do qual o nosso autor não trata.

Dentre esses tipos de nomo, o mais antigo era o citaródico. E o poeta mais famoso do período arcaico, cujo nome está intimamente ligado à história dos nomos citaródicos, é Terpandro de Antissa, cidade da ilha de Lesbos. Ele foi o primeiro a dar nomes aos nomos citaródicos (c.3, 1132C), mas não teria sido o primeiro a compor alguns deles, pois, segundo fontes não identificadas por Plutarco, Filámon de Delfos seria o autor de alguns dos nomos citaródicos atribuídos a Terpandro (c. 5, 1133A).

O que Terpandro fazia, em cada nomo, era adaptar melodias compostas por ele a versos dele próprio e de Homero (c. 3, 1132C). E o fato de que os antigos nomos citaródicos eram elaborados em versos épicos é confirmado pelo testemunho do poeta Timóteo de Mileto, do século V. a.C., que mesclava o estilo ditirâmico aos versos épicos quando cantava seus primeiros nomos (c. 4, 1132D-E). Num outro importante passo (c. 3, 1132B-C), nosso autor diz ainda que as composições em geral do período arcaico não tinham uma dicção livre e sem metro. De maneira indireta ele estava falando dos nomos, nos quais os poetas adaptavam melodias a versos da poesia épica.

Segundo Plutarco (c. 4, 1132D), os nomos citaródicos eram um pouco mais antigos do que os nomos aulódicos e tinham sido estabelecidos na época de Terpandro, na primeira metade do século VI a.C. Foi Terpandro o primeiro a dar nomes aos nomos, como foi dito acima. Um

nomo podia ser nomeado de acordo com sua destinação, se fosse dedicado a uma divindade, por exemplo. Seu nome podia derivar também do nome de seu autor ou do nome do povo que o usava tradicionalmente, como veremos adiante. O nome de um nomo podia, além disso, ter origem em sua natureza melódica, em sua estrutura ou em seu caráter expressivo, como explica Laroche (1949: 166-167).

Os nomos da época de Terpandro eram o Beócio, o Eólio, o Troqueu, o Oxis, o Cépion, o Terpandreu e o Tetraéδιο. É mais ou menos fácil determinar os significados de alguns desses nomes, mas outros despertaram grandes divergências entre os intérpretes dessa passagem (c. 4, 1132D).

Beócio e Eólio certamente eram denominações étnicas de melodias tradicionais comuns entre os povos da Beócia e da Eólia, de acordo com Del Grande (1923: 5). Alguns estudiosos, como Laroche (1949: 168), dizem que esses nomes de origem étnica indicavam também a tonalidade (isto é, o registro ou altura) em que estava a melodia. Outra interpretação nos leva a crer que a biografia e a genealogia de Terpandro estavam ligadas a esses dois povos já que a *Suda* diz que, junto com Antissa de Lesbos, as cidades de Arne, na Beócia, ou Cumas, na Eólia poderiam ser o local de origem do poeta. Pólux (IV, 65), por outro lado, afirma que os nomes 'Beócio' e 'Eólio' derivavam da região onde Terpandro teria nascido. Mas, segundo Gostoli (1990: 88), tendo em vista que Antissa era considerada a cidade natal do poeta na maior parte das fontes antigas, o mais provável é que tenha se dado o processo contrário daquele descrito por Pólux. Ou seja: as tradições que indicam Arne ou Cuma como local de origem de Terpandro surgiram para justificar os nomes 'Beócio' e 'Eólio' dados aos nomos.⁶ Uma melodia Beócia é citada num escólio ao verso 13 dos *Acarñenses*, de Aristófanes, onde é dito que ela tinha um início tranquilo e depois passando a um tom mais tenso.

Quanto ao *Troqueu*, à primeira vista seu nome estaria indicando uma derivação do metro trocaico, mais especificamente do troqueu semanto, que seria empregado nesse tipo de nomo e cujo inventor seria o próprio Terpandro, como diz Plutarco (c. 28, 1140F).⁷ Porém, segundo Del Grande (1923: 4), isso não é possível porque o verso usado por Terpandro era o épico, como é reportado no nosso tratado no c. 3, 1132C. Ainda de acordo com Del Grande (1923: 5), somente nos proêmios o poeta de Antissa usava outros metros além do épico e, por isso, o mais provável

é que o termo ‘Troqueu’ significasse ‘adaptado à dança’ ou, nas palavras do filólogo italiano, ele indicava o “nomo cuja música era composta no tom usado principalmente para os ritmos de dança”. Ora, para solucionar essa questão, é necessário entender com segurança o que significa o termo *êpos* nas suas ocorrências principalmente no c. 3, 1132C.

O nomo *Oxýs*, como o próprio nome diz, certamente era assim chamado porque era executado num tom bastante agudo. Croiset (1914: 79), inclusive, apresentou a hipótese de que ele empregaria a harmonia lídia que era freqüentemente chamada de *oxýs*, ‘aguda’. A referência a esse nomo nos leva a uma outra lista muito similar àquela que encontramos no *Sobre a Música*. Pólux (IV, 65) apresenta não sete nomes, como seria de esperar numa lista de nomos ligados a Terpandro⁸, mas oito. Além dos nomos mencionados por Plutarco, o lexicógrafo acrescenta o nomo *Órthios*, fazendo par com o *Troqueu*. É possível que ele tenha aumentado de sete para oito o número de nomos justamente para formar dois grupos de quatro nomos ou quatro pares, o que pareceria mais equilibrado, aos olhos dele, do que o conjunto de sete nomos. O fato de o nomo *Órthios* estar em par com o *Troqueu* faz sentido já que ‘Órtio’ e ‘Troqueu’ eram também nomes de metros conhecidos e isso explicaria a associação entre os dois nomos. Porém, no campo musical, o termo Órtio quase sempre dizia respeito a uma melodia de tonalidade bastante aguda e por isso ele é considerado por muitos um sinônimo de *Oxýs*.⁹

Embora essa hipótese seja bastante verossímil, é preciso lembrar que algumas fontes tratam o *Oxýs* e o *Órthios* como nomos diferentes¹⁰. Por esse motivo, Gostoli (1990: XIX) retoma a proposta de Wilamowitz (1903: 90, n. 1), segundo a qual o *Órthios* e o *Terpandreu* seriam o mesmo nomo. Gostoli afirma que o *Órthios* teria sido considerado o nomo de Terpandro por excelência e, por isso, ele teria sido chamado também de *Terpandreu*.

Desse modo, o *Terpandreu*, mais do que um nomo que havia simplesmente recebido uma denominação derivada do nome do seu autor, seria um nomo que apresentava características peculiares de Terpandro. Se ele e o *Órthios* eram o mesmo nomo, então ele era tocado numa harmonia aguda e estava baseado no ritmo *órtio*, também conhecido como jambo *órtio*. A invenção desse metro e do *troqueu semanto* são atribuídas no *Sobre a Música* justamente a Terpandro (c. 28, 1140F), o que, sem dúvida, é muito significativo.¹¹

O *Kepton*, à primeira vista, também seria um nomo cuja denominação derivaria do nome do aluno e amante de Terpandro, cujo nome era Cépion¹². Mas, de acordo com Lasserre (1954: 24), na verdade, ele seria um nomo do Jardim, já que o termo *kepton* é o diminutivo de *kêpos*.¹³ Wilamowitz (1903: 90, n.1), por outro lado, afirma que esse nomo teria tomado seu nome de um penteado chamado *kepton*, porque, assim como o arranjo dos cabelos, ele tinha uma estrutura especialmente elaborada. Como se vê, as explicações são variadas, mas nenhuma totalmente convincente, pelo menos no que diz respeito a esse nomo.

Quanto ao *Tetraédio*, alguns¹⁴, baseados no testemunho de Pólux (IV, 65), acreditam que ele recebeu esse nome por ser constituído de quatro partes, cada uma cantada numa harmonia diferente. West (1971: 307) propõe outra hipótese segundo a qual ele teria recebido esse nome porque usava apenas quatro notas, ao invés das tradicionais sete, principalmente nos proêmios. Barker (1984: 251), entretanto, afirma que é pouco provável que o *Tetraédio* fosse um nomo que se dividia em quatro harmonias diferentes. Isto porque, como o próprio Plutarco diz (c. 6, 1133B), na época de Terpandro não era permitido passar de uma harmonia para outra ao executar uma peça. O mais provável é que o nomo *Tetraédio* fosse chamado assim porque era dividido em quatro seções. É possível que o *Tetraédio* tenha sido a forma mais antiga de nomo, como explica Gostoli (1990: XXI, n. 80), já que apresentava essa forma dividida em quatro partes (*arkhá*, *katatropá*, *omphalós* e *sphragís*) que seria uma precursora da estrutura em sete partes atribuída a Terpandro por Pólux (IV, 66).

Desse ponto de vista, o nomo da época de Terpandro devia ser um tipo de forma poético-musical extensa e composta de várias partes, o que entra em contradição com a afirmação de que os nomos estabelecidos por Terpandro eram simples e não admitiam modulações de uma harmonia para outra (c. 6, 1133B). Como disse acima, Pólux apresenta os sete nomes das partes que compunham o nomo citaródico estabelecido por Terpandro: *arkhá* e *metarkhá* (o ‘princípio’ e o ‘depois do princípio’, que eram as partes onde provavelmente se definiam a harmonia e o ritmo a ser usados na execução); *katatropá* e *metakatatropá* (que parecem ter sido o ‘desenvolvimento’ e o ‘pós-desenvolvimento’ do tema que começou nas primeiras partes); *omphalós* (o ‘centro’ ou parte central e mais importante da peça); *sphragís* (o ‘selo’ com o qual o poeta começava a concluir a composição e onde ele falava de si mesmo imprimindo

sua assinatura); e o *epílogos* (parte final do nomo). Esses termos têm origem no vocabulário comum e são usados em diferentes contextos¹⁵.

Como demonstra Gostoli (1990: XXIII, n. 85), esse testemunho de Pólux foi tratado com muito ceticismo por boa parte da crítica moderna, tanto no que diz respeito à seqüência das várias partes do nomo, quanto em relação à época histórica na qual essa divisão teria sido introduzida. Alguns julgaram mais apropriado colocar o *omphalós* no centro da composição, antes da *metakatatropá*. Outros quiseram adicionar uma parte que não é citada na lista, o *prooímion*, e excluir outra, listada por Pólux, a *metarkhá*. Quanto à época, muitos dos estudiosos afirmam que o nomo de Terpandro teria menos do que as sete partes apresentadas, contendo apenas três seções, com o *omphalós* sempre no centro. Van Groningen (1955: 177-181), inclusive, tentou demonstrar que somente os termos *prooímion* (ou *arkhá*), *omphalós* e *sphragís* poderiam ter sido usados no período arcaico para designar as partes do nomo citaródico, enquanto os outros pertenceriam a um tipo de nomo mais desenvolvido, posterior a Terpandro. Gostoli, porém, observa que nenhuma das argumentações apresentadas tem força bastante para solapar o testemunho objetivo de Pólux, que continua sendo nossa principal fonte sobre esse tema.

Encontramos uma possibilidade de comparação na descrição das partes do nomo *Pítico* apresentada também por Pólux (IV, 84), por Estrabão (IX, 3, 10) e por um escólio a Píndaro (*Píticas, Hypoth.*, II, p. 2, 9ss. Drachmann). Além desses testemunhos, possuímos também um longo fragmento do nomo citaródico de Timóteo intitulado *Os Persas*, que parece apresentar uma divisão que corresponde à estrutura exposta por Pólux.

A divisão em sete partes do nomo citaródico, provavelmente, tinha alguma relação com o conteúdo de cada parte. Mas isso não exclui a possibilidade de ter existido também um critério métrico regendo a estrutura do nomo. Alguns dos nomes das partes do nomo *Pítico* parecem confirmar essa hipótese. Os nomes das partes variam de acordo com a fonte. Pólux diz que os nomes eram *peíra* ('ensaio'), *katakeleusmós* ('exortação'), *iambikón* (pode referir-se tanto ao metro jâmbico quanto aos insultos de Apolo a Píton), *spondeion* (pode dizer respeito tanto ao metro espondeu quanto às libações [*spondai*] que eram feitas nos rituais a Apolo) e *katakhóreusis* ('dança alegre' para comemorar a morte da serpente Píton e a vitória de Apolo). Segundo Estrabão, eram *ánkrousis*

(‘prelúdio’), *ámpeira* (‘ensaio’), *katakeleusmós*, *íamboi kai dáktlyoi* (os dois nomes dos metros aqui aparecem juntos e talvez formassem uma única seção), *sýringes* (‘sibilos’ da serpente à morte). E o escoliasta de Píndaro não se limita a listar os nomes, mas dá também explicações: *peiron* (era o começo da batalha de Apolo contra a fera), *íambon* (por causa das injúrias que a serpente sofreu na batalha), *dáktylon* (por causa de Dioniso, que parece ter sido o primeiro a proferir oráculos sentado na cadeira de três pés que havia no templo da pitonisa), *kretikón* (por causa de Zeus e do templo de sua mãe) e *sýrigma* (por causa dos sibilos de Píton).

Desses nomes, *iambikón/spondeíon*, *íamboi kai dáktlyoi* e *íambon/dáktylon/kretikón* podem ter alguma relação com estruturas rítmicas que possivelmente eram usadas nessas seções. No caso das partes do nomo citaródico listadas por Pólux, os pares *arkhá/metarkhá* e *katatropá/metakatropá* poderiam ter funcionado como um tipo de mote e resposta métrica, ou seja, estrofe e antístrofe. Mas o nomo, no seu conjunto, provavelmente tinha uma estrutura astrófica, tendo em vista que o *omphalós*, a *sphragís* e o *epilogos* são seqüências únicas, desacompanhadas de estruturas especulares ou ‘respostas’ métricas como as antístrofes. Testemunho disso nos dá o Pseudo-Aristóteles, no *Problema*, XIX, 15, que diz que “os nomos não eram compostos em antístrofes”. Como argumenta o autor, diferente dos cantos corais, os nomos eram cantados por solistas virtuosos, profissionais que competiam nos concursos. Os músicos profissionais podiam realizar com a voz e com seus instrumentos as mais variadas modulações e executar peças eminentemente miméticas como os nomos porque eram muito mais experimentados do que os coros de cidadãos não profissionais. É muito mais fácil, por exemplo, cantar uma canção que tem um refrão do que cantar uma que não o tem.¹⁶

Além dos nomos citaródicos, havia também os nomos aulódicos, que foram inventados pouco depois por Clonas, de Tegea ou de Tebas, segundo Heráclides do Ponto certamente. Mas outras fontes de Plutarco diziam que Árdalo de Trezena tinha estabelecido a música aulódica antes de Clonas (c. 3, 1132C e c. 5, 1133A). Temos pouquíssimas informações sobre esse músico-poeta. Além do *Sobre a Música*, somente Pólux menciona esse compositor, o que nos faz pensar que Plutarco e o autor do *Onomastikón* utilizaram a mesma fonte.

Os nomos aulódicos do período arcaico eram o *Apóthetos*, os *Élegoi*, o *Komárkhios*, o *Skhoiníton*, o *Kepíon*, o *Deíós* e o *Trimerés*.¹⁷ Logo em seguida foram inventados também os nomos *Polimnéstios* (c. 4, 1132D e c. 5, 1133A). Não dispomos de muitas informações sobre esses nomos, por isso não podemos ir muito além dos significados dos seus nomes. *Apóthetos* significa ‘precioso’, ‘secreto’, ‘escondido’. Lasserre (1954: 23) liga esse nome às cerimônias espartanas, citadas por Plutarco (*Licurgo*, 16), de exposição dos recém-nascidos mal formados e ao local onde elas ocorriam, chamado *Apóthetai*. Mas Barker (1984: 252) diz que essa hipótese é completamente especulativa. Os nomos *Élegoi* teriam recebido esse nome por causa do ritmo elegíaco que, possivelmente, era empregado ou por serem nomos lamentosos, tendo em vista que *élegos* pode significar ‘lamento’. *Komárkhios* é um adjetivo que qualificava o ‘chefe das orgias’ e é possível que o nomo que recebia esse nome estivesse associado ao culto de Dioniso, já que a palavra *kômos* muitas vezes aparece ligada a essa divindade. O *Esquênio* (*Skhoiníton*) estaria ligado aos rituais da colheita dos juncos¹⁸ do rio Eurotas que serviriam para garantir as liteiras das crianças de sete anos. Ou poderia ter alguma relação com as flagelações anuais do culto da deusa Órtia¹⁹. Como acontecia, de modo análogo, com o nomo jônico chamado *Crádias* (*Kradías*) ou ‘do ramo da Figueira’, executado no momento em que vítimas expiatórias eram golpeadas com ramos e galhos de figueira.²⁰ Barker (1984: 252), por outro lado, afirma que *Skhoiníton* poderia estar relacionado a algo ‘que tem a forma de uma corda’²¹ ou poderia ter alguma relação com o termo *skhoinoteneion*, usado por Píndaro no fragmento 61.1 Bowra. Outra alternativa é pensar que o termo seja sinônimo de *skhoinílos*, nome de um pássaro citado por Aristóteles (*Historia Animalium*, 610a8).

Os nomos *Kepíon* e *Deíós* exigem um comentário conjunto. O trecho onde eles são citados foi considerado corrompido por um grande número de editores e comentadores. E é possível que essa parte do texto esteja realmente corrompida nos manuscritos. O nome *Kepíon* é citado na sequência do texto e classificado como um nomo citaródico. Parece estranho que um mesmo nome seja dado a um nomo aulódico e a um nomo citaródico ao mesmo tempo, mais ainda quando lembramos que Cépion era o nome do aluno e amante de Terpandro, personagem intimamente ligada à história dos instrumentos da família da lira. Porém, é necessário notar também que o nomo *Órthios*, citado por Pólux (IV, 65)

como citaródico, é mencionado no *Sobre a Música*²² ora como aulódico, ora como aulético, ora como citaródico. Portanto, não seria tão estranha a possibilidade de um mesmo nome ser atribuído a um nomo citaródico e a um nomo aulódico. Talvez uma mesma melodia pudesse ser executada por uma cítara e por um *aulo*. Não há nada de esdrúxulo nessa hipótese.

Diferentes soluções foram propostas por diversos editores ao longo dos séculos desde Amyot até Ziegler (1966²). Na minha tradução sigo a edição desse último, que é bastante fiel aos manuscritos. Lasserre (seguido por Barker), por exemplo, substitui *Kepton te kai Deios* por *Kédeios*, o que dá outro significado ao texto, já que esse último termo designa um canto lamentoso ‘de funerais’, o que o aproximaria dos *Élegoi*. O problema é que, fazendo essa correção, foge-se à tradição do número sete, diminuindo o número de nomos aulódicos para seis. Porém, penso que deveria haver sete nomos aulódicos assim como havia sete nomos citaródicos, pelo menos do ponto de vista dos estudiosos gregos que começaram a escrever sobre a história da música a partir da segunda metade do século VI a.C.

Desse modo, mantenho na minha tradução a lição *Kepton te kai Deios* lembrando que se deve respeitar o texto dos manuscritos tanto quanto possível. Como nenhuma proposta de correção me pareceu satisfatória, penso que se deve considerar a possibilidade da existência de um nomo aulódico chamado *Kepton*, tendo em vista que esse nome poderia ter outros significados além da referência ao aluno de Terpandro. O nome *Deios*, por outro lado, poderia ser uma referência a um canto que inspirasse medo na platéia, já que o termo *Deios* é uma forma épica de *tò déos* que significa ‘medo justificado’ (diferente de *phóbos* que era o medo repentino e irracional).

No capítulo 8, 1134A, Plutarco apresenta uma explicação para a origem do nome *Trimerés*. Contudo, ali seu autor não mais é Clonas, mas Sácadas de Argos, poeta lírico e auleta que participou da segunda escola espartana de música (c. 9, 1134B) e venceu três vezes os jogos Píticos.²³ Na época desse poeta só havia três tons ou harmonias: dória, frígia e lídia. Sácadas, então, teria ensinado um coro a cantar uma estrofe em cada um dos três tons. Daí viria o nome *trimerés*, ou seja, ‘de três partes’, que foi dado a esse nomo, no qual já havia *metabolé*, isto é, modulação. Essa explicação parece pouco provável porque entra em contradição com a caracterização dos nomos do período arcaico apresentada anteriormente

(c. 6, 1133B-C). Naquela época não era permitido modular as harmonias e cada nomo era caracterizado por uma tonalidade. Corrêa (2003: 86), entretanto, argumenta que essa regra seria aplicável somente aos nomos citaródicos, enquanto que na aulodia seria permitido mudar a harmonia e o ritmo. Essa hipótese parece plausível, se pensarmos apenas no contexto em que a definição de *nómos* aparece. Contudo, ela não é aceitável tendo em vista as próprias limitações técnicas dos instrumentos musicais no século VII, quando as liras e cítaras ainda tinham poucas cordas, sete segundo a maioria das fontes, e cada *aulo* produzia apenas uma harmonia, o que dificulta a modulação, pois a cada parte o auleta deveria trocar de instrumento para tocar outra harmonia. Além disso, a regra da não modulação parece se aplicar aos nomos em geral e não só a uma categoria. Lasserre (19454: 23) diz que a explicação de Plutarco para o nomo *Trimerés* não merece crédito e Barker (1984: 251 e 252) diz que ela provavelmente não está correta. Mas talvez possamos aceitar a idéia de que, da época de Terpandro para a de Sácadas, houve inovações na estrutura do nomo e, dentre essas, talvez a passagem de uma harmonia para outra tenha começado a ser aceita. Isso é possível, tendo em vista que Sácadas foi um poeta que encontrou grande aceitação em sua época. Uma prova disso é o fato de ele ter vencido os jogos Píticos três vezes.

Plutarco cita ainda, depois de enumerar os nomos aulódicos, os nomos *Polimnéstios* que foram inventados logo depois dos nomos aulódicos. Esses nomos certamente têm alguma relação com o poeta e auleta Polimnesto de Cólofon, que viveu depois de Terpandro e Clonas e fez parte da segunda escola espartana de música²⁴. Em alguns momentos o nome de Polimnesto aparece associado ao nomo *Órthios*²⁵ e a ele é atribuída também a invenção dos nomos chamados *Polimnesto* e *Polimnesta*²⁶, num trecho em que o texto parece corrompido. Os comediógrafos Aristófanes (*Cavaleiros*, 1287) e Cratino (fr. 305 Kock) citam certas ‘canções Polimnéstias’ e dizem que elas eram indecentes e lascivas, mas não fica claro se essas canções estão ligadas ao Polimnesto citado por Plutarco ou a um outro poeta posterior de mesmo nome.²⁷ O certo é que Polimnesto foi compositor de nomos aulódicos e suas composições foram muito apreciadas em sua época.

Além dos nomos citaródicos e aulódicos, havia também os nomos auléticos, cujas melodias eram tocadas somente no *aulo*, sem canto. Uma linhagem de poetas originários da Frígia estava ligada à arte da aulética e

à história dos primeiros tempos da música na Grécia Antiga. Segundo Alexandre Polihistor (citado por Plutarco no c. 5, 1132E-F), Olimpo, poeta e auleta frígio lendário, foi o introdutor da música instrumental na Hélade. Ele foi discípulo de Mársias, que, por sua vez, recebeu aulas de seu pai, Hiágnis, que foi o primeiro a tocar o aulo. No capítulo 29, 1141B, Plutarco diz que ele foi o iniciador da música helênica e nômica²⁸ e que inventou o gênero enarmônico e o ritmo prosodíaco usado no nomo de Ares, do qual ele também pode ter sido o compositor.

O nome de Olimpo aparece no capítulo 33, 1143B-C, associado também ao nomo de Atena, que era tocado no tom frígio com tetracordes enarmônicos e cujos ritmos sofriam modulações que alteravam seu caráter.²⁹ Olimpo também era o nome de um discípulo de Mársias que compôs um nomo para Apolo, chamado *Policéfalo*. Mas, segundo outras fontes não nomeadas pelo nosso autor, esse nomo teria sido composto por Crates, discípulo do segundo Olimpo. O primeiro Olimpo também compôs nomos para os deuses e introduziu na Grécia os nomos enarmônicos que eram tocados nas festas religiosas até uma época bastante posterior, possivelmente até o século I a.C., período em que viveu Alexandre Polihistor. Esse Olimpo compôs também o nomo *Harmáteios* ou ‘nomo do Carro’. Há muitas explicações para essa denominação e nenhuma é completamente satisfatória. Lasserre (1954: 25) afirma que ele era usado no culto a Cibele, nas canções chamadas de *Metrôia* e nas melodias frígias em geral. No verso 1384, do *Orestes*, de Eurípides, encontramos a expressão *harmáteion mélos* que remete a um lamento apaixonado³⁰. Segundo o nosso autor, Estesícoro imitou Olimpo e utilizou o nomo *Harmáteios* e o ritmo dactílico, que, segundo alguns, teria origem no nomo *Órthios*. Outras fontes de Plutarco diziam que o nomo *Órthios* fora inventado por poetas mísijs porque havia alguns auletas famosos originários da Mísia (na Ásia Menor)³¹.

O nomo *Policéfalo* ou ‘de muitas cabeças’ foi inventado pelo segundo Olimpo para homenagear Apolo. É provável que esse nomo seja o mesmo descrito por Píndaro, na *Pítica XII*, se dermos crédito aos escoliastas, embora a divindade protagonista da ode seja Atena e não Apolo. Ele teria recebido o nome de *Policéfalo*, de acordo com os escólios, porque as ‘cabeças’ seriam as seções nas quais o nomo se dividiria ou em referência às cabeças das Górgonas ou ainda por causa das muitas cabeças que compunham o coro que cantavam ao som do *aulo*.

Essa última explicação é inaceitável, já que o *Policéfalo* era um nomo aulético, composto para ser executado por um auleta solo.³² Além disso, os nomos em geral eram, provavelmente, peças monódicas, não composições corais, como defende Lasserre (1954: 22-29). O nomo *Policéfalo* encontra um paralelo no nomo *Pítico*, inventado por Sácadas de Argos, que também era aulético e dedicado a Apolo (Pólux, IV, 84). Os dois nomos eram eminentemente miméticos e favoreciam a exploração das possibilidades técnicas do *aulo*, já que o instrumento era usado para reproduzir, da maneira mais fiel possível, todos os sons e ruídos produzidos seja pelas Górgonas seja pela serpente Píton.

No mesmo trecho em que fala de Estesícoro, Plutarco cita o nomo *Órthios* e o liga ao ritmo dactílico, o que nos leva a pensar que esse nomo não estava necessariamente associado ao metro *órtio*. Pelo contexto, depreende-se que ele era um nomo aulético e Pólux (IV, 71) e o escólio ao verso 16 dos *Acarnenses*, de Aristófanes, confirmam isso³³. Quanto aos nomos de Ares e de Atena, os nomes são auto-explicativos e nos fazem lembrar da proximidade que certamente havia entre os nomos e os hinos aos deuses. Contudo não temos muitas outras informações sobre eles, além daquelas dadas pelo próprio Plutarco. Sobre o nomo de Atena, especialmente, sabemos que ele era construído no tom frígio com tetracordes no gênero enarmônico. Na sua primeira parte sua melodia se desenvolvia sobre o ritmo do *paíon epibatós*. Mas, na parte central, chamada curiosamente de ‘harmonia’, acontecia uma modulação no ritmo e, no lugar do peã, surgia um troqueu e isso gerava uma alteração marcante no caráter da peça. Isso é interessante porque, mais uma vez, contraria a regra segundo a qual o nomo tinha uma harmonia e um ritmo predeterminados que deveriam ser respeitados e inalterados ao longo da execução.

No *Sobre a Música*, nada é dito sobre nomos citarísticos e não há muitas informações em outros autores sobre essa modalidade de nomo. Estrabão (IX, 3, 10) faz uma rápida menção ao nomo *Pítico* citarístico e Pólux dá poucas informações sobre esse tipo de nomo e cita os dedicados a Zeus, a Atena e a Apolo. Interessante também é a descrição do modo de se tocar a cítara dada por Ateneu (637F-638A), embora a palavra ‘*nómos*’ não apareça ali.

Que conclusões podemos tirar desse breve quadro acerca dos nomos mencionados por Plutarco? Em primeiro lugar, a confusão, em alguns momentos, é flagrante. O texto chega mesmo a se tornar contraditório,

por exemplo, quando o nomo *Trimerés* é atribuído ora a Clonas ora a Sácadas. Mas talvez o problema mais sério seja o fato de o nosso autor, primeiro, afirmar que os nomos deveriam ser executados com uma única harmonia e com um único ritmo e, depois, apresentar nomos nos quais era admitida a modulação de uma harmonia para outra, como o caso do *Trimerés*, ou a passagem de um ritmo para outro, como acontecia no nomo aulético a Atena.

Além disso, o texto de Plutarco é confuso quando, primeiro, afirma que os nomos eram cantados usando o metro épico, isto é, *côla kat'enóplion*, e, depois, apresenta alguns nomos nos quais outras formas métricas poderiam ser usadas, como no *Troqueu*, no *Órthios* e no de Atena.

Problemas desse tipo certamente se devem ao uso das fontes por parte do autor do tratado. Desejando fornecer o maior número de informações possível, ele não conseguiu comparar os testemunhos das autoridades que utiliza e não soube hierarquizar as informações de maneira a construir um texto completamente coerente. De fato, o discurso de Lísias é a parte do *Sobre a Música* mais difícil de interpretar e compreender. Pelo que tudo indica, Plutarco ou suas fontes introduziram alguns anacronismos ao contar a história dos nomos do período arcaico. Fenômenos de épocas diferentes são apresentados de maneira confusa e a coerência da cronologia está claramente comprometida.

Pode-se notar isso na relação temporal entre os dois Olimpos e Terpandro. Plutarco diz que a citarodia era um pouco mais antiga do que a aulodia. Porém, atribui ao primeiro Olimpo a invenção de alguns nomos auléticos, que, portanto, deveriam ser mais antigos do que os de Terpandro, já que Olimpo era um poeta músico semilendário que pertenceria a um período pré-homérico. Terpandro, por outro lado, teria vivido na primeira metade do século VII a.C. e é uma personagem cuja historicidade é amplamente aceita. Essa confusão cronológica é gerada pela dificuldade de se distinguir com clareza o primeiro e o segundo Olimpo.

Quanto à regra da não modulação, que teria sido a origem do termo *nómos*, penso que ela era realmente respeitada no princípio, por causa da simplicidade das melodias e das limitações técnicas da época. Mas, com o passar do tempo e com a evolução das técnicas de execução instrumental ocasionada pela instituição dos concursos e pela própria experimentação dos músicos, as modulações passaram a ser aceitas e até mesmo

esperadas, porque alguns nomos se tornaram peças altamente miméticas que exigiam todo tipo de recurso instrumental que os músicos poderiam conseguir. O problema é que Plutarco não consegue descrever essa evolução com clareza e mistura fatos de épocas diferentes. Por isso, é tão difícil entender completamente o que ele está dizendo. Todos esses problemas se devem, certamente, ao fato de o *Sobre a Música* ser um texto inacabado, um esboço de uma obra que não foi finalizada.

Com relação aos nomos, especificamente, ele pretende demonstrar que Terpendro foi a personagem mais importante para a história dessa forma poética, tendo sido o organizador do cânone e responsável pelos nomes das primeiras peças, o que não significa que tenha sido o inventor de todas elas. No entanto, adotando o ceticismo de Barker (1984: 250ss.), penso que é preciso suspeitar da existência de um cânone que agrupava os sete nomos citaródicos já no século VII a.C. As nossas fontes principais são de períodos tardios: Plutarco e Pólux produziram suas obras entre a segunda metade do século I e o século II d.C. Por isso, as listas de nomes que eles nos dão não são dignas de completa confiança. Podemos perceber essa precariedade das informações pela imprecisão do significado musical dos nomes dos nomos, que muitas vezes são obscuros para nós. Nossas fontes, contudo, basearam-se em fontes mais antigas, que remontam ao século V a.C. Glauco de Régio, citado por Plutarco, é dessa época e Heráclides do Ponto e Aristóxeno de Tarento são do século IV a.C.

Segundo Barker, o tipo de classificação mais ou menos sistemática empregado por Plutarco é característico da revolução intelectual que aconteceu no século V e não é encontrado em autores de épocas anteriores. Inclusive, é interessante notar que a palavra *nómos* só começa a ser usada com sentido musical a partir do século V. Ela é encontrada em Píndaro, Ésquilo, Sófocles e outros autores desse período³⁴. Mas esses poetas não a usavam com um sentido técnico. Para eles, o termo *nómos* designava qualquer melodia com uma identidade definida, que recebia um nome específico, era convencional e apropriada a uma determinada ocasião³⁵. Antes disso, o termo aparece somente no fragmento 40 Page, de Alcman (séc. VI a.C.), no qual o poeta diz conhecer “os nomos dos pássaros”. Contudo, esse é um exemplo isolado onde ‘nomos’ pode significar ‘hábitos’ ou ‘costumes’ ao invés de ‘canções’ ou ‘melodias’.

Por isso, Barker defende a idéia de que os historiadores e classificadores do século V, ao formular suas listas de nomos e ao explicar o sen-

tido do termo, não estavam reconstruindo o uso dos seus predecessores, mas usando uma peça de terminologia moderna como uma etiqueta capaz de se adequar convenientemente a composições antigas. Segundo ele (1984: 255), não devemos buscar o sentido da palavra *nómos* nas práticas classificatórias do século VII a.C., mas nas investigações históricas que começam a se desenvolver a partir do século V. Ela era uma categoria do pensamento estético da época e designava um tipo de composição solo regida por regras estritas. Mas, ainda segundo Barker, os historiadores daquela época não sabiam bem que regras eram essas e que formas poéticas eram por elas geradas. Nem nós, muito mais distantes no tempo, temos informações suficientes para saber.

ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss what the *nomoi* were and which forms they could assume in accordance with the musical instrument that was used to accompany or to perform the main melody. In order to do this the starting point will be the testimonies that have come to us in the book *On Music*, by Plutarch. Quoting authors like Heraclides Ponticus (IV century B.C.) and Glaucus of Rhegium (V century B.C.), Plutarch tells who were the principal inventors of the best known *kitharoidikoi*, *auloidikoi* and *auletikoi nomoi*, going back thus to the *topos* of the *prôtos heuretes*.

Key words: *Nomoi*, *prôtos heuretes*, Terpander, Clonas, Olympus.

NOTAS

¹ A opinião mais comum entre os editores e comentadores modernos é de que o texto não é de Plutarco. Eu, junto com a professora Annis Bélis, acredito que o tratado seja autêntico. Pretendo discutir essa questão em outra ocasião.

² Laroche, 1949: 170.

³ Cf. também 700b.

⁴ Cf. também Heródoto, I, 65 e *Etymologicon magnum*, s. v. *nomoi kitharoidikoi*.

⁵ De maneira análoga à exposição de Plutarco, no c. 4, 1132D-F.

⁶ Cf. também Barker, 1984: 251.

⁷ Essa é a posição de Gostoli, 1990: XX.

⁸ O número sete era um símbolo de grande valor na Antigüidade, principalmente no que diz respeito à biografia de Terpandro, já que foi ele o inventor da lira de sete cor-

das, dos sete nomos apresentados no *Sobre a Música* e na *Suda*, e que os nomos foram divididos por ele em sete partes (Pólux, IV, 66).

⁹ Cf., por exemplo, Homero, *Iliada*, XI, 11; *Hino Homérico a Deméter*, 20; Ésquilo, *Agamémnon*, 1153 e Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 37. Cf. também Del Grande, 1924: 4; Lasserre, 1954: 23-25 e Barker, 1984: 251.

¹⁰ Entre essas fontes estão os já citados Pseudo-Aristóteles, *Problema*, XIX, 37; Pólux, IV, 65 e Plutarco, *Sobre a Música*, c. 7, 1133F e c. 8, 1134C. Cf. também c. 28, 1140F.

¹¹ Cf. Gostoli, 1990: XX-XXI.

¹² Cf. Pólux, IV, 65 e Plutarco, *Sobre a Música*, c. 6, 1133C.

¹³ Lasserre baseia sua hipótese no Escólio ao *Protrepticus*, 1, 2, 4, de Clemente de Alexandria.

¹⁴ Lasserre, 1954: 24 e n.1 e Gostoli, 1990: XXI.

¹⁵ Cf. Mathiesen, 1999: 63 e Gostoli, 1999: XXIV.

¹⁶ Proclo (*Chrestomatia*, 44-47 Severyns) confirma as palavras do Pseudo-Aristóteles sobre o caráter monódico, solístico e não coral do nomo. Cf. Gostoli, 1990: XXIV-XXVI e Gentili, 1995: 34ss.

¹⁷ Encontramos esse termo na forma *trimerés* nos manuscritos. Mas Xylander, no século XVI, emendou o texto para *trimelés* e alguns editores posteriores adotaram essa lição. Ziegler, porém, voltou ao texto dos manuscritos e sigo aqui sua edição. Na verdade, não há muita diferença entre os dois termos, já que o significado é basicamente o mesmo seja como nomo de 'três partes' ou 'três melodias'.

¹⁸ *Skhoinôn* deriva de *skhoînos*, que significa 'junco'.

¹⁹ Cf. Lasserre, 1954: 23 e Plutarco, *Licurgo*, 18.

²⁰ Cf. Lasserre, 1954: 23, que cita uma glosa de Hesíquio (s. v. *Kradíes nómos*) sobre esse nomo 'da Figueira' ou *Kradías*. No *Sobre a Música*, c. 8, 1133F-1134A, encontramos uma referência a esse nomo, mas não fica claro se se trata de um nomo aulódico ou aulético. Antes da menção a esse nomo, Plutarco fala dos nomos auléticos relacionados aos dois Olimpos. Mas, após a referência, ele fala de auledos que cantavam elegias musicadas, o que nos faz pensar que o nomo *Crádias* era cantado e, portanto, aulódico.

²¹ Já que *skhoînos* significa junco, mas podia designar também algo feito de junco, como uma corda.

²² Cf. c. 7, 1133F; c. 9, 1134C; c. 10, 1134D; e c. 28, 1140F, onde é dito que Terpandro inventou a 'melodia' do *óρθιος* e não o 'nomo' *Óρθιος*. Algumas vezes as palavras *meloidía* e *nómos* podem ser consideradas sinônimas.

²³ De qualquer modo, o próprio Plutarco, logo em seguida, lembra que a Inscrição de Sición sobre os poetas diz que Clonas era o inventor desse nomo.

²⁴ Cf. c. 3, 1132C; c. 5, 1133A-B e c. 9, 1134B.

²⁵ C. 9, 1134C e c. 10, 1134D.

²⁶ C. 5. 1133A. Nessa passagem temos um problema textual para o qual foram propostas diferentes soluções. Weil e Reinach (1900: 22, n. 54) mantiveram a lição dos

manuscritos e se justificaram dizendo que os dois nomes, *Polýmnestos* e *Polymnéste*, derivam do nome do próprio poeta e do nome da sua irmã. Lasserre (1954: 156) aceita essa lição, mas afirma que os nomes *Polimnestos* e *Polimneste* resultam de uma interpretação de *Polymnésteia*. Barker, por outro lado, aceita a correção de Einerson-DeLacy (1967), descartando *Polýmneston te kai Polymnésten* em favor de *Polymnéstious*, solução próxima daquela já proposta por Pohlenz. Ziegler (19662) propõe simplesmente apagar *Polýmneston*, mas não o retira de seu texto, e faz referência à reconstrução de Pohlenz. Na minha tradução preferi manter a lição dos manuscritos.

²⁷ Barker, 1984: 208-209, n. 20 e n.21.

²⁸ Talvez no sentido de ‘fixada pela tradição ou pelo costume’.

²⁹ No c. 17, 1137A encontramos uma outra possível referência a esses nomos.

³⁰ Para mais informações sobre o nomo *Harmáteios*, ver *Etimologicon Magnum*, s. v. e Escólio a Eurípides, *Orestes*, 1384.

³¹ Cf. c. 7, 1133D. Dentre esses auletas mísiros se coloca o segundo Olimpo. Ver *Suda*, s.v. *Olympos*.

³² Cf. Barker, 1984: 253.

³³ Cf. Barker, 1984: 253.

³⁴ Píndaro, *Neméias*, V, 35 e fr. 35c; Ésquilo, *Suplicantes*, v.69, *Agamémnon*, v.1142, v.1153, *Coéforas*, v.424, v.822, *Sete contra Tebas*, v. 954; Sófocles, fr. 245, 463, 861; Eurípides, *Hécuba*, v.685, *Helena*, v.188; Telestes, 810.3 Page.

³⁵ Cf. West, 1992: 215-217.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARKER, A. *Greek Musical Writings*, Vol. I (*The Musician and his Art*). Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

CORRÊA, Paula da C. *Harmonia. Mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas, 2003.

CROISSET, A. *Histoire de la littérature grecque*, T. II (Lyrisme, Premiers prosateurs, Hérodote). Paris: E. de Boccard, 1914.

DEL GRANDE, C. ‘Nomos Citarodico’. In: *Rivista Indo-Greco-Italica*, VII, 1923, pp. 1-17.

EINARSON, B. & DE LACY, Ph. H. On Music. In: *Plutarch’s Moralia*. Vol. XIV Cambridge e Londres, Harvard University Press, 1967, pp. 343-455.

GENTILI, B. *Poesia e pubblico nella Grécia antica. Da Omero al V secolo*. Roma-Bari: Laterza, 1995.

- GOSTOLI, A. *Terpander*. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1990.
- GRIESER, H. *NOMOS. Ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*. Heidelberg: Prof. F. Biela, 1937.
- GRONINGEN, B. A. van. 'A propos de Terpandre'. In: *Mnemosyne*, s. IV, 8, 1955, pp. 177-181.
- LAROCHE, E. *Histoire de la racine NEM- em grec ancien*. Paris: Klincksieck, 1949.
- LASSERRE, F. *Plutarque. De la musique. Texte, Traduction, Commentaire, précédés d'une étude sur l'Éducation Musicale dans la Grèce Antique*. Olten e Lausanne: URS Graf-Verlag, 1954.
- MATHIESEN, T. J. *Apolo's Lyre*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.
- WEIL, H. & REINACH, T. *Plutarque. De la musique. Édition critique et Explicative*. Paris: Ernest Lérout Éditeur, 1900.
- WEST, M. L. 'Stesichorus'. In: *Classical Quarterly*, 21, 1971, pp. 302-314.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, U. von *Timotheos. Die Perser*. Leipzig: J. C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1903.
- ZIEGLER, K. *Plutarchi Moralia*. Vol. VI.3. *Peri mousikês* (Plan. 39). Leipzig, Teubner, 1966.



TRADUÇÃO





DA AVE FÊNIX, LACTÂNCIO (?) — TRADUÇÃO

Daniel Peluci Carrara
Everton da Silva Natividade

Lactânncio, escritor cristão que viveu entre os séculos II e III d.C., é considerado o autor do poema *De Aue Phoenice*, composto em 85 dísticos elegíacos que narram a saga da ave que ressurgiu das próprias cinzas, de que ora apresentamos a nossa tradução, em prosa justalinear. O texto latino de que nos servimos foi estabelecido por Samuel Brandt e Georg Laubmann, na edição da obra completa de Lactânncio, de 1893.

Nascido por volta de 250, na África, talvez em Cirte, e morto não muito antes de 340, L. Cecílio (ou Célio) Firmiano Lactânncio é autor de quem pouco se sabe, e cujas informações nos chegam sempre truncadas ou de forma a serem contestadas. O certo é que, já pobre e velho, morreu em Treves sob o império de Constantino, a quem esteve ligado intimamente, tendo participado da sua Corte e sido mesmo preceptor do seu filho, Crispo, nascido em 307 e morto dezoito anos depois pelas mãos do próprio pai, o imperador conhecido pela inconstância. Nasceu em família pagã e estudou filosofia e retórica aos cuidados de Arnóbio, de cuja obra encontramos grandes analogias nas de Lactânncio.

Por volta de 290, foi chamado, a convite de Diocleciano, como retor a Nicomedia, na Bitúnia, onde, segundo se crê, teria acontecido a sua conversão. O imperador, que governou de 287 a 305, aí havia estabelecido a sua residência, em seguida aos movimentos anárquicos e às tentativas, também por ele empreendidas, de novas possibilidades de administração do império. Nessa cidade, Lactânncio obteve pouca clientela discente, por causa da língua que aí predominava, o grego. Com dificuldades para manter a sua sobrevivência, não nos é claro por que não tenha sofrido quando das perseguições dos cristãos estabelecidas por Diocleciano entre 303 e 305. Essas perseguições, aliás, deviam inscrever-se na história como as últimas que sofreram os cristãos, cuja vitória faria ressurgir a literatura latina sob nova aparência, após a decadência da literatura pagã.

Lactânncio é autor de versos (entre os quais estaria um itinerário da África a Nicomedia), de cartas e de discussões eruditas relacionadas à

fé cristã. Fiel à idéia da Providência e imbuído de um cristianismo crescente, Lactâncio escreve as suas *Diuinae institutiones*, uma coleção de sete livros, que depois receberiam um epítome, e o *De officio Dei*, em que fala sobre a noção de providência, linhas que datam da época da perseguição. É ainda o autor do *De ira Dei*, em que expõe a tese de que Deus também pode chegar à cólera, e do *De mortibus persecutorum*, de autoria também por vezes contestada, pela diferença de tom que adota neste tratado que revê as mortes dos príncipes perseguidores do cristianismo, traçando uma linha cronológica que vai de Nero (68) até Galério (311) e Maximiano (313). Se a autoria deste tratado se contesta sob o pretexto de um tom ardente e polemizante que não parece ter sido o que o autor fez sobressair como seu, de influência ciceroniana, como se costuma salientar, o poema *De Aue Phoenixe* recebe a mesma marca de dúvida pelo estilo poético que não parece de todo assemelhar-se ao da prosa ampla e harmoniosa dos seus textos filosófico-cristãos.

O poema atribuído a Lactâncio é o primeiro que nos chegou da Antigüidade a ter como tema exclusivo a ave mitológica e seu ciclo de morte e renascimento. Apesar disso, a Fênix figura em diversos textos prévios, numa lista que, dentre outros, inclui o *Livro dos Mortos* (em que se menciona certa ave chamada *benu*, sagrada em Heliópolis, a cidade egípcia do Sol), um fragmento atribuído a Hesíodo (o qual faz breve alusão à duração de cada ciclo de vida da ave $\frac{3}{4}$ 972 gerações), e o famoso relato de Heródoto (2, 73), que fornece, em sua história do Egito, uma detalhada descrição da Fênix.

É entre os romanos, contudo, que ao mito são dedicados dois poemas inteiros, tendo o segundo como autor incontestado o poeta Claudiano. FitzPatrick (1933:21) argumenta, em hipótese assaz coerente, que o interesse dos latinos pela ave começou a crescer depois que Augusto mandou trazer de Heliópolis um obelisco onde se lia uma referência ao templo da Fênix. Tal obelisco foi colocado em lugar de destaque no Circo Máximo, como atesta o relato de Amiano Marcelino (17, 4, 17), e pode ter servido de inspiração para Ovídio, primeiro autor antigo que menciona a ave em dois poemas (*Amores* 2, 6, 54-55 e *Metamorphoses* 15, 392-406) e que dá um tratamento propriamente poético à história, enriquecendo-a com detalhes sobre a morte da Fênix e sobre a construção de seu ninho de ervas.

De inspiração ovidiana quanto ao estilo, o poema *De Ave Phoenice* tem discutida não somente a sua autoria, mas também a sua derivação ideológico-religiosa. Os críticos que defendem a autoria de Lactâncio acreditam encontrar no poema evidências inegáveis da doutrina cristã: referências aos bíblicos “Jardim do Éden” e “Fonte da Vida” na descrição do bosque sagrado da Fênix (vv. 1-28), a identificação de Deus com o Sol, associação comum entre os cristãos da época, a exaltação da castidade (vv. 164-5) e, principalmente, a aceitação da morte e o posterior renascimento da ave (v. 169-70, por exemplo), comparado à ressurreição de Cristo. Por outro lado, e apesar de reconhecer a subsequente incorporação do mito à doutrina cristã, evidente em autores como São Clemente de Roma (*ad Corinth.* 1, 25-26), uma segunda parte da crítica não vê no poema nada além de uma inspiração pagã pura, defendendo sua posição com as reiteradas referências a Febo, pelas quais se trataria de um poema de culto ao Sol (vv. 33 e 41, por exemplo), e uma referência a Vênus, quando da exaltação da castidade da Fênix (vv. 164-5), e assim questionando a autoria de Lactâncio. Os principais defensores de cada corrente e seus argumentos se encontram detalhadamente catalogados em Rapisarda (1959: 6-21), que de resto não vê razão para a refutação de um autor que aparece nomeado em vários manuscritos, pela simples razão de que São Jerônimo não menciona o poema sobre a Fênix quando enumera as obras de Lactâncio.

De Ave Phoenice

Est locus in primo felix oriente remotus,
qua patet aeterni maxima porta poli,
nec tamen aestivos hiemisve propinquus ad ortus,
sed qua sol verno fundit ab axe diem.

Illic planities tractus diffundit apertos,
nec tumulus crescit nec cava vallis hiat,
sed nostros montes, quorum iuga celsa putantur,
per bis sex ulnas eminet ille locus.

Hic Solis nemus est et consitus arbore multa

lucus, perpetuae frondis honore virens.

Cum Phaethonteis flagrasset ab ignibus axis,

ille locus flammis inviolatus erat,

et cum diluvium mersisset fluctibus orbem,

Deucalionaeas exsuperavit aquas.

5

10

Non huc exsanguis morbi, non aegra senectus, nec mors crudelis nec metus asper adest, nec scelus infandum nec opum vesana cupido aut ira aut ardens caedis amore furor:	15
Luctus acerbus abest et egestas obsita pannis et curae insomnes et violenta fames.	20
Non ibi tempestas nec vis furit horrida venti nec gelido terram rore pruina tegit, nulla super campos tendit sua vellera nubes, nec cadit ex alto turbidus umor aquae.	
Sed fons in medio «est», quem vivum nomine dicunt, perspicuus, lenis, dulcibus uber aquis, qui semel erumpens per singula tempora mensum duodecies undis irrigat omne nemus.	25
Hic genus arboreum procero stipite surgens non lapsura solo mitia poma gerit.	30
Hoc nemus, hos lucos avis incolit unica Phoenix, unica, sed vivit morte refecta sua.	
Paret et obsequitur Phoebos memoranda satelles: Hoc natura parens munus habere dedit.	
Lutea cum primum surgens Aurora rubescit, cum primum rosea sidera luce fugat, ter quater illa pias inmergit corpus in undas, ter quater e vivo gurgite libat aquam.	35
Tollitur ac summo considit in arboris altae vertice, quae totum despicit una nemus, et conversa novos Phoebi nascentis ad ortus expectat radios et iubar exoriens.	40
Atque ubi Sol pepulit fulgentis lumina portae et primi emicuit luminis aura levis, incipit illa sacri modulamina fundere cantus et mira lucem voce ciere novam,	45
quam nec aedoniae voces nec tibia possit musica Cirrhaeis assimilare modis, sed neque olor moriens imitare nosse putetur nec Cylleneae fila canora lyrae.	50
Postquam Phoebus equos in aperta effudit Olympi atque orbem totum pertulit usque means, illa ter alarum repetito verbere plaudit igniferumque caput ter venerata silet.	
Atque eadem celeres etiam discriminat horas innarrabilibus nocte dieque sonis.	55
Antistes luci nemorumque verenda sacerdos	

et sola arcanis conscia, Phoebe, tuis.	
Quae postquam vitae iam mille peregerit annos ac se reddiderint tempora longa gravem,	60
ut reparet lapsum spatiis vergentibus aevum, assuetum nemoris dulce cubile fugit.	
Cumque renascendi studio loca sancta reliquit, tunc petit hunc orbem, mors ubi regna tenet.	
Dirigit in Syriam celeres longaeva volatus,	65
Phoenices nomen cui dedit ipsa vetus, secretosque petit deserta per avia lucos, sicubi per saltus silva remota latet.	
Tum legit acrio sublimem vertice palmam, quae Graium phoenix ex ave nomen habet,	70
in quam nulla nocens animans prorepere possit, lubricus aut serpens aut avis ulla rapax.	
Tum ventos claudit pendentibus Aeolus antris, ne violent flabris aera purpureum	
neu concreta noto nubes per inania caeli submoveat radios solis et obsit avi.	75
Construit inde sibi seu nidum sive sepulcrum: Nam perit, ut vivat, se tamen ipsa creat.	
Colligit hinc sucos et odores divite silva, quos legit Assyrius, quos opulentus Arabs,	80
quos aut Pygmaeae gentes aut India carpit aut molli generat terra Sabaea sinu.	
Cinnamon hinc auramque procul spirantis amomi congerit et mixto balsama cum folio:	
Non casiae mitis nec olentis vimen acanthi nec turis lacrimae guttaque pinguis abest.	85
His addit teneras nardi pubentis aristas et sociam myrrae vim, panacea, tuam.	
Protinus instructo corpus mutabile nido vitalique toro membra quieta locat.	90
Ore dehinc sucos membris circumque supraque inicit exsequiis immoritura suis.	
Tunc inter varios animam commendat odores, depositi tanti nec timet illa fidem.	
Interea corpus genitali morte peremptum	95
aestuat et flammam parturit ipse calor, aetherioque procul de lumine concipit ignem:	
Flagrat et ambustum solvitur in cineres.	
Quos velut in massam cineres in morte coactos conflat et effectum seminis instar habet.	100

Hinc animal primum sine membris fertur oriri,
 sed fertur vermi lacteus esse color.
 Crescit, at emenso sopitur tempore certo
 seque ovi teretis colligit in speciem. **104**
 Ac velut agrestes cum filo ad saxa tenentur, **107**
 mutari tineae papilione solent, **108**
 inde reformatur qualis fuit ante figura, **105**
 et Phoenix ruptis pullulat exuviis. **106**
 Non illi cibus est nostro concessus in orbe **109**
 nec cuiquam implumem pascere cura subest. **110**
 Ambrosios libat caelesti nectare rores,
 stellifero tenues qui cecidere polo.
 Hos legit his alitur mediis in odoribus ales,
 donec maturam proferat effigiem.
 Ast ubi primaeva coepit florere iuventa, **115**
 evolat ad patrias iam reditura domus.
 Ante tamen proprio quidquid de corpore restat
 ossaque vel cineres exuviasque suas
 unguine balsameo myrrhaque et ture soluto
 condit et in formam conglobat ore pio. **120**
 Quam pedibus gestans contendit Solis ad urbem
 inque ara residens promit in aede sacra.
 Mirandam sese praestat praebetque verendam:
 Tantus avi decor est, tantus abundat honor.
 Principio color est, quali est sub sidere Cancri **125**
 mitia quod corium punica grana tegit,
 qualis inest foliis quae fert agreste papaver,
 cum pandit vestes Flora rubente solo.
 Hoc humeri pectusque decens velamine fulget,
 hoc caput, hoc cervix summaque terga nitent. **130**
 Caudaque porrigitur fulvo distincta metallo,
 in cuius maculis purpura mixta rubet.
 Alarum pennas insignit desuper iris,
 pingere ceu nubem desuper acta solet.
 Albicat insignis mixto viridante smaragdo **135**
 et puro cornu gemmea cuspis hiat.
 Ingentes oculi, credas geminosque hyacinthos,
 quorum de medio lucida flamma micat.
 Aptata est rutilo capiti radiata corona
 Phoebei referens verticis alta decus. **140**
 Crura tegunt squamae fulvo distincta metallo,
 ast ungues roseo tinguit honore color.
 Effigies inter pavonis mixta figuram
 cernitur et pictam Phasidis inter avem.

Magnitiem terris Arabum quae gignitur ales vix aequare potest, seu fera seu sit avis. Non tamen est tarda ut volucres quae corpore magno incessus pigros per grave pondus habent, sed levis ac velox, regali plena decore: Talis in aspectu se tenet usque hominum.	145 150
Huc venit Aegyptus tanti ad miracula visus et raram volucrem turba salutat ovans. Protinus exculpunt sacrato in marmore formam et titulo signant remque diemque novo. Contrahit in coetum sese genus omne volantum nec praedae memor est ulla nec ulla metus. Alituum stipata choro volat illa per altum turbaque prosequitur munere laeta pio. Sed postquam puri pervenit ad aetheris auras, mox redit: illa suis conditur inde locis.	155 160
At fortunatae sortis finisque volucrem, cui de se nasci praestitit ipse deus! Femina <seu sexu> seu mas est sive neutrum, felix, quae Veneris foedera nulla colit. Mors illi Venus est, sola est in morte voluptas: Ut possit nasci, appetit ante mori.	165 170
Ipsa sibi proles, suus est pater et suus heres, nutrix ipsa sui, semper alumna sibi. Ipsa quidem, sed non <eadem est,> eademque nec ipsa est, aeternam vitam mortis adepta bono.	 170

Da ave Fênix

- Há, no extremo oriente, um feliz lugar remoto,
Por onde se abre a imensa porta do eterno pólo,
Distante, todavia, dos nascimentos estivos ou do inverno,
Mas por onde o Sol deixa escapar o dia de céu primaveril.
5 Lá, uma planície estende regiões descobertas,
Nem colina se eleva, nem vale côncavo se abre,
Mas nossos montes, cujos cimos são considerados altos,
Por duas vezes seis braços aquele lugar sobranceia.
Aqui está a floresta do Sol, e, semeado de muitas árvores, o sagrado
10 Bosque, verdejante com a beleza de uma folhagem perpétua.
Quando o céu tinha ardido pelo fogo de Faetonte,
Aquele lugar permaneceu inviolado pelas chamas,
E quando o dilúvio havia afundado o mundo em ondas,

- Ele se ergueu acima das águas de Deucalião.
- 15** Aí, nem as pálidas doenças, nem a velhice enferma,
Nem a morte cruel, nem o penoso medo se encontram,
Nem o abominável crime, nem a cobiça insana de riquezas,
Ou a ira, ou o furor ardente de matar por amor:
O luto amargo está ausente, e a miséria coberta de trapos,
- 20** E as preocupações insones, e a fome violenta.
Aí, nem a tempestade nem do vento a hórrida força se enfurecem,
nem com o seu gélido orvalho a geada à terra cobre,
nenhuma nuvem, sobre os campos, estende os seus tosões,
nem cai do alto o turbulento líquido pluvial.
- 25** Mas no centro há uma fonte, que chamam viva,
transparente, tranqüila, abundante em doces vagas,
que uma só vez durante cada um dos meses, jorrando,
doze vezes irriga todo o bosque com as suas águas.
Aí um gênero de árvore de tronco alongado, erguendo-se,
- 30** dá maduros frutos que ao solo nunca cairão.
Esta floresta, este bosque sagrado, uma ave habita, a única Fênix,
única, mas que vive refeita da sua própria morte.
Submete-se e obedece a Febo, a memorável companheira:
a mãe natureza lhe concedeu ter esse dom.
- 35** A Vermelhada, quando, surgindo, a Aurora enrubesce,
logo que os astros afugenta com a sua rósea luz,
três vezes quatro vezes ela imerge o corpo nas pias ondas,
três vezes quatro vezes do vivo turbilhão ela bebe a água.
Alça vôo e pousa no mais elevado cume de uma alta árvore,
- 40** que avista de um só lance todo o bosque,
e, voltada para as novas aparições de Febo nascente,
espera seus raios e o esplendor que se levanta.
E quando o Sol impeliu as luzes da porta cintilante
e o leve sopro da primeira luz irrompeu,
- 45** ela começa a emitir as cadências do canto sagrado
e a invocar a nova luz com maravilhosa voz,
que nem as vozes do rouxinol nem a flauta sonora
com seus ritmos de Cirra podem simular.
Mas não se considere que o cisne a morrer saiba imitar,
- 50** nem os fios canoros da lira do monte Cilene.
Depois que Febo soltou seus cavalos nas planícies do Olimpo
E, dando a volta, os levou por todo o orbe,
Com repetido bater das asas ela três vezes o aplaude
e, tendo reverenciado três vezes a cabeça flamejante, cala-se.
- 55** E ela mesma também distingue as céleres horas,
dia e noite, com inefáveis sons.
Princesa do bosque sagrado e das florestas, a venerável sacerdotisa

- e única confidente, Febo, dos teus mistérios.
Ela, depois de já ter completado mil anos de vida
- 60** e se tornado pesada durante longas estações,
para que recupere, nos tempos em declínio, a eternidade que escapou,
foge ao doce domicílio costumeiro da floresta.
E quando, no ardor de renascer, deixou os lugares santos,
daí busca esta região onde a morte mantém os seus reinos.
- 65** A longeva dirige para a Síria os seus céleres vôos,
à qual ela própria deu o antigo nome de Fenícia,
e busca os secretos bosques por desertos intransitáveis,
se em algum lugar entre desfiladeiros esconde-se uma mata remota.
Então escolhe uma altiva palmeira de topo elevado no ar,
- 70** que, da ave, deriva o seu nome grego “fênix”,
a qual nenhum animal nocivo possa escalar,
ou escorregadia serpente ou qualquer ave de rapina.
Então Éolo fecha os ventos nos seus antros suspensos,
para que não profanem com os seus sopros o ar purpúreo
- 75** e nem, pelos vãos do céu, uma nuvem adensada pelo Noto
desvie os raios do sol e prejudique a ave.
Ela então erige para si seja ninho seja sepulcro –
assim perece para que viva: gera-se ela mesma, contudo.
Reúne, em seguida, seivas e essências da rica mata,
- 80** os quais o assírio, os quais o opulento árabe colhe,
os quais ou os povos pigmeus ou a Índia apanha,
ou a terra de Sabá produz em sua suave enseada.
Canela, daqui, e o aroma do amomo que exala ao longe
Empilha, e os bálsamos com folhagem mista:
- 85** não faltam as caneleiras nem o vime do doce acanto cheiroso,
nem as gotas de incenso e sua lágrima oleosa.
A isso acrescenta as macias espigas do nardo florescente
e tua força aliada à mirra, panacéia.
De imediato, o corpo mutável no ninho erguido
- 90** e leito vital, os membros tranqüilos coloca.
Depois, com o bico, nos membros, e ao redor, e acima, as seivas
Lança, ela que agoniza em suas próprias exéquias.
Então, entre essências várias, entrega a alma;
ela nem sequer teme pela caução de tamanho depósito.
- 95** Enquanto isso, seu corpo, destruído pela morte fecunda,
arde, e o próprio calor produz uma chama,
e, ao longe, recebe o fogo proveniente do esplendor eterno:
queima e, abrasado, se decompõe em cinzas.
Essas cinzas, como reduzidas a uma massa, na morte
- 100** ela as reanima e tem um efeito equivalente ao do sêmen.
Daí dizem surgir primeiro um animal sem membros,

- mas dizem que a larva tem cor láctea.
Cresce, mas, transcorrido certo tempo, adormece
104 e se encolhe numa espécie de ovo bem-torneado.
107 E, como quando estão presas pelo fio às pedras, as agrestes
108 lagartas costumam transformar-se em borboletas,
105 assim se reforma a figura qual existiu antes;
106 também, dos despojos rompidos, a Fênix rebenta.
109 Ela não tem alimento concedido no nosso mundo,
110 nem cabe a ninguém o cuidado de alimentá-la implume.
Toma, com o néctar celeste, os ambrosíacos orvalhos,
que, tênues, caíram do pólo estrelado.
A alada os reúne, deles se alimenta em meio aos perfumes,
até que exiba uma imagem madura.
115 Mas quando a juventude mais tenra começa a florescer,
sai voando, ela que já há de retornar às moradas paternas.
Antes, porém, o que quer que reste do próprio corpo,
tanto os ossos, ou cinzas, quanto seus próprios despojos,
com óleo balsâmico e mirra e incenso dissolvido,
120 tempera, e arredonda a massa com o bico dedicado.
Carregando-a com suas garras, chega à cidade do Sol,
e, detendo-se no altar, a expõe no templo sagrado.
Admirável se mostra e se oferece, venerável:
Tanta beleza tem a ave, tanta dignidade transborda.
125 No princípio, sua cor é tal como, sob a constelação de Câncer,
a casca que recobre os doces grãos da romã,
tal como existe nas pétalas que ostenta a selvagem papoula,
quando a Flora desdobra suas vestes no solo que enrubescer.
Com essa plumagem, seus ombros e peito harmonioso fulgem;
130 com ela, sua cabeça; com ela, o pescoço e o dorso brilham.
E a cauda se estende, adornada com o fulvo metal,
em cujas manchas a púrpura misturada se tingem.
Um arco-íris distingue, de cima a baixo, as penas das asas,
como, perfeito, costuma pintar a nuvem em cima.
135 Embranquece, misturado o verde esmeralda, o insigne
bico precioso e se abre em puro marfim.
Ingentes são os olhos (dirias gêmeos jacintos),
do meio dos quais uma lúcida chama faísca.
Foi ligada à ruiva cabeça uma radiante coroa,
140 alta, que remete ao esplendor do disco de Febo.
Escamas cobrem as pernas adornadas com o fulvo metal,
mas uma cor de rósea beleza tingem suas unhas.
A sua imagem, misturada entre as figuras dos pavões,
se reconhece, e até entre as aves coloridas do Fásis.
145 A criatura alada que é gerada pelas terras dos árabes,

- seja fera, seja ave, mal consegue igualar a sua grandeza.
Não é, porém, lenta como os pássaros que, de grande corpo,
pelo grave peso têm os passos vagarosos,
mas leve e veloz, cheia de uma régia dignidade —
- 150** tal sempre se mantém, no olhar dos homens.
Aí ocorreu o Egito, diante das maravilhas de tamanha visão,
e ao raro pássaro a turba saúda, exultante.
Imediatamente esculpem sua figura no mármore sagrado
e, com uma nova inscrição, gravam tanto o fato como a data.
- 155** Reúnem-se em assembléia todas as espécies de aves,
nenhuma se lembra da presa, nenhuma, do medo.
Rodeada do coro alado, ela voa pelas alturas,
E a turba, alegre com o piedoso ofício, a acompanha.
Mas depois que chegou aos ares do puro éter,
- 160** logo retorna: ela de lá se encerra nos seus domínios.
Mas que ave de afortunada sorte e fim,
a quem o próprio deus concedeu nascer de si mesma!
Quanto ao sexo, ou fêmea, ou macho, ou nenhum deles,
Feliz, ela que não cultivava nenhum dos laços de Vênus.
- 165** A morte é a sua Vênus, na morte está seu único prazer:
para que possa nascer, deseja antes morrer.
Ela própria é sua prole, seu pai e seu herdeiro,
ela própria sua nutriz, sempre por si mesma alimentada.
Ela própria, é certo, mas não é a mesma: a mesma não é ela própria,
- 170** alcançou a vida eterna pelo benefício da morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FITZPATRICK, Mary Cletus. *Lactanti de ave phoenice*. Philadelphia: University of Pennsylvania., 1933.
- HEFFERNAN, Carol Falvo. *The phoenix at the fountain*. Delaware: University of Delaware Press, 1988.
- LACTANTIUS. *Lactanti opera omnia*. ed. Samuel Brandt et Georgius Laubmann. Partis II, fasciculus I. Prag/Wien/Leipzig, 1893. Disponível em <http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost04/Lactantius/lac_ave1.html>, acessado 21 de dezembro de 2005.
- RAPISARDA, Emanuele. *Il carme "de ave phoenice" di Lattanzio*. Università di Catania: Centro di Studi sull' Antico Cristianesimo, 1959.





RESENHA





ESCRITOS PARA TODAS AS ÁREAS E TODOS OS HUMORES

Nonato Gurgel

Textos Hipocráticos: o doente, o médico e a doença. / Henrique F. Cairus e Wilson A. Ribeiro Jr. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005. (Coleção História e Saúde – Clássicos e Fontes) ISBN: 85-7541-057-1.

Lançado pela Coleção História & Saúde da editora Fiocruz, o livro *Textos Hipocráticos – o doente, o médico e a doença*, de Henrique F. Cairus e Wilson A. Ribeiro Jr., é um volume que se destina a leitores não apenas dos universos das Letras e da Medicina. Embora na Apresentação do livro os autores sugiram serem seus textos fontes de “referência para várias áreas do saber, especialmente para a história, para a filosofia e para a antropologia”, é importante ampliar essa referência para os leitores interessados na história das ciências e do pensamento ocidental, o que inclui profissionais de todas as chamadas ciências humanas.

A ampliação desse raio de leitores justifica-se por, dentre outros, dois bons motivos: primeiro, pelo rigor acadêmico e pela projeção didática que o texto ostenta, seja na clareza dos seus raciocínios, seja nos procedimentos da forma, nas notas informativas, na construção do glossário, na seleção das epígrafes ou na pesquisa bibliográfica; segundo, pelo perene questionamento em torno da revisão historiográfica e das noções de autoria e tradução que este livro propõe ao referir-se ao seu *corpus*. Essa dupla de motivos vai ao encontro do leitor que deseja tratar com precisão o que escreve ou projeta, e pode mexer com as inabaláveis certezas daquele leitor sempre apto a acreditar nas idéias de origem e paternidade textual.

Como sabemos, a releitura das noções de autoria e originalidade textual, a revisão historiográfica, os estudos dos escritos apócrifos e as pesquisas em torno de como o texto adquire o seu “estatuto da verdade” são questionamentos contundentes propostos pela pós-modernidade. Algumas dessas questões encontram-se aqui e podem ser redimensionadas no testemunho de Henrique Cairus: “Desde Aristóteles, havia sido negligenciada a contribuição do *Corpus Hippocraticum* para o pensamento,

que em muito sempre ultrapassou o que dali poderia se valer exclusivamente a medicina”.

Essa ultrapassagem à qual se refere o autor pode ser aferida nas traduções que ele estabelece para textos como “Da natureza do homem”, “Da doença sagrada” e “Ares, águas e lugares” – tratados cujas leituras podem ser cotejadas com o original em grego que o livro apresenta. Esses escritos estão incorporados na “memória da medicina”, juntamente com os juramentos, as leis, os preceitos médicos e observações acerca dos doentes, o que amplia o interesse sugerido pelos *Textos Hipocráticos*. Neles encontram-se, dentre outros, “os alicerces práticos da ética médica” e as noções de cura, além da audição de um profícuo diálogo com o classicismo grego.

Desse diálogo entre o *Corpus Hippocraticum* e o período clássico ecoam antigas vozes de personagens míticos, literários e históricos conhecidos do leitor das ciências humanas, sejam eles Hipócrates, Aristóteles, Eurípides, a Helena de Homero ou Gaia – a deusa grega que personifica a terra. No final do volume, um generoso glossário dá a ficha sucinta de cada um deles.

PELAS ÁGUAS DE TODOS OS DEUSES

Abre o volume um texto do mestre Wilson Ribeiro sobre a fama e as lendas em torno de Hipócrates de Cós – o pai da medicina. Suas muitas vidas (ele morreu com 104 anos?) e as muitas dúvidas acerca da autoria dos seus textos levam o autor a afirmar: “Ignoramos também se ele chegou a escrever realmente alguma coisa”. Outra informação inusitada é a descoberta de que as cartas trocadas entre Hipócrates, Artaxerxes e alguns outros intermediários possuem valor estético e “constituem o primeiro romance epistolar da história da literatura ocidental”.

Apesar dessas cartas não possuírem valor biográfico e das datas do nascimento e da morte do autor serem bastante controversas, os *Textos Hipocráticos* são documentos contundentes; não há como duvidar da existência e da obra de Hipócrates de Cós. Falam em nome dele os vultos mais exaltados e relidos do nosso cânone estético e filosófico, como demonstram neste livro os intertextos com Platão, Aristófanes e Aristóteles, por exemplo, nas suas especulações em torno das idéias de Hipócrates e seus escritos.

O Corpus Hippocraticum intitula o segundo capítulo do livro e tem rubrica de Henrique Cairus, professor de Língua e Literatura Grega da

UFRJ. Nesse texto o autor explica, dentre outros, a composição (sessenta e seis tratados) e o valor da coleção hipocrática, outorgando a Erotiano – médico grego de Alexandria – a paternidade desse *Corpus Hippocraticum* escrito em jônico, idioma no qual também escreveram filósofos como Parmênides e Demócrito, dentre outros. Ressaltando “o *status quo* de que a poesia gozava à época de Hipócrates”, Cairus constrói um texto que dialoga com as epopéias fundadoras da literatura ocidental, destacando na *Ilíada* e na *Odisséia* de Homero as falas que atestam a supremacia dos médicos sobre os guerreiros.

Chama-se “Da natureza do homem” a primeira tradução feita por Cairus. Na introdução que escreve ao texto o autor tece curiosas observações em torno da questão da autoria, e da inexistência de preocupações estéticas nesse tratado. Além disso, uma leitura temática propõe a saúde do homem como vetor dessa escrita e destaca as febres e biles como temas. O texto estabelece relações corporais com o tempo e a natureza, erigindo de forma didática o roteiro que as veias traçam pelo corpo. Destaca também a sintonia entre as quatro estações do ano e a teoria dos quatro humores: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra – “o mais viscoso dos humores contidos no corpo e o que produz sede mais duradoura”. Esse tratado ensina também que provém da bile a maioria das nossas febres, e que a falta ou o excesso de um desses quatro humores patrocina a doença humana. Nesse tratado o leitor depara-se com uma frase capital: “E tudo o que sai pela violência, torna-se mais quente, forçado pela violência mesma”. Lição do texto: quanto mais frio, mais próximo está o homem do seu último dia.

“Ares, águas e lugares” não é apenas um belo título. Trata-se de um escrito peculiar que influenciou, dentre outros, o pensamento platônico. Segundo a leitura introdutória de Cairus que o traduz em parceria com a professora Tatiana Ribeiro, especialista em Heródoto, o tratado “dirige o seu olhar laicizante para a leitura da alteridade”. Além desse olhar, reflete o texto o diálogo entre o homem, o espaço, o tempo e as formas.

Na leitura dessas relações, evidencia-se a sintonia entre o homem e a terra, as estações do ano e as doenças, a temperatura dos ventos e a saúde, os vários tipos de águas (“As pluviais são mais leves e mais doces”), as posições da cidade (em relação ao sol e aos ventos), o estilo de vida de seus habitantes e o que os nutre. Nutridos desse repertório, recordemos o poeta Paulo Leminski: os gregos parecem ter imaginado todo o imaginável.



TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CLÁSSICAS/ UFRJ EM 2006

MESTRADO

MONTEIRO, Beatriz Sobral. *Os caminhos e os descaminhos da leitura de Propércio, Livro I - Elegias I, II, VII, VIII e XII.*

Banca: Ana Thereza Basílio Vieira (or.), João Batista Toledo Prado (UNESP-Araraquara) e Mary Kimiko Guimarães Murashima (UERJ)

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/Beatriz.pdf>

COSTA, Elisabete da Silva. *A magia nos Amores de Ovídio: propaganda política ou paródia divertida?*

Banca: Ana Thereza Basílio Vieira (or.), Henrique Cairus (PPGLC - UFRJ) e Arlete José Mota (PPGHC - UFRJ)

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/Elisabetecosta.pdf>

PITA, Luiz Fernando Dias. *A praetexta Octaúia e o pensamento de Sêneca.*

Banca: Carlos Antonio Kalil Tannus (or.), Ana Thereza Basílio Vieira (PPGLC-UFRJ) e Amós Coêlho da Silva (UERJ)

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/Pita.pdf>

SILVA, Paulo Roberto Souza da. *A figura de César, autor e personagem, nos Commentarii de Bello Gallico.*

Banca: Ana Thereza Basílio Vieira (or.), Paula Branco de Araújo Brauner (UFPeI) e Edison Lourenço Molinari (UFRJ)

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/pauloroberto.pdf>

DOUTORADO

FLORENCIO, Francisco de Assis. *As fontes utilizadas por Buchanan para a composição da Psalmorum Davidis Paraphrasis Poetica.*

Banca: Carlos Antonio Kalil Tannus (or.), Alice da Silva Cunha (PPGLC-UFRJ), Vanda Santos Falseth (PPGLC-UFRJ), Amós Coêlho da Silva (UERJ) e Airto Ceolin Montagner (UERJ)

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/FranciscoFlorencio.pdf>

AUTORES

ALCEU DIAS LIMA

Doutor em Letras Clássicas pela Université Claude Bernard, Lyon I - França

Livre Docente pela UNESP

Professor Titular de Língua e Literatura Latina da FCLAr-UNESP

mclima@sunrise.com.br

BRUNNO VIEIRA

Mestre em Letras pela UNESP

Professor Assistente de Língua e Literatura Latina da FCLAr-UNESP

brvieira@fclar.unesp.br

DANIL PELUCI CARRARA

Mestre em Estudos Literários pela UFMG

Professor de Latim da PUC-MG

dpcarrara@gmail.com

EVERTON DA SILVA NATIVIDADE

Graduado em Português-Latim pela USP

Professor Substituto de Língua e Literatura Latina da UFMG

everton_natividade@yahoo.com.br

GIULIANA RAGUSA

Mestre em Letras Clássicas pela USP

Professora Assistente de Língua e Literatura Grega da USP

gragusa@uol.com.br

GLÓRIA BRAGA ONELLEY

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da UFF

gloriaonolley@terra.com.br

HENRIQUE CAIRUS

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ

Professor Adjunto de Língua e Literatura Grega da UFRJ

hcairus@ufrj.br



LENI RIBEIRO LEITE
Mestre em Letras Clássicas pela UFRJ
Professora Substituta de Língua e Literatura Latina da FFP-UERJ
leni.ribeiro@terra.com.br

NONATO GURGEL
Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ
ngurgel@gmail.com

MARIA CELESTE CONSOLIN DEZOTTI
Doutora em Letras Clássicas pela USP
Professora Doutora de Língua e Literatura Grega da FCLAr-UNESP
celeste@fclar.unesp.br

ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR
Mestre em Letras Clássicas pela USP
rooseveltrocha@yahoo.com.br

NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS:

Calíope, Presença Clássica recebe três tipos de trabalhos:

- a) artigos inéditos de dez a vinte páginas;
- b) tradução de textos antigos, mormente de textos gregos e latinos acompanhados do texto original digitado (o texto grego deve ser digitado em fontes SPionic);
- c) resenhas de publicações recentes — dos últimos dez anos —, que tenham alguma relação com a área de estudos clássicos.

Os trabalhos devem vir acompanhados de:

- a) resumos de até 150 palavras em português e em inglês;
- b) três a cinco palavras-chave;
- c) título em português e em inglês.

O Conselho Editorial, depois de ouvir o Conselho Consultivo, selecionará os trabalhos que serão publicados.

Os trabalhos devem ser enviados em arquivos em CD-ROM ou por email, em processadores de texto compatíveis com a plataforma Windows®, com margens laterais de 3cm, corpo 12, em fonte Times New Roman e espaço 1,5, sem indicação de autoria. Dados da identificação do autor, tais como nome, titulação, cargo, endereço institucional e residencial e email devem constar de um arquivo à parte, no mesmo CD-ROM ou email em que estiver o trabalho.

As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT.

A revista não se compromete a devolver os trabalhos recebidos, ainda que não tenham sido aceitos pelo Conselho Editorial. O autor de artigo publicado receberá dois exemplares da revista pelo correio ou no ato de lançamento.

O envio do trabalho implica na cessão sem ônus dos direitos de publicação para a revista. O autor continua a deter todos os direitos autorais para publicações posteriores do artigo, devendo, se possível, fazer constar a referência à primeira publicação da revista.

Prazo para a remessa de trabalho para o próximo número: 30 de julho de 2007.

Para remessa de trabalho, favor entrar em contato através do endereço abaixo:

Calíope: Presença clássica
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Faculdade de Letras — UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 — Cidade Universitária
21941-917 — Rio de Janeiro — RJ
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br

SUBMISSIONS GUIDELINES

Calíope: Presença Clássica publishes original articles, ancient texts translations and book reviews on Classical Studies. The deadline for submissions for number 16 is July 30, 2007.

Submissions must include an abstract of approximately 150 words and up to five key-words. Papers should be word processed, preferably using WORD for Windows and may be sent on CD-ROM or by e-mail. Ample margins of 3,0 cm are to be left on all edges of the pages; all parts of the paper (abstract, key-words, text, notes, works cited) should be typed in Times New Roman, font size 12, 1,5 line spaced. Greek texts should be set in SPIonic.

Information about the author (name, affiliation, e-mail address, etc.) must be included in a separated file on the same CD-ROM or attached to the e-mail, in order to maintain the author anonymous.

Send submissions to:
Calíope: Presença clássica
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Faculdade de Letras — UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 — Cidade Universitária
21941-917 — Rio de Janeiro — RJ — Brazil
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br



Calíope 15 foi impressa sobre Off-set 75 g/m²
(miolo) e Cartão Super6 250 g/m² na Imprinta
Express Gráfica e Editora Ltda para a 7letras.

